

Arte Pública e Ação Educativa: interações de estudantes com o acervo do município de Florianópolis

Sandra Conceição Nunes

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV**

SANDRA CONCEIÇÃO NUNES

**ARTE PÚBLICA E AÇÃO EDUCATIVA: INTERAÇÕES DE ESTUDANTES COM
O ACERVO DO MUNICÍPIO DE FLORIANÓPOLIS**

**FLORIANÓPOLIS
2021**

SANDRA CONCEIÇÃO NUNES

**ARTE PÚBLICA E AÇÃO EDUCATIVA: INTERAÇÕES DE ESTUDANTES COM O
ACERVO DO MUNICÍPIO DE FLORIANÓPOLIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, na linha de pesquisa de Ensino de Artes Visuais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Regina Ramalho e Oliveira.

FLORIANÓPOLIS
2021

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Nunes, Sandra Conceição
Arte Pública e ação educativa: interações de estudantes
com o acervo do município de Florianópolis / Sandra
Conceição Nunes. -- 2021.
258 p.

Orientador: Sandra Regina Ramalho e Oliveira
Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação,
Florianópolis, 2021.

1. Arte Pública em Florianópolis. 2. Ensino de Arte. 3.
Educação formal. 4. Regimes de interação e de sentido. 5.
Sociossemiótica. I. Ramalho e Oliveira, Sandra Regina. II.
Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes,
Programa de Pós-Graduação . III. Título.

Capa a partir de detalhe da obra de Giovana Zimermann, *A Língua*, 2005. Fonte: elaborada pela autora (2021).

SANDRA CONCEIÇÃO NUNES

ARTE PÚBLICA E AÇÃO EDUCATIVA: INTERAÇÕES DE ESTUDANTES COM O ACERVO DO MUNICÍPIO DE FLORIANÓPOLIS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, na linha de pesquisa de Ensino de Artes Visuais.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Sandra Regina Ramalho e Oliveira
Universidade do Estado de Santa Catarina - Udesc

Membros:

Prof.^a Dr.^a Luciana Chen
Centro Universitário Senac/SP

Prof. Dr. César Floriano dos Santos
Universidade Federal de Santa Catarina – Ufsc

Prof.^a Dr.^a Elaine Schmidlin
Universidade do Estado de Santa Catarina - Udesc

Prof.^a Dr.^a Sandra Maria Correia Fávero
Universidade do Estado de Santa Catarina - Udesc

Prof.^a Dr.^a Luana Maribele Wedekin
Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc

Prof.^a Dr.^a Débora da Rocha Gaspar
Universidad de Girona/Espanha - UdG

Florianópolis, 30 de agosto de 2021.

Dedico este estudo a meus pais, Lourival e Armeli (*in memorian*), por terem me ensinado a importância da educação e a sonhar.

À Aline Nunes, minha sobrinha e afilhada, que sirva de inspiração.

AGRADECIMENTOS

Neste ciclo que se fecha com a finalização desta tese é preciso agradecer a algumas pessoas e instituições, sem as quais eu não teria conseguido desenvolver este estudo. Embora alguns sejam aqui nomeados, outros se fizeram presentes tanto no meio acadêmico quanto na minha vida familiar e profissional. Não foi fácil esses últimos anos, conciliar diferentes funções, mas sempre foi uma opção minha continuar a formação na Pós-Graduação e a dedicação que ela nos exige. Assim, destaco meus agradecimentos

à Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), em especial ao Centro de Artes (Ceart), responsável por minha formação desde a graduação. Nesse percurso tive contato com excelentes professores, técnicos e demais profissionais, aos quais agradeço pelo carinho, diálogo, atenção e respeito.

à minha orientadora Sandra Ramalho e Oliveira pela admirável pessoa e profissional que é, pela amizade que construímos, pela orientação precisa e preciosa, por ter me contagiado com seus saberes e seu olhar semiótico. Junto comigo Sandra também fecha um longo ciclo e se aposenta, deixando uma trajetória linda e de dedicação à Ceart/Udesc pautada pela ética e generosidade.

aos membros das bancas examinadoras, de qualificação e defesa, pela leitura atenta e sugestões: Luciana Chen, César Floriano dos Santos, Elaine Schmidlin, Sandra Fávero, Luana Wedekin e Débora da Rocha Gaspar.

às instituições de ensino que permitiram a realização da coleta de dados, Centro Educacional Menino Jesus e Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina, em especial as professoras de Artes Rosângela Sedrez dos Reis, Andrea Livramento Giacomin, Fabíola Búrigo Costa e Michele Pedroso do Amaral; e a cada aluno que participou da coleta de dados e seus responsáveis pela confiança depositada.

à Comissão Municipal de Arte Pública, aos membros e coordenação, especialmente a Lú Pires pelas contribuições, esclarecimentos e pela amizade construída.

aos artistas que trabalham com Arte Pública na cidade e, em especial, à Giovana Zimermann que foi muito solícita comigo e com os estudantes que participaram deste estudo.

ao Núcleo de Estudos Semióticos e Transdisciplinares (Nest/Udesc), principalmente ao Prof. Dr. Murilo Scóz (*in memorian*) que nos deixou um vazio enorme com sua partida tão precoce.

à minha família e amigos pela torcida, carinho, apoio e por entender as ausências.

ao Zé, meu amor, amigo e companheiro de vida, pelo seu apoio, compreensão, cuidado comigo nesses anos e por me fazer acreditar que eu iria conseguir; sem ele seria impossível.

Que dias melhores cheguem e que não percamos a esperança e a vontade de sonhar.

Praia do Moçambique, Ilha de Santa Catarina, julho de 2021.

De tudo, ficaram três coisas:
A certeza de que ele estava sempre começando,
A certeza de que era preciso continuar e
A certeza de que seria interrompido
antes de terminar.
Fazer da interrupção um caminho novo.
Fazer da queda um passo de dança,
Do medo uma escada,
Do sonho uma ponte,
Da procura um encontro.

Fernando Sabino

RESUMO

O município de Florianópolis possui um acervo de Arte Pública constituído ao longo de décadas, sendo que o recorte feito para este estudo trata de obras inseridas entre 1990 e 2018. Como resultado de uma Política Municipal de Arte Pública a cidade tem centenas de obras alocadas em diferentes bairros, que apresentam uma amostra de trabalhos de diversos artistas locais e da região. Propõe-se, então, verificar como a ação educativa nas aulas de Arte da educação formal pode interferir na percepção e na maneira com que os estudantes interagem com o acervo de Arte Pública. Para tanto, foi realizada a coleta de dados junto a duas instituições de ensino da cidade, uma da rede particular e outra da rede pública federal, envolvendo grupos com faixas etárias distintas, a qual teve que ocorrer de maneira virtual, tendo em vista a pandemia da Covid-19. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, aplicada e de caráter exploratório, que envolveu tanto a revisão bibliográfica e a análise de documentos legais quanto a pesquisa de campo, por meio da observação das aulas virtuais, relatos das professoras e dos registros dos alunos nos diários de bordo. A base teórica adotada é a semiótica discursiva, mais especificamente a sociossemiótica, por meio dos regimes de interação e de sentido propostos por Eric Landowski (2005, 2014a), que também se constituem como metodologia para verificar a interação dos estudantes com o acervo em questão. A partir de referenciais teóricos como Alves (2006, 2011), Certeau (2008), Crimp (2005), Floriano (2008, 2016), Lacy (1995), Maderuello (2008), Pallamin (2000, 2002) e Oliveira (2004, 2018) é tratada a produção artística no espaço da cidade, além de apresentar conceitos importantes, como o de Arte Pública, Arte Urbana e Arte Pública de Novo Gênero. A produção de Arte Pública em Florianópolis, onde se condensou aspectos históricos e artísticos, é abordada tendo-se como base Floriano (2008, 2016), Pires (2016), Ramalho e Oliveira (2010) e Seixas (2012), além das legislações atinentes. A fundamentação da sociossemiótica é feita principalmente com base em Landowski (1992, 2001, 2005, 2014a, 2014b), Oliveira (2014a, 2014c, 2017), Ramalho e Oliveira (2011) e Rebouças, Ramalho e Oliveira (2010). No que tange aos aspectos sobre ação educativa e mediação, pauta-se nos estudos de Chen (2014), Martins (2005a, 2005b, 2014b), Ramalho e Oliveira (2009, 2010), Rebouças, Ramalho e Oliveira (2010). As experiências realizadas nas duas instituições de ensino, Centro Educacional Menino Jesus (Cemj) e Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina (CA/Ufsc), são tratadas separadamente e, posteriormente, é feita uma análise comparativa entre elas. A ação foi realizada em diferentes etapas, destacando-se o percurso virtual em um circuito proposto para cada escola, considerando sua localização geográfica em relação às obras do acervo de Arte Pública. Os resultados obtidos permitiram verificar a importância de se fazer uma abordagem intertextual entre as obras; que os estudantes não percebiam os trabalhos, mesmo aqueles alocados em ambientes familiares; a dificuldade de apreensão de produções abstratas; que a mediação dos professores de Arte permitiu provocar Acidentes semióticos e Ajustamentos no processo de interação com a Arte Pública da cidade.

Palavras-chave: Arte Pública em Florianópolis. Ensino de Arte. Educação formal. Regimes de interação e de sentido. Sociossemiótica.

ABSTRACT

The city of Florianópolis has a Public Art collection built over decades, and the cut made for this study deals with works inserted between 1990 and 2018. As a result of a Municipal Public Art Policy, the city has hundreds of works allocated in different neighborhoods, which feature a sample of works by various local and regional artists. It is proposed, then, to verify how the educational action in formal Art classes can interfere in the perception and manner in which students interact with the Public Art collection. For this purpose, data was collected from two educational institutions in the city, one from the private network and the other one from the federal public network, involving groups of different ages, which had to occur virtually, in view of the pandemic of Covid-19. This is a qualitative, applied, and exploratory research, which involved both the literature review and the analysis of legal documents as well as field research, through observation of virtual classes, teachers' reports, and students' journals on board. The adopted theoretical basis is discursive semiotics, more specifically sociosemiotics, through the interaction and meaning regimes proposed by Eric Landowski (2005, 2014a), which also constitute a methodology to verify the interaction of students with the approached collection. Based on theoretical references such as Alves (2006, 2011), Certeau (2008), Crimp (2005), Floriano (2008, 2016), Lacy (1995), Maderuello (2008), Pallamin (2000, 2002) and Oliveira (2004, 2018), the research deals with the artistic production within the city, in addition to presenting important concepts, such as Public Art, Urban Art and New Gender Public Art. The production of Public Art in Florianópolis, where historical and artistic aspects were condensed, is approached based on Floriano (2008, 2016), Pires (2016), Ramalho e Oliveira (2010) and Seixas (2012), in addition to relevant legislation. The foundation of sociosemiotics is mainly based on Landowski (1992, 2001, 2005, 2014a, 2014b), Oliveira (2014a, 2014c, 2017), Ramalho e Oliveira (2011), and Rebouças, Ramalho e Oliveira (2010). Regarding aspects of educational action and mediation, it is based on studies by Chen (2014), Martins (2005a, 2005b, 2014b), Ramalho e Oliveira (2009, 2010), Rebouças, Ramalho e Oliveira (2010). The experiences carried out in the two educational institutions, Centro Educacional Menino Jesus (Cemj) and Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina (CA/Ufsc), are treated separately and, subsequently, a comparative analysis is made between them. The action was carried out in different stages, highlighting the virtual route in a circuit proposed for each school, considering its geographic location in relation to the works in the Public Art collection. The results obtained allowed us to verify the importance of making an intertextual approach between the works; students did not perceive the work, even those placed in familiar environments; the difficulty of apprehending abstract productions; that the mediation of Art's teachers allowed provoking semiotic Accidents and Adjustments in the process of interaction with the city's Public Art.

Keywords: Public Art in Florianópolis. Art Education. Formal Education. Interaction and meaning regimes. Sociosemiotics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|-----|
| Figura 1 - Constantin Brancusi. <i>A porta do Beijo</i> , 1936-38; e <i>Coluna Infinita</i> , 1938 | 44 |
| Figura 2 - Richard Serra. <i>Tilted Arc</i> , 1981 | 47 |
| Figura 3 - Claes Oldenburg. <i>Batcolumn</i> , 1977 | 48 |
| Figura 4 - Intervenção no bairro Jardim Atlântico. Local antes e depois com obra de Lemmas (Rafael Neckel Machado). <i>A pesca da latinha</i> , 2019 | 61 |
| Figura 5 - Carmela Gross. <i>Cascata</i> , 2005; e Waltercio Caldas. <i>Espelho Rápido</i> , 2005 | 68 |
| Figura 6 - Mauro Fuke. <i>S/título</i> , 2005; e José Resende. <i>Olhos Atentos</i> , 2005 | 68 |
| Figura 7 - Giovana Zimermann. <i>Ambiente Urbano</i> , 2008 | 69 |
| Figura 8 - Monumentos em praças anteriores a Lei nº 3.255/1989 | 74 |
| Figura 9 - Obras em edifícios anteriores a Lei nº 3.255/1989 | 76 |
| Figura 10 - Mapa do acervo de Arte Pública de Florianópolis e Divisão do Município, 2019 | 95 |
| Figura 11 - Mapas do acervo de Arte Pública de Florianópolis nas regiões Centro Insular e Centro Continental; Norte; e Sul, 2018 | 96 |
| Figura 12 - Obras do acervo de Arte Pública do período Clientelista | 99 |
| Figura 13 - Obras do acervo de Arte Pública do período Revisionista | 101 |
| Figura 14 - Obras do acervo de Arte Pública do período Estratégico | 103 |
| Figura 15 - Obras do acervo de Arte Pública do período de Consolidação | 105 |
| Figura 16 - Edmilson Vasconcelos. Intervenção <i>OsUBROS - Ubro Girafa e Ubro Leão</i> , 2019 | 107 |
| Figura 17 - Obras de Giovana Zimermann. <i>S/título</i> , 2000; <i>A boca</i> , 2006; e <i>Armila</i> , 2010 | 109 |
| Figura 18 - Obras de Giovana Zimermann. <i>S/título</i> , 2011; <i>Poesia na Calçada</i> , 2007; e <i>A revolução do olhar</i> , 2008 | 111 |
| Figura 19 - Obras de Janga. <i>Itacoatiaras</i> , 2000; <i>Rupestre</i> , 1999; <i>S/título</i> , 2004; e <i>S/título</i> , 2004 | 113 |
| Figura 20 - Obras de Jorge Schröder. <i>S/título</i> , 2012; e <i>S/título</i> , 2010 | 114 |
| Figura 21 - Obras de Marta Berger. <i>Cubos</i> , 2008; detalhe de <i>Verticalidade</i> , | |

| | |
|---|-----|
| 2014; <i>Disciplina do caos</i> , 2015; e escultura <i>Jabuticabeira</i> , 2010 ... | 116 |
| Figura 22 - Obras de Nani Eskelsen. <i>O bicho comeu as jabuticabas</i> , 2008; <i>Senda</i> , 2011; <i>Fonte</i> , 2010; e <i>Sons...</i> , 2012 | 117 |
| Figura 23 - Nani Eskelsen. <i>No azul</i> , 2017; e <i>Conexão</i> , 2017 | 119 |
| Figura 24 - Obras de Roberta Tassinari. <i>Pinceladas verticais</i> , 2014; S/ título, 2014; e <i>Primavera-jade</i> , 2014 | 119 |
| Figura 25 - Resumo do esquema da teoria geral do sentido por Landowski | 125 |
| Figura 26 - Giovana Zimermann. <i>Armila</i> , 2010; Marcel Duchamp. <i>Fonte</i> , 1917. | 137 |
| Figura 27 - Giovana Zimermann. <i>Banco de Interlocução</i> , 2008; Oscar Niemeyer. <i>Edifício Copan em São Paulo</i> , 1951 | 138 |
| Figura 28 - Linha curva na arquitetura de Florianópolis. Edifício Ceisa Center; Fórum de Florianópolis; Pavilhão <i>Ondas de Rendas</i> – Alfândega .. | 139 |
| Figura 29 - Marta Berger. <i>Jabuticabeira</i> , 2010; Rafael Rodrigues, <i>Vórtice</i> , 2013; Ricardo Kersting, <i>Mulher ao Sol</i> , 1997..... | 140 |
| Figura 30 - Mapa do circuito de Arte Pública proposto ao Centro Educacional Menino Jesus - Bairro Centro | 152 |
| Figura 31 - Obras de Arte Pública do circuito Centro | 153 |
| Figura 32 - Exemplos de diários de bordo do Cemj | 158 |
| Figura 33 - Mapa do circuito de Arte Pública proposto ao Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina – Bairro Trindade | 165 |
| Figura 34 - Obras de Arte Pública do circuito Trindade | 167 |
| Figura 35 - Exemplos de diários de bordo do CA-Ufsc | 171 |
| Figura 36 - Desenhos dos estudantes do CA-Ufsc da obra “A língua”, de Giovana Zimermann | 172 |
| Figura 37 - Proposições visuais dos estudantes do Cemj | 180 |
| Figura 38 - Proposições visuais dos estudantes do CA/Ufsc | 181 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|---|----|
| Quadro 1 - Levantamento de pesquisas no campo da Arte sobre Arte Pública no Catálogo de Tese e Dissertações da Capes e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – 2008 a 2018 | 9 |
| Quadro 2 - Levantamento de pesquisas no campo da Arte sobre Arte Urbana no Catálogo de Tese e Dissertações da Capes na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – 2008 a 2018 | 10 |

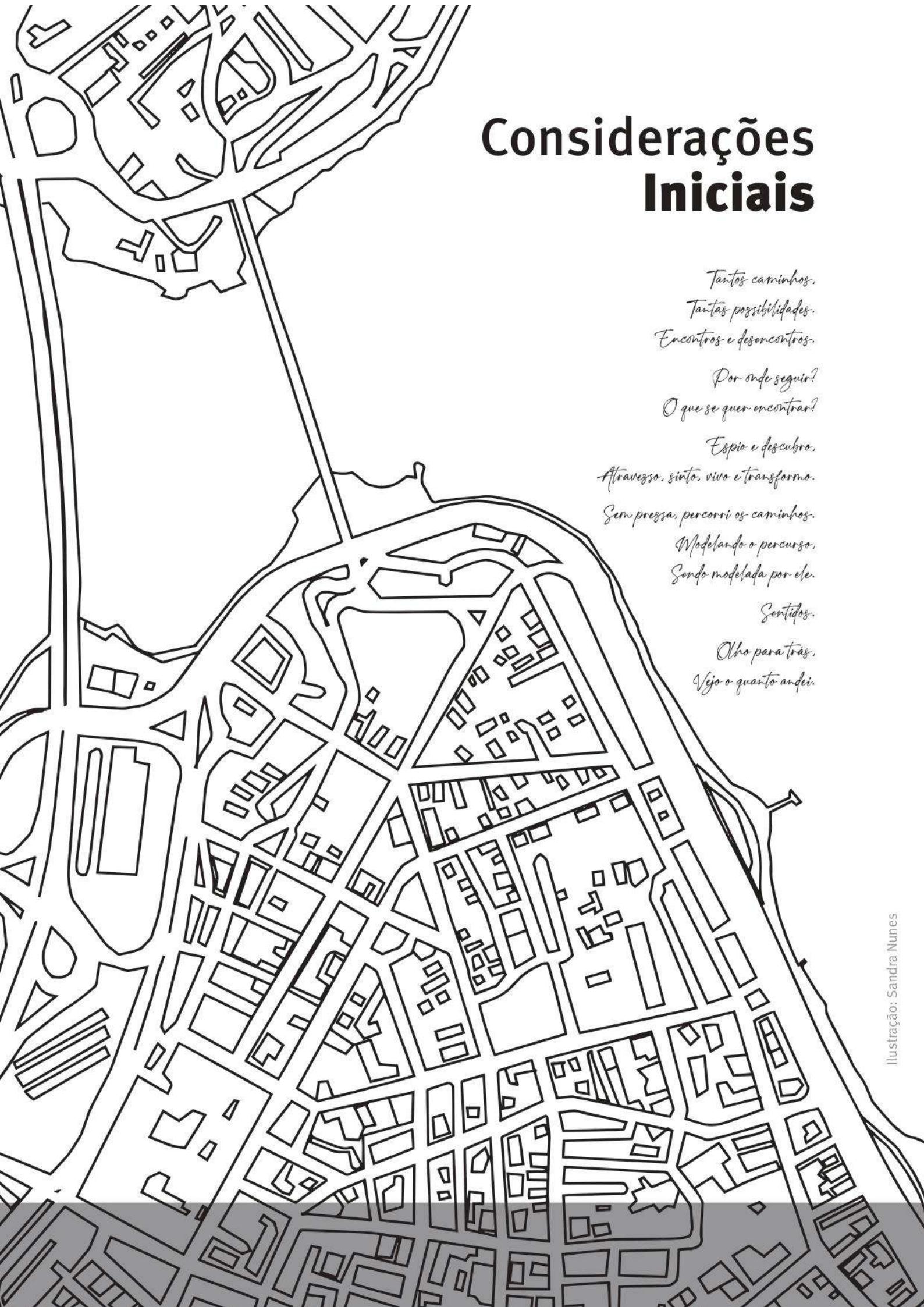
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

| | |
|---------|--|
| Aaplasc | Associação dos Artistas Plásticos de Santa Catarina |
| Acap | Associação Catarinense dos Artistas Plásticos |
| AIDS | Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (<i>Acquired Immunodeficiency Syndrome</i>) |
| BDB | Biblioteca Digital Brasileira |
| BDTD | Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações |
| CA/Ufsc | Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina |
| Capes | Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior |
| CCBB | Centro Cultural Banco do Brasil (São Paulo) |
| Cemj | Centro de Educação Menino Jesus |
| Comap | Comissão Municipal de Arte Pública |
| CPS | Centro de Pesquisas Sociossemióticas |
| CT | Catálogo de Teses |
| EUA | Estados Unidos da América |
| FCFFC | Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes |
| GAPF | Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis |
| GSA | Administração Geral de Serviços (<i>General Service Administration</i>) |
| HIV | Vírus da Imunodeficiência Humana (<i>Human Immunodeficiency Virus</i>) |
| IAB/SC | Instituto de Arquitetos do Brasil/Santa Catarina |
| Ibict | Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia |
| Ipuf | Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis |
| PUC-SP | Pontifícia Universidade Católica de São Paulo |
| Senac | Sistema Nacional de Aprendizagem Comercial |
| Setur | Secretaria Municipal de Turismo |
| SNPG | Sistema Nacional de Pós-Graduação |
| Ubro | União Beneficente Recreativa e Operária |
| Udesc | Universidade do Estado de Santa Catarina |
| Ufba | Universidade Federal da Bahia |
| Ufes | Universidade Federal do Espírito Santo |
| Ufrgs | Universidade Federal do Rio Grande do Sul |
| Ufsc | Universidade Federal de Santa Catarina |
| UFSM | Universidade Federal de Santa Maria |
| Unesp | Universidade Estadual Paulista |
| Unicamp | Universidade Estadual de Campinas |
| USP | Universidade de São Paulo |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| CONSIDERAÇÕES INICIAIS | 4 |
| 1 ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO | 32 |
| 1.1 A CIDADE COMO ESPAÇO SOCIAL: UMA VISÃO PANORÂMICA ... | 33 |
| 1.2 A PRODUÇÃO ARTÍSTICA FORA DO CUBO BRANCO | 42 |
| 1.3 ARTE PÚBLICA: DELIMITAÇÕES NECESSÁRIAS | 51 |
| 1.4 ARTE URBANA E MANIFESTAÇÕES POLÍTICAS | 58 |
| 1.5 ARTE PÚBLICA DE NOVO GÊNERO | 62 |
| 1.6 ARTE PÚBLICA E O PÚBLICO | 66 |
| 2 ARTE PÚBLICA EM FLORIANÓPOLIS | 72 |
| 2.1 IMAGENS ESTÉTICAS E ARTÍSTICAS ANTERIORES A LEI N° 3.255/1989 | 73 |
| 2.2 A POLÍTICA DE ARTE PÚBLICA DA CAPITAL CATARINENSE | 79 |
| 2.2.1 Os primeiros tempos | 80 |
| 2.2.2 O papel dos Seminários Municipais de Arte Pública | 84 |
| 2.2.3 Aprimoramentos na legislação | 86 |
| 2.2.4 Situação atual | 91 |
| 2.3 A CONSTRUÇÃO DE UM ACERVO PÚBLICO | 94 |
| 2.4 ACERVO: OBRAS E ARTISTAS | 108 |
| 3 REGIMES DE SENTIDO NA INTERAÇÃO COM O ACERVO DE ARTE PÚBLICA DE FLORIANÓPOLIS | 122 |
| 3.1 A SOCIOSSEMIÓTICA: O SENTIDO A PARTIR DA INTERAÇÃO | 123 |
| 3.2 POSSIBILIDADES PEDAGÓGICAS: CURADORIA DO ACERVO VISANDO ABORDAGENS NAS AULAS DE ARTE | 128 |
| 3.2.1 A intertextualidade como possibilidade educativa | 136 |
| 4 EXPERIÊNCIAS REALIZADAS E SEUS RESULTADOS | 141 |
| 4.1 COLETA DE DADOS: UM REGIME DE INTERAÇÃO | 142 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 4.2 | PROPOSTA DE AÇÃO EDUCATIVA | 145 |
| 4.3 | INTERAÇÕES DOS ESTUDANTES DO CENTRO EDUCACIONAL MENINO JESUS | 150 |
| 4.3.1 | Obras do circuito Centro | 151 |
| 4.3.2 | Análise da ação educativa e dos diários de bordo – Cemj | 155 |
| 4.4 | INTERAÇÕES DOS ESTUDANTES DO COLÉGIO DE APLICAÇÃO DA UFSC | 163 |
| 4.4.1 | Obras do circuito Trindade | 165 |
| 4.4.2 | Análise da Proposta e dos diários de bordo – CA/Ufsc | 169 |
| 4.5 | ANÁLISE DAS INTERAÇÕES DOS ESTUDANTES DAS DUAS ESCOLAS | 173 |
| 4.5.1 | A interação com o acervo | 175 |
| 4.5.2 | A interação com a proposta de ação educativa | 179 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 184 |
| | REFERÊNCIAS | 196 |
| | ANEXOS | 204 |



Considerações Iniciais

Tantos caminhos,
Tantas possibilidades.
Encontros e desencontros.

Por onde seguir?
O que se quer encontrar?

Espio e descubro.
Atravesso, sinto, vivo e transformo.
Sem pressa, percorri os caminhos.
Modelando o percurso.
Sendo modelada por ele.

Sentidos.
Olho para trás.
Vejo o quanto andei.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Relações entre a Arte Pública e o Ensino de Arte

A reflexão sobre minhas experiências profissionais é recorrente nas pesquisas acadêmicas por mim desenvolvidas ao longo dos anos de formação e aqui não se trataria de uma exceção. Se antes, na minha trajetória, o universo das ações se encontrava no ambiente escolar, atualmente ele se ampliou para uma cidade, a capital catarinense. Embora com enfoques distintos, a ação pedagógica está presente neste estudo como mote para seu desenvolvimento. Ou melhor, boa parte das questões e experiências vivenciadas no âmbito escolar servem para embasar o que chamo de ação educativa em interação com a Arte Pública. Mas os currículos de Arte contemplam a especificidade da Arte Pública?

Anteriormente atuando no sistema público de educação e agora em outra instância, na esfera municipal, em uma entidade cultural denominada Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes (FCFFC)¹, mas permanecendo na minha área de formação – Artes Visuais, os desafios permanecem constantes. Um deles é que, a partir de 2015, passei a ser representante titular dessa instituição na Comissão Municipal de Arte Pública (Comap) e percebi a necessidade de aprofundar estudos sobre esta temática específica; foi quando senti a existência de uma lacuna entre a inserção das obras de arte no espaço da cidade e a apreensão delas pelo público.

A Comap é responsável pela apreciação e julgamento dos projetos de Arte Pública e está vinculada ao Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (Ipuf). Formada por representantes de diferentes entidades e instituída por Lei, há mais de duas décadas propõe e desenvolve políticas de Arte Pública para a capital

¹ Conforme Lei nº 2647/1987, são objetivos da Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes: zelar pela conservação do patrimônio histórico e cultural do Município de Florianópolis; organizar e manter o Arquivo Histórico do Município; promover a conservação e a divulgação das tradições culturais e do folclore regional; promover a edição de livros e outras publicações que estudem e divulguem as tradições histórico-culturais do Município; criar e manter bibliotecas, museus, pinacotecas, discotecas e outras atividades, permanentes ou não, que sirvam de instrumento de divulgação cultural; promover estudos e pesquisas sobre a história, as tradições, o folclore, a genealogia e outros aspectos de interesse cultural do Município; promover dentro de uma visão dinâmica e contemporânea, o desenvolvimento e o aperfeiçoamento das atividades culturais locais (FLORIANÓPOLIS, 1987, não paginada).

catarinense, que inclui a seleção de obras a serem inseridas na cidade, permutadas pela ampliação de área regulamentar construída em edificações.

Tornou-se necessário, portanto, planejar ações para promover relações, ou interações, entre o acervo resultante dessa política pública e sua população e, neste sentido, as ações educativas em Artes Visuais se mostram como uma possibilidade estratégica, no intuito de preparar as novas gerações para interagir com essas manifestações presentes no seu cotidiano. Isto porque, antes de atuar na FCFFC, exercei as funções de professora de Artes Visuais por mais de dez anos, oito deles em escola pública da Rede Municipal de Florianópolis, o que possibilitou perceber, de um lado, a carência de oportunidades para o contato direto com a arte; e de outro, um acervo disponível, mas nem sempre conhecido pela própria população residente na capital catarinense.

O espaço da cidade é ambiente para as interações entre as pessoas e delas com o espaço físico e simbólico, ou seja, cultural. Cenários são construídos, modificados, reconstruídos e a relação com eles, consequentemente, se altera pelo fato de seu constante movimento, dado pelas trocas sociais, econômicas e culturais. Esta pesquisa se debruça sobre a cidade de Florianópolis, que sofreu, a partir das décadas de 1980 e 1990, uma verdadeira reconstrução de seu ambiente, tanto pelo crescimento demográfico e urbanístico, não apenas vegetativo, mas decorrentes de migrações, quanto pelas mudanças daí ocasionadas. Alguns referenciais importantes, como sua arquitetura e seu ambiente natural, foram se diluindo e agregando modificações, em um processo de renovação urbanística incessante, as quais foram percebidas e sentidas não apenas por mim, mas por todos que nasceram ou vivem há muito tempo em Florianópolis.

Toda cidade carrega e constrói sua história permanentemente e nesse processo tornava-se importante alocar em Florianópolis marcos artísticos como, ao longo da história, erigiram-se pórticos, arcos e obeliscos, alinhando-se a iniciativas semelhantes no país e no mundo. E o espaço público apresenta-se como possibilidade para acolher essas produções. De tal modo, a Arte Pública, como uma subárea ou como uma categoria da arte, mostrava-se como capaz de qualificar, humanizar e dinamizar os espaços da cidade, bem como potencializar a paisagem existente, natural ou construída por diferentes atores.

Dito isto, esta tese poderia ter diferentes enunciatórios, como artistas e estudantes da Arte Pública, professores de Arte, membros da Comap, estudantes de

Arquitetura ou Artes Visuais; museólogos e interessados em patrimônio; todavia, entre estes, meu interlocutor prioritário é o professor de Arte. Isto não exclui o diálogo com os demais e com qualquer outro sujeito interessado no tema. Inclusive, podem ser desenvolvidos trabalhos posteriores a partir deste estudo, dirigindo a cada um desses segmentos, ou elaborados por eles mesmos. Ao considerar esse interlocutor prioritário, acredito ser importante também apresentar alguns subsídios de ordem histórica e conceitual sobre a temática em questão, de forma a tentar contribuir e a contagiá-los, na perspectiva de que a Arte Pública possa vir a se fazer presente também nas aulas de Arte.

O “estado da arte”

Com a Lei nº 3.255/1989, Florianópolis tornou-se uma das cidades pioneiras em aprovar, através de órgão de planejamento urbano – o Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (Ipuf), a inserção de obras de arte no espaço urbano, mais especificamente, nas fachadas de edificações multifamiliares – condomínios - acima de dois pavimentos. Em 1990, por meio do Decreto Municipal nº 152, criou-se a Comissão de Análise e Julgamento das Obras de Artes nas Edificações que, posteriormente, foi reestruturada e passou a ser chamada de Comissão Municipal de Arte Pública (PIRES, 2016).

Com sucessivas revisões na legislação, em mais de vinte anos desta Política Municipal de Arte Pública, foram inseridas no espaço urbano de Florianópolis mais de 300 (trezentas) obras comissionadas², isto é, permanentes, de autoria de 58 (cinquenta e oito) artistas³. Seria adequado, ou até mesmo evidente, que a população usufruísse desse acervo. Por que não pensar em aproximá-lo do público por meio de aulas curriculares de Arte? Eis o desafio!

O ensino de Arte na contemporaneidade propõe que os sujeitos cada vez mais tenham acesso às produções artísticas e estéticas. Muitas vezes o professor utiliza reproduções que dificultam perceber alguns aspectos das obras, como tamanho, cores, sua relação com o local em que está inserida e com outros

² Arte Pública comissionada é considerada como aquela selecionada para algum fim e que, segundo Alves (2011, p. 42), é um importante segmento das políticas culturais, com viabilidade de “recursos para seu financiamento, por meio de legislações, programas e fundos específicos”.

³ Nesta pesquisa são consideradas as obras implantadas até o ano de 2018.

trabalhos próximos, como no caso daquelas em espaços expositivos, especialmente. Isso porque, mesmo em uma galeria ou museu, há um projeto expográfico e/ou uma curadoria por trás da narrativa, construída não somente pela obra ou trabalho artístico, mas pelo conjunto no qual está inserida, o que passa pelas demais produções expostas, cor das paredes e iluminação, por exemplo.

Ao se considerar também as dificuldades encontradas pelos professores, muitas vezes decorrentes de fatores apenas logísticos como o deslocamento com seus estudantes até museus e galerias onde se encontram as produções originais, principalmente aqueles que atuam em escolas da rede pública, as obras de Arte Pública apresentam-se como possibilidade pedagógica alternativa às aulas de Arte ou como um estudo específico no currículo. Não nos escapa que parece óbvia a importância de os estudantes conhecerem a arte produzida em seu entorno e a Arte Pública também se mostra como opção, uma vez que em Florianópolis elas estão em diferentes bairros e muitos deles possuem escolas nas proximidades. A localização dessas produções entre si possibilita formar verdadeiros circuitos e muitos deles podem ser percorridos a pé. A maioria delas é de autoria de artistas que atuam ou atuaram na cidade, que fizeram uso de técnicas diversas e criaram não só obras de arte no sentido clássico do termo⁴, mas o que é considerado mobiliário urbano, que são propostas artísticas com alguma outra função, instaladas no espaço público para uso das pessoas, o que vem ao encontro de um pensamento transversal dos currículos escolares. O estudo acerca do espaço público poderia atravessar os currículos escolares? Contudo, comprehende-se que a ação educativa não precisa, necessariamente, passar pela escola, uma vez que a cidade pode ser entendida por meio da percepção estética pelos diferentes públicos.

Embora existam pesquisas de Mestrado e Doutorado sobre Arte Pública nas diferentes áreas de conhecimento, no campo da Arte elas são escassas, principalmente as que abordam as produções de caráter permanente, comissionadas ou não; bem como as que usam este tipo de produção como possibilidade educativa no ensino formal ou informal; ou, ainda, as que tratam de políticas públicas voltadas à inserção de obras de arte no espaço da cidade; todos consistem em aspectos tratados nesta tese. Esses resultados foram obtidos a partir

⁴ Não se fará juízo de valor sobre as obras; como abordá-las na escola acredita-se ser prerrogativa e responsabilidade da metodologia do professor, adequando ao respectivo currículo de cada ano e instituição.

de um levantamento⁵ feito nos bancos de teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior⁶ (Capes) e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações⁷ (BDTD), objetivando-se verificar a produção acadêmica em um recorte temporal de dez anos (2008-2018). O resultado detalhado do levantamento se encontra junto ao Anexo A deste estudo e é pertinente destacar que pode haver alguma inconsistência nos resultados, uma vez que a inclusão dos dados no sistema é feita diretamente pelos programas de Pós-Graduação, nem sempre considerando as palavras-chave que os autores elencaram em suas pesquisas. Esta observação tem o intuito de alertar todos os docentes de pós-graduação e seus segmentos. A seguir, o Quadro 1 e 2 apresentam apenas aqueles trabalhos que possuem algum ponto de contato com este estudo.

Quadro 1 – Levantamento de pesquisas no campo da Arte sobre Arte Pública no Catálogo de Tese e Dissertações da Capes e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – 2008 a 2018

| Catálogo de Tese e Dissertações da Capes | | | |
|---|---|--|----------------------------------|
| Ano | Título | Programa/Instituição | Autor |
| 2008 | A relevância da percepção em arte pública no ensino de arte: o papel do professor no processo de massificação das obras de arte | Mestrado em Artes Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho | CAVALCANTE, Paulo José |
| 2009 | A arte em espaços públicos de Vitória ⁸ | Mestrado em Artes Universidade Federal do Espírito Santo | FERREIRA, Gislaine Zanon |
| 2010 | Arte Pública: sua função e significado no espaço urbano de Goiânia | Mestrado em Cultura Visual Universidade Federal de Goiás | CABRAL, Maria Madalena Roberto |
| 2011 | A especificidade da Arte Pública na 5ª Bienal do Mercosul - Porto Alegre ⁹ | Doutorado em Artes Visuais | ALMEIDA, José Francisco Alves de |

⁵ Este levantamento foi iniciado no final do ano de 2018 e concluído no início de 2019, a partir do termo Arte Pública e Arte Urbana no campo de busca dos bancos de dados consultados e, posteriormente, foi verificada a incidência dos termos nas palavras-chave de cada estudo. A pesquisa a partir desses dois termos se deve ao fato de que alguns estudos utilizam Arte Urbana para o que se considera neste estudo como Arte Pública.

⁶ CAPES: Catálogo de Teses e Dissertações. Disponível em:

<http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses>. Acesso em: 12 nov. 2018.

⁷ BD TD: Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. Disponível em:

<http://bdtd.ibict.br/vufind>. Acesso em: 23 jan. 2019.

⁸ Será considerado o título da versão publicada, uma vez que no Catálogo de Teses da Capes consta o título *Caminhos da Arte Pública em Vitória*.

| | | Universidade Federal do Rio Grande do Sul | |
|--|---|---|---|
| 2012 | Arte Pública em Florianópolis: um estudo de algumas “permanências” instaladas nos espaços da cidade | Mestrado em Artes Visuais Universidade do Estado de Santa Catarina | SEIXAS, Marcelo Pereira |
| 2017 | Os Trabalhos de José Resende no âmbito de Arte/Cidade: da produção do artista ao projeto de intervenções urbanas | Mestrado em Artes Visuais Universidade Estadual de Campinas | OLIVEIRA, João Yukio Nakacima Amendola de |
| Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações | | | |
| Ano | Título | Programa/Instituição | Autor |
| 2008 | A relevância da percepção em arte pública no ensino de arte: o papel do professor no processo de massificação das obras de arte | Mestrado em Artes Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho | CAVALCANTE, Paulo José |
| 2009 | A arte em espaços públicos de Vitória | Mestrado em Artes Universidade Federal do Espírito Santo | FERREIRA, Gislaine Zanon |
| 2011 | A especificidade da Arte Pública na 5ª Bienal do Mercosul - Porto Alegre | Doutorado em Artes Visuais Universidade Federal do Rio Grande do Sul | ALMEIDA, José Francisco Alves de |

Fonte: Elaborada pela autora (2019).

Quadro 2 – Levantamento de pesquisas no campo da Arte sobre Arte Urbana no Catálogo de Tese e Dissertações da Capes e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – 2008 a 2018

| Catálogo de Tese e Dissertações da Capes | | | |
|--|---|--|---|
| Ano | Título | Programa/Instituição | Autor |
| 2014 | Arte permanente nos espaços externos da cidade: o caráter artístico e suas manifestações no contexto cultural de Uberlândia | Mestrado em Artes Universidade Federal de Uberlândia | CRUZ, Silvia Santos Pinheiro |
| 2017 | Os Trabalhos de José Resende no âmbito de Arte/Cidade: da produção do artista ao projeto de intervenções urbanas | Mestrado em Artes Visuais Universidade Estadual de Campinas | OLIVEIRA, João Yukio Nakacima Amendola de |
| Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações | | | |
| Ano | Título | Programa/Instituição | Autor |
| 2015 | Curadoria educativa e mediação: práticas em Arte Urbana | Mestrado em Artes Universidade de São Paulo | AMARAL, Cíntia. |

Fonte: Elaborada pela autora (2019).

⁹ No Catálogo de Teses e Dissertações da Capes o título deste estudo é *A especificidade do lugar na arte pública de Porto Alegre*, mas será adotado o que está na versão publicada no repositório da Ufrgs.

Mesmo elencando algumas pesquisas em duplicitade nos quadros apresentados, uma vez que se optou por mostrar os resultados a partir das duas fontes consultadas separadamente, verificou-se um número restrito e menor ainda são aquelas que tratam de ações educativas. Dentre elas, destaca-se uma que aborda a Arte Pública em Florianópolis (SEIXAS, 2012); outra que discute a importância da Arte Pública como possibilidade pedagógica no ensino de Arte (CAVALCANTE, 2008); e uma terceira, sobre curadoria educativa e mediação (AMARAL, 2015). Isto destaca o caráter de pioneirismo desta investigação, tanto ao abordar a Arte Pública no âmbito da cidade de Florianópolis quanto acerca da sua relação entre o público e o ensino de Arte.

A arte é fundamental para o indivíduo, permitindo colocar em prática sua capacidade de viver, dialogar e atuar socialmente, de fazer circular experiências e ideias. Assim, o ensino da Arte tem papel importante para o desenvolvimento do sujeito, pois através dele não só se adquire conhecimentos, mas também se tem oportunidade de transformá-lo em um cidadão, apto a assumir seus papéis na vida pessoal e social.

Tracejando a investigação

Visando contribuir para o campo do ensino de Arte, sempre ávido para trazer para a escola a produção do nosso tempo, essa pesquisa se propõe a sugerir, após levantamentos e reflexões, propostas pedagógicas para que a população escolar conheça e se aproprie das obras permanentes inseridas no espaço urbano de Florianópolis, colocando-se criticamente diante delas. Acredita-se na importância da formação estética e artística para a constituição integral do sujeito, uma vez que ele se depara com os mais diferentes elementos construídos artística, social e culturalmente. O acesso à linguagem visual é análogo ao acesso à linguagem verbal, ou seja, é pilar da cidadania. Igualmente, os resultados serão relevantes para a Comap, que tem como finalidade planejar, propor e repensar suas ações constantemente.

Encontramos arte em diversos locais – museus, galerias, ruas e em diferentes mídias. Não basta que artistas, poder público ou iniciativas independentes possibilitem o acesso a ela; é preciso que os sujeitos se deem conta da importância

da arte para a cidadania e construam sentidos e significados na relação com as produções artísticas e estéticas. O espaço urbano foi e continua sendo local das mais diversas manifestações artísticas e culturais e, na atualidade, as cidades tornaram-se importante espaço para acolher a arte contemporânea, seja ela efêmera ou permanente. É necessário considerar que estando no espaço público, em muitos casos, o sujeito não observa a obra com o objetivo de uma apreciação estética e estética, pois ela é encontrada nos diversos deslocamentos que se faz pela cidade, ao acaso, como verdadeiros Acidentes considerando as proposições de Landowski (2005, 2014a). Isso deveria quebrar a anestesia sob a qual vivemos nosso cotidiano, quando nos deparamos com arte em locais inusitados ou fatos excepcionais no lugar de decoração. Percebe-se que o uso da cidade é feito por uma espécie de Programação (LANDOWSKI, 2014a) por aqueles que residem nela, pois os itinerários geralmente são os mesmos; as pessoas estão anestesiadas apenas cumprindo o trajeto costumeiro.

Levando em conta o contexto de Florianópolis e a política de Arte Pública no âmbito da administração municipal, comprehende-se que não é somente a implantação de obras que garante o acesso da população à arte ali alocadas. Acreditando que as ações educativas podem fazer a aproximação do público com as produções artísticas, tomando-se como amostra estudantes, tem-se como objeto de estudo desta pesquisa a relação do público com a Arte Pública em Florianópolis, o que torna fundamental para a investigação fazer um recorte que, consequentemente, reduz sua abrangência, uma vez que é um objeto complexo. Como objeto empírico se considera as possibilidades pedagógicas que o acervo de Arte Pública da capital catarinense pode oferecer. A ação educativa aqui é considerada como uma Manipulação visando gerar Acidentes e Ajustamentos, referindo três dos regimes de interação propostos por Landowski (2005, 2014a).

Estabeleceu-se como hipótese a ideia de que a interação com a Arte Pública inserida no currículo escolar propicia a apropriação dessas obras como bem público pertencente a cada cidadão, portanto.

O objetivo geral deste estudo é verificar como as propostas pedagógicas escolares podem interferir na percepção e na interação do sujeito com o acervo de Arte Pública do Município de Florianópolis. Que resultados se obtém dessas interações? Nessa perspectiva, busca-se investigar nas interações entre dois segmentos representativos do público escolar, ao percorrer circuitos de Arte Pública,

para examinar dados qualitativos atinentes à apreensão de significados e sentidos, o que deverá apontar diferentes modos de apropriação do acervo público municipal, como pertencente a eles, o público.

Dito isso, definiu-se como objetivos específicos: ampliar estudos sobre a Arte Pública em Florianópolis no âmbito acadêmico; elaborar curadorias desse acervo, criando circuitos para visitação de grupos escolares; propor ações pedagógicas para promover a percepção crítica do acervo de Arte Pública; e verificar a percepção dos estudantes sobre o acervo constituído. Volta-se então à questão: como se dá a percepção do acervo de Arte Pública em Florianópolis? É possível a apreensão de sentidos por meio das interações, com vista a uma postura crítica diante da Arte Pública? E do caráter público do entorno? O que apreendemos das obras de Arte Pública? Como elas dizem o que dizem? Como estimular o outro para olhar, sentir, refletir sobre a Arte Pública e a cidade de Florianópolis? Essas são algumas questões importantes que atravessam e costuram esta tese.

Mesmo que Florianópolis já dispusesse de algumas produções artísticas e estéticas visíveis aos transeuntes, principalmente heróis nacionais, personalidades e ícones religiosos, presentes em edifícios e áreas públicas, como também em condomínios, esta pesquisa tem como recorte o acervo de Arte Pública constituído a partir da Lei nº 3.255¹⁰, de 1989, e suas complementações durante décadas que se consolidou em uma Política Municipal de Arte Pública.

Esta normativa teve como objetivo incentivar os construtores a implantarem obras de arte em edificações com mais de dois pavimentos e, em contrapartida, recebiam um acréscimo de dois por cento de área construída. O estímulo para a criação da referida Lei se deve a iniciativa dos artistas, principalmente integrantes da Associação Catarinense de Artistas Plásticos (Acap), que, em 1985, reivindicaram espaço para inserção de suas obras no ambiente urbano, cujo princípio “foi tão somente incrementar a arquitetura e tornar ainda mais bela uma cidade que, por sua

¹⁰ Publicada em 3 de outubro de 1989, a Lei nº 3.255/89 tinha a seguinte redação: “Art. 1º- Fica o Poder Executivo Municipal autorizado a fiscalizar a pintura de arte nas paredes externas das edificações com mais de 02 (dois) pavimentos, bem como a instalação de obra de arte na área interna e na área do afastamento frontal mínimo obrigatório, que sejam compatíveis com o projeto arquitetônico, se harmonizem com as cores do prédio e obedeçam a comunicação visual, para a quadra onde se situarem, previamente aprovada pelo IPUF. [...] Art. 4º - As pinturas e obras de arte de que tratam esta Lei deverão ser originais, não se constituindo de reprodução ou réplica devendo, ainda, integrarem-se à estrutura arquitetônica da edificação. (FLORIANÓPOLIS, 1997, não paginada).

natureza, já possui tantos predicados." (PIRES, 2016, p. 13). Embora isto seja suscetível de discussão e questionamentos no campo da arte, é um fato e não é possível modificar a história da Arte Pública na cidade, ainda que tal visão tenha se modificado ao longo do tempo.

A legislação sofreu diversas alterações e foi incorporada ao Plano Diretor de Florianópolis em 1997; destaca-se uma importante mudança feita em 2014 que, dentre outros aspectos, instituiu a Política Municipal de Arte Pública na cidade e possibilitou que a obra de arte fosse inserida fora dos limites do condomínio, ou seja, no espaço público propriamente dito. Mesmo que nas inserções mais recentes se tenha buscado implementar a nova legislação de 2014, ao se comparar com o conjunto de obras do acervo, são escassos os casos. Assim, espera-se que os resultados dessa modificação sejam percebidos nos próximos anos.

Ainda que possa parecer que a legislação tenha tão somente incentivado o ganho dos construtores, é preciso destacar que ela surgiu a partir da solicitação dos artistas da cidade na busca por mais um campo de atuação e é fato que a cidade tem um vasto acervo, principalmente de artistas locais. Além disso, a legislação sempre consistiu em brecha (CERTEAU, 2008), tanto para os artistas atuarem como para que as construtoras edifiquem visibilidades na cidade, estabelecendo valores da ordem moral - imagem positiva ao investir em cultura - e financeira – agregando valor ao imóvel.

Também não se pode desconsiderar que há uma discrepância entre o custo da obra artística, que é pago diretamente ao artista, e o valor que muitos construtores recebem com a ampliação do percentual construtivo, ao fazer uso da Lei, que em certos casos pode corresponder a área de um apartamento. Desde o início de sua implementação, a definição dos valores das obras ficou a cargo da negociação entre o artista e o construtor, sem interferência da Comap, mesmo que se tivesse uma ideia de que nem sempre eles condiziam com a importância do trabalho artístico e com o valor da área acrescida no empreendimento. Igualmente era perceptível que tinham artistas que valorizavam mais suas produções que outros nesse processo de negociação, pois alguns cobravam praticamente os custos para confecção/produção da obra.

É na perspectiva de provocar mudanças nesse processo que a partir de 2017 a Comap vem buscando aplicar uma fórmula, sem bases legais ainda, mas de caráter experimental, por meio de um trabalho de convencimento junto aos

construtores feito por sua coordenação, buscando diminuir a fragilidade dos artistas no processo de negociação com as construtoras, valorizando o trabalho artístico. Busca-se uma fórmula que considere a área de construção a ser acrescida (dois por cento), valor do metro quadrado da área a ser implantada na edificação e outros índices, visando melhorar os valores pagos aos artistas. Ações iniciadas mostram exemplos positivos, principalmente nas propostas alocadas no espaço público selecionadas por meio de editais. Ressalta-se que, até a conclusão deste estudo, a fórmula ainda não tinha sido implementada através de normativas.

Em 2016, a Comap lançou uma publicação impressa que apresenta o acervo construído entre os anos de 1990 e 2015. Compilado em um livro, foi possível perceber a diversidade desse acervo, composto por obras produzidas principalmente por artistas locais, resultantes de diferentes temáticas, processos e materiais, e situadas em vários bairros. São esculturas, pinturas murais, painéis de cerâmica e metálicos, mobiliário urbano e intervenções caracterizadas como *site specific*. Destaca-se que as obras, por estarem dentro de condomínios, são de caráter privado, mas têm visibilidade pública, garantida por Lei. Assim, Florianópolis tornou-se uma das cidades pioneiras na gestão de uma política de Arte Pública, principalmente caracterizada pela inserção de obras de arte em edificações.

Não obstante, torna-se fundamental dar mais visibilidade a esse acervo, provocar nos moradores a postura crítica e a noção de pertencimento em relação às obras - vê-las como suas, uma vez que existe um acervo disponível para a interação com quaisquer transeuntes, enunciatários ou destinatários potenciais. Um aspecto que parece seguro é a necessidade de criar propostas, ações que possibilitem aos cidadãos, principalmente os residentes, por excelência, apropriar-se desse acervo, despertando a geração de efeitos de sentido.

A semiotização da cidade

No movimento da cidade e de habitantes é que o que somos é definido, redefinido, transformado, perdido e ainda reencontrado, reinventado, reescrito. Os modos de reescrita podem então dar a ver o entrelaçamento dos mecanismos de fazer ser a urbe e sua população.

Ana Claudia de Oliveira

A base teórica deste estudo é a semiótica discursiva, mais especificamente a vertente sociossemiótica, pautando-se principalmente pelos estudos de Landowski (2001, 2014a) e Oliveira (2014a, 2017). Para a semiótica discursiva¹¹, qualquer manifestação pode ser considerada como um texto, não apenas o verbal, com seu plano de expressão e plano de conteúdo, que articulados produzem sentidos, apreensíveis por interlocutores.

Refletindo acerca da relação entre enunciado, enunciador e enunciatário, Landowski (1995, p. 240 apud RAMALHO E OLIVEIRA, 2007, p. 189), um dos semióticos mais importantes da atualidade, nos diz que

qualquer que seja o meio de expressão utilizado (verbal ou outro), mal acabamos de nos ‘exprimir’, e já não nos pertencem mais as formas - palavras, gestos, etc. - que, no entanto, cuidadosamente escolhêramos para produzir certo sentido, e não outro. Falando, gesticulando, o sujeito cria materialmente um dado ‘enunciado’, o qual, uma vez produzido, existe como objeto autônomo, disjunto de seu produtor, e portanto, capaz de significar por si só, independentemente tanto do que o enunciador pode ter intencionado dizer ao fazê-lo existir, quanto da maneira segundo a qual a identidade ‘real’ daquele sujeito enunciador se poderia definir.

Assim, como se percebe, o mais importante na interação não é considerar a intenção do produtor, mas os sentidos da manifestação. Deste modo, a maneira como os sujeitos se relacionam com a cidade é particular e mutável, mas também é parte da construção permanente desse complexo sistema, pelo fato de estarem, habitarem, viverem nesse espaço. Na outra ponta, temos os planejadores da cidade, que se pautam tanto por aspectos formais quanto pelas diversas funções que os elementos que a constitui serão utilizados pelos sujeitos, embora não seja possível projetar todas as experiências que terão nela. Mas também há os gestores, as instituições públicas e privadas, o mercado, as mídias, enfim, diferentes actantes¹² nesse sistema.

¹¹ A semiótica discursiva (ou *greimasiana*, referência a Algirdas Julien Greimas) é considerada uma corrente dentro da semiótica. O sentido ou a construção de sentidos passa a ser o objeto de estudo e o texto é a unidade, seja ele verbal, não-verbal ou miscigenado, sincrético. Nos seus novos desenvolvimentos, esta vertente semiótica passou a investigar as práticas, as situações, a construção de sentidos nas interações.

¹² De acordo com Greimas, Courtés (2013, p. 20-22), actante pode ser entendido como os participantes de um processo, podendo ser sujeitos ou as coisas, independentemente da maneira como participa, mesmo que passivamente. “O conceito de actante substitui com vantagem, [...] o termo personagem, [...] visto que cobre não só seres humanos, mas também animais, objetos e conceitos.”

Entendendo que a cidade pode ser analisada a partir dos pressupostos semióticos, alguns aspectos precisam ser considerados. Se a cidade pode ser entendida como um objeto de análise autônomo, como analisar esse macro texto? Quais são os enunciadores da cidade? Que elementos constituem o plano de expressão? Como podemos adentrar em um texto que possui vários autores, que se constrói e reconstrói constantemente? Como analisar a cidade em que o enunciatário também é elemento constituinte do objeto em análise? Que aspectos podem interferir na análise da cidade?

São questões difíceis, mas na tentativa de responder ao menos à primeira dessas perguntas, acredita-se que é pelo uso que a cidade possa ser analisada, uma vez que os sujeitos precisam usar os espaços para assim se apropriar deles. Segundo Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés (2013, p. 524-525), a ideia de uso é definida a partir da Linguística, sendo tratada como “uso linguístico”, uma vez que existia uma “dicotomia sussuriana língua/fala”, que é

considerado conjunto de hábitos linguísticos de uma dada sociedade, vê-se, então, definido como substância (da expressão e do conteúdo ao mesmo tempo) que manifesta o esquema linguístico (ou a língua). Se um universo semântico qualquer é articulável com o auxílio de regras de uma combinatória, o conjunto das expressões virtuais que esta é capaz de produzir pode ser considerado como o esquema desse universo, enquanto as expressões efetivamente realizadas e manifestadas corresponderão a seu uso: o esquema será chamado então aberto, por oposição ao uso que é o seu fechamento.

Todavia, é possível fazer atualizações no conceito de uso para a semiótica, devido as suas mais recentes teorias e para áreas que não sejam a da Linguística. No caso da cidade, a maneira como os sujeitos utilizam os espaços, públicos e privados, objetos, mobiliário urbano, trajetos, são particulares e, inclusive, pode depender dos dias da semana, horários, clima, entre outros fatores. Mesmo que em alguns casos existam regras, é no uso desses espaços que o sujeito dará sentido a eles. Vias foram consolidadas a partir do percurso feito pelas pessoas a pé; espaços de convivência foram concretizados como públicos a partir do uso dos sujeitos em determinadas áreas fazendo erigir praças; lugares abandonados foram alterados, ressignificados, trazendo de volta as pessoas. Uma feira de artesanato afro se instala na Escadaria do Rosário, em Florianópolis, retomando um espaço cultural desse grupo étnico, já que a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito foi erigida entre os séculos XVIII e XIX pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário

dos Homens Pretos, composta por escravos e ex-escravos, para citar um exemplo concreto no nosso contexto. É no uso, ou “não uso”, que muitas ações e interferências ocorrem, sejam ações particulares ou da gestão pública; disfóricas ou eufóricas.

O conceito de texto, mesmo considerando sua amplitude para a semiótica discursiva, não é capaz abranger a complexidade desse sistema que é a cidade. Como ela serve de plano de expressão para diferentes linguagens, torna difícil analisá-la como um todo, fazendo com que estudiosos tenham que fazer recortes para melhor investigá-la, como se fará nesta investigação.

Não obstante, os estudos mais recentes de Landowski se mostram como possibilidade para a apreciação crítica da cidade, pois, ao propor a ultrapassagem dos domínios do texto enquanto unidade de análise, propõe uma semiótica do sensível, também chamada das situações, ao considerar o que ocorre nas práticas sociais. Ele postula “uma conceituação do tipo interativo que permita descrever semioticamente, de modo que o componente sensível – estésico - intervenha na apreensão do sentido ao vivo, ou seja, em ato e em situação.” (LANDOWSKI, 2004, p. 5 apud RAMALHO E OLIVEIRA, 2011, p. 1193).

Quando nos referimos a uma cidade, partimos do pressuposto de que os sujeitos não podem ser considerados somente leitores, mas também como parte fundamental de sua construção e constituição. Lynch (1988, p. 12), em *A imagem da cidade*, nos diz que a percepção da cidade na maioria das vezes é parcial e fragmentária; e complementa: “quase todos os sentidos estão envolvidos e a imagem é o composto resultante de todos eles.” Esse autor debruçou-se sobre a legibilidade de cidades americanas – Boston, Jersey City e Los Angeles, isto é, pesquisou sobre as imagens mentais que os cidadãos têm acerca delas, ou seja, como objeto da percepção de seus habitantes. A imagem da cidade é resultado daquilo que o sujeito retém desse sistema complexo, seja pela percepção imediata ou pelas memórias de suas experiências, sem desconsiderar os aspectos emocionais das relações entre indivíduo e cidade, conforme constatou Lynch.

As imagens da cidade resultam, deste modo, de um processo recíproco entre observador e o meio. Este, por sua vez, sugere as relações e o observador, capaz de se adaptar de acordo com seus objetivos particulares, “seleciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê.” (LYNCH, 1988, p. 16). Com isto, uma mesma realidade pode adquirir sentidos distintos, pois depende do observador; ele não é um mero

receptor passivo de um desfile de imagens e seus significados, mas um interlocutor que, ao seu modo, também dota as imagens de sentido. Lynch (1988) estudou a imagem da cidade a partir de seus elementos físicos perceptíveis, embora compreenda a influência de outros fatores, como os sociais, funcionais, históricos, e até acerca do seu nome, aspectos que foram descartados por ele por fugir do objetivo de seus estudos.

Ao tratarmos da cidade e da relação dos sujeitos com ela, é necessário considerar a função e o valor de seus elementos. Segundo Argan (2014), se um sujeito se apressa para pegar um trem que partirá nos próximos minutos, perceberá no trajeto a comodidade e o acesso facilitado da estação para chegar até o trem, mas não perceberá sua qualidade estética, sua arquitetura. Pode, mais tarde, lembrar de algo que tenha se destacado nesse trajeto e constatar que poderia ter percebido melhor outros elementos da estação. É possível viver a cidade a partir das funções utilitárias que os diferentes elementos que a constitui se apresentam, como também se pode contemplar e ter experiências de outra natureza em relação a ela. Cabe, portanto, modificar a atitude, pois estar na cidade é diferente de vivenciá-la.

É nesta perspectiva que a semiótica discursiva, mas especificamente os estudos sociossemióticos desenvolvidos por Eric Landowski (1992, 2001, 2005, 2014a), são adotados como base teórica e metodológica para sustentar esta pesquisa. Embora sejam recentes os estudos acerca da cidade baseados na sociossemiótica¹³ – a semiótica da cidade, no Brasil diferentes autores têm contribuído para o desenvolvimento desse pensamento, ou seja, acerca dos regimes de sentido em ato. Dentre eles está Ana Claudia de Oliveira (2014a) que, em conjunto com outros pesquisadores do Centro de Pesquisas Sociossemióticas (CPS), da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), vêm se dedicando às práticas sócio-políticos-culturais na cidade de São Paulo a partir de distintos objetos de pesquisa presentes na cidade, pautando-se principalmente pelo destaque dado pelas mídias a essas práticas, sem excluir a cidade vivida. Têm como

¹³ Destaca-se também como referência, os estudos semióticos sobre o espaço de Manar Hammad (semiótica do espaço). Ver: HAMMAD, M. Santuário de Bel em Tadmor/Palmira: ensaio de interpretação semiótica. *Galáxia*. São Paulo, n. 9, p. 15-97, Educ, 2005a. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/issue/view/117/showToc>. Acesso em: 26 out. 2020.

objetivos levantar e analisar “os regimes de visibilidade, regimes de interação, regimes de reescrita dessa cidade.”¹⁴ (OLIVEIRA, 2014b, p. 18, grifos da autora).

Com base nos estudos da enunciação de Fiorin (1996), na Teoria Semiótica da ação e inter-ação de Greimas (1966) e nas proposições de Landowski (1992, 2005), Ana Claudia de Oliveira afirma que é possível analisar como a cidade

[...] se faz ver e ser vista; os modos de essa urbe se fazer sentida esteticamente por seus arranjos estéticos que tanto conformam o corpo da cidade que toca sensivelmente o corpo do habitante, que igualmente a toca. Como plano de expressão de mais de uma linguagem, esses corpos discursivos sincréticos são manifestações sintagmáticas¹⁵ de seleções paradigmáticas em vários sistemas que exigem tratamentos dos modos pelos quais os sujeitos, com suas escolhas, montam enunciados – e, ao mesmo tempo, constroem-se como sujeitos da enunciação “comunicantes.” (OLIVEIRA, 2014b, p. 18-19).

Embora a autora refira-se especificamente à cidade de São Paulo, o fato é que suas reflexões se prestam para o estudo de qualquer aglomerado urbano mesmo que não seja uma megalópole. Assim, a cidade pode ser estudada a partir da própria vivência nesse espaço – em ato, bem como pelas interferências externas que atuam diretamente na visibilidade da cidade, como é o caso das mídias, que funcionam como “lentes que delineiam para nós a cidade vista como a cidade que se esconde pela invisibilidade que a envolve”, nos diz Oliveira (2014b, p. 21). Também não se pode desconsiderar que os elementos que a constituem estão impregnados de aspectos externos a eles, como ideologias, a economia, o mercado, o capital cultural, entre outros.

Por estarmos tratando de manifestações abertas a múltiplas interpretações, é preciso enfatizar que o sentido se dará pelo processo de interação em ato, em situação, a partir das práticas e da relação entre os sujeitos e a cidade e, no caso específico deste estudo, entre estudantes e a Arte Pública de Florianópolis. Ou seja, o que nos interessa “é o discurso, enquanto ato de enunciação efetuado em situação e produzindo sentido.” (LANDOWSKI, 2002, p. 166, grifos do autor). A enunciação

¹⁴ A pesquisa foi denominada *Práticas de vida e produção de sentido da metrópole São Paulo* e como resultado foi publicado um livro. Ver: OLIVEIRA, Ana Claudia (Org.). *São Paulo privado e público: abordagem sociossemiótica*. São Paulo: Estação das Letras e Cores e CPS Editora, 2014a.

¹⁵ De acordo com o Dicionário de Semiótica, as manifestações sintagmáticas são identificadas pelas relações “e... e” que se opõem as paradigmáticas, que se caracterizam por “ou... ou”. Ou seja, as primeiras são de natureza relacional, marcada pela “copresença de grandezas no interior de um enunciado”, combinadas entre si, “inscreve-se numa intertextualidade e se acha, portanto, em correlação com outros discursos.” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 469-470).

carrega consigo as marcas de sua produção e é vista como uma totalidade. Levando em conta o plano da enunciação, um contato mínimo que ocorra na ordem visual, ao perceber a presença do outro, há a possibilidade de um diálogo ou uma interação. “Olhar o outro já é interagir; ver já é fazer”, tomando-se as palavras de Landowski (2002, p. 133).

Busca-se, portanto, verificar como se dá a apreensão de sentido de grupos de estudantes sobre a Arte Pública, verificando-o a partir do que é recorrente, isto é, isotopia. Qual sentido é recorrente no grupo analisado? É pela recorrência que se considerará um sentido geral a partir da interação, uma vez que possibilita perceber o que o outro apreendeu de sentido na interação com a Arte Pública e com a cidade.

Portanto, os roteiros de Arte Pública planejados especificamente para os grupos de estudantes pesquisados, constituem-se, ao mesmo tempo, em objeto de estudo e em uma ação programada, ou seja, é a minha interferência (roteiro) neste macro texto que é a cidade. Conduzir os grupos por esses espaços é empreender um trabalho com manifestações sincréticas¹⁶, intertextuais, uma vez que a cidade é construída pela ação de distintos actantes e que, por outro lado, convoca a atuação de vários sentidos, não só o da visão.

O que compõe o plano de expressão de uma cidade se apresenta ao olhar das pessoas, se faz ver, e propõe assim um processo inter-ação que converge para a construção de significados. De tal modo, é possível olhar com olhares semióticos para a cidade, a partir de suas práticas, uma cidade praticada, em ato. É nesta perspectiva que o modelo teórico postulado por Landowski (2014a), qual seja, o dos regimes de interação e de sentido, contribui para o estudo da cidade.

Determinados aspectos são ressaltados por Oliveira (2014a), que propõe uma cidade a “ser vista” e, nessa perspectiva, Bueno (2014, p. 56) diz que

têm-se, assim, elementos de enunciação e de discursivização de uma cidade que se faz ser visível, configurada para ser vista, admirada, contemplada, tendente a privilegiar um olhar que vem de fora em contraposição às nuances que apenas um olhar de dentro, aquele da aproximação, das explorações nas práticas cotidianas, permitiria.

¹⁶ Consiste na presença de diferentes tipos de textos concomitantemente. É uma manifestação híbrida, formada por elementos de sistemas diversos, tornando complexa na sua análise, uma vez que pode ser dada ênfase distinta na análise de cada um desses sistemas, principalmente pela presença mais predominante de um em detrimento de outro. Porém, não se pode desconsiderar a importância de cada sistema.

É importante considerar que esta pesquisa propõe, a partir de um “olhar de dentro”, capaz de rever esses sentidos previamente construídos e construir novos sentidos na experiência vivida na cidade de Florianópolis – nas práticas da vida, “tendo como objetivo a captação do sentido enquanto dimensão provada de nosso ser no mundo e desejando manter um contato direto com o cotidiano, o social e o ‘vivido’.” (LANDOWSKI, 2001, p. 35).

A experiência vivida possibilita perceber a cidade a partir de seus elementos materiais, ou seja, seus formantes plásticos, que são os eidéticos, cromáticos, topológicos e matéricos, seus cheiros, sensações térmicas, sons, enfim, utilizando todos os sentidos do corpo, uma vez que a cidade “é sentida pelos corpos físicos, que com suas constituições estésicas próprias, põem-se em interatuações nas circunstâncias de cada ambiência, fazendo acontecer as práticas de dada maneira”, destaca Oliveira (2017, p. 22). Assim, a cidade vivida em um dia de forte frio é diferente daquela vivida nos dias mais quentes de verão; caminhar por áreas que possuem várias construções verticais, que esmagam os actantes, é diferente da experiência de transitar por áreas que mantém a vegetação e construções térreas; assim como é distinto passear por Florianópolis em dias de forte vento sul daqueles em que se tem uma leve brisa. São exemplos que demonstram como são distintas as estesias na cidade.

As interações que os sujeitos têm com os diferentes lugares da urbe são imprescindíveis para considerar a “marca de tipos de união”, que permitem compreender que “os actantes coletivos que parecem distintivos, ao serem estruturados e identificados, mostram-se agindo em agrupamentos pelos tipos de concentração dos fazeres.” (OLIVEIRA, 2017, p. 21). Isso possibilita identificar diferentes camadas em um contexto mais amplo, bem como perceber que as uniões sujeito união sujeito, sujeito união objeto ou sujeito união ambiente mesclam condições culturais e sociais em função de determinados fazeres conjuntos, que se dão pela interação em ato.

Em Florianópolis, a área central é o local de trabalho de grande parte de sua população e de cidades de seu entorno, recebendo diariamente um grande contingente de pessoas: é local de comércio diversificado, de concentração de instituições públicas em seus diversos poderes, reúne grande parte dos moradores em situação de rua que se agrupam principalmente na sua praça principal, Praça XV de Novembro, e em ruas próximas. Porém, esse cenário se modifica completamente

aos finais de semana, pois os logradouros ficam vazios e a concentração da população passa a ser nas praias e bairros onde a população reside. Nos balneários, que também são “bairros dormitórios” dos trabalhadores, convivem os praticantes de vários esportes, banhistas, os ambulantes, grande parte dos migrantes, destacando-se que no verão sua população é triplicada, sendo preciso conviver no mesmo espaço com diferentes grupos. Também se percebe que os actantes que planejam a cidade procuram o diálogo entre a parte histórica e as construções mais modernas, pois os sombreamentos iniciais foram de edificações individuais e não de região. Assim, no Centro Histórico encontram-se edificações modernas, ao contrário de muitas outras cidades no país e no exterior. Enfim, esses exemplos permitem perceber como alguns pontos específicos de uma cidade são utilizados por actantes coletivos, ressignificando-os e gerando novos efeitos de sentido, caracterizando identidade própria em locais específicos ou em um contexto mais amplo, como é o caso da cidade.

Além disso, nota-se a construção de visibilidades, resultando em imagens de uma cidade com qualidade de vida – considerada uma das melhores do país, com boa parte da natureza preservada, que tanto se moderniza quanto mantém muitos de seus bens históricos. A mídia que alimenta e retroalimenta essa imagem eufórica de Florianópolis também destaca alguns de seus problemas – imagem disfórica, como é o caso da falta de mobilidade, do crescimento desordenado em alguns de seus bairros e da ampliação da violência urbana. Igualmente se construiu, ao longo dos anos, uma nova denominação para essa cidade, Floripa, que passou a ser usada com muita frequência não só na mídia, apresentando uma imagem de uma cidade próxima de quem usa tal termo ou quem quer dela aproximar-se, imprimindo um caráter de intimidade. Ambos os aspectos eufóricos e disfóricos contribuem para a imagem de Florianópolis – de fazer ver e fazer ser vista.

A visibilidade da cidade – de fazer ver e de querer ser vista – passa também por um processo de sedução e neste caso a mídia e o *marketing* são aliados. Para Landowski (1992, p. 89, grifos do autor) o “ver” pressupõe uma relação recíproca entre pelo menos dois actantes – “um que vê, o outro que é visto”. Para tanto, o autor destaca a necessidade de se ter uma “fonte de luz’ que ‘ilumine’ o objeto ao olhar do observador.” E é nesta perspectiva que os roteiros de visitação às obras de arte serão introduzidos, buscando lançar mais luz sobre a Arte Pública, bem como à cidade de Florianópolis.

Torna-se necessário perceber a cidade a partir de seu ambiente e de outros objetos e elementos, mais especificamente, objetos de arte que ampliam a visão da cidade relacionada à sua condição de ilha e aos seus bens maiores, como seu cartão-postal - a Ponte Hercílio Luz - ou a sua exuberante natureza. Desta maneira, é fundamental analisar outros dados presentes nessa cidade e seus diferentes actantes geradores de sentidos, que atuam isoladamente ou em conjunto, bem como os poderes que agem sobre ela – público e privado. Isso porque é importante uma qualificação desse ambiente em seus distintos aspectos, o que está diretamente ligada à relação dos sujeitos sobre esse ambiente, pois

com efeito, o que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a *alteridade do outro* atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele. Assim, quer a encaremos no plano da vivência individual ou [...] da consciência coletiva, a emergência do sentimento de “identidade” parece passar necessariamente pela intermediação de uma “alteridade” a ser construída (LANDOWSKI, 2002, p. 4).

Isto também inclui as sensações, as estesias, ao se estar no ambiente urbano. É importante ainda distinguir a ideia o que seja público ou privado, noções que podem assumir diferentes contornos quando relacionadas com o ambiente citadino. Geralmente o que é público é considerado como sendo de todos e o privado assume caráter mais individual e particular, ou seja, comprehende-se o público a partir de uma ideia de coletivo, universal, social, sem restrições; e, no caso do privado, considera-se o que é voltado ao individual, particular, restrito. Tais ideias interferem no uso do espaço da cidade, que embora possam trazer um caráter de oposição, não nos interessa tratá-las como tal, mas sim pela distinção que elas carregam consigo e que interferem nas próprias interações e nos sentidos dos sujeitos com dado ambiente ou local. Isto porque a partir desses dois adjetivos podem ser estabelecidos determinados contratos e usos. Por exemplo, para adentrar em determinado espaço (uso) tenho que comprar um bilhete (contrato). Oliveira (2014b, p. 23) destaca outro aspecto acerca da ideia de valor do público e privado, ou seja, “os valores de privado, na construção de empreendimentos, comerciais ou residenciais, opõem-se violentamente ao valor de cidade pública,

equipada com áreas de uso comum.”¹⁷ E no caso da Arte Pública de Florianópolis, tem-se uma relação direta entre esferas públicas e privadas no processo de constituição de uma política municipal, que envolve diretamente os artistas e o público.

Os desdobramentos mais recentes dos postulados de Landowski (2005, 2014a), principalmente aqueles que tangenciam a enunciação quanto presença em ato, apresentam os regimes de interação e de sentido, os quais são definidos como Programação, Acidente, Manipulação e Ajustamento, que articulados chegam a forma elíptica, que é mais dinâmica. De maneira sintética, a Programação é evidenciada pela regularidade e previsibilidade do sujeito sobre dado objeto ou situação; o Acidente pela casualidade ou inesperado, num processo de interação não previsto *a priori*; o Ajustamento é percebido por uma não regularidade, onde o ajuste é construído pelo contágio dos actantes em ato, na presença sensível; e a Manipulação, pela não casualidade, onde um dos interactantes atua de modo a influenciar ou modificar o outro.

Isso posto, é possível trazer aqui algumas reflexões iniciais de ordem mais geral sobre os regimes de Landowski, considerando a experiência vivida dos sujeitos no ambiente citadino. Alguns desses locais são regidos por normas, que podem ser compreendidos como a tentativa de programar o uso dos sujeitos (Programação) e “controlar” os processos de interação (Manipulação); os fatos inesperados são capazes de surpreender (Acidente), que são os acidentes semióticos, seja positivamente ou negativamente; e que, através da percepção e da vivência nos espaços, é possível provocar novas maneiras de interação (Ajustamento). No caso da ação educativa prevista neste estudo, os roteiros elaborados se apresentam como a Programação; a visitação dos alunos será a manifestação da Manipulação (fazer fazer); o circuito será observado para ver se existem Acidentes e quais seriam esses Acidentes; bem como que Ajustamentos acontecem durante a interação proposta.

E é nesta perspectiva que Oliveira (2014b, p. 20) afirma:

¹⁷ Foram abordados alguns dos aspectos que tangenciam essa relação entre público e privado, embora outras conjecturas podem ainda serem feitas, mas não é esse o objetivo aqui. Para aprofundar, a partir da sociossemiótica, recomenda-se ver: OLIVEIRA, Ana Claudia (Org.). *São Paulo privado e público: abordagem sociossemiótica*. São Paulo: Estação das Letras e Cores e CPS Editora, 2014a.

afortunada vida humana que, nas suas mínimas práticas, está empenhada na interminável construção do sentido! Séculos após século, dominantemente essas vidas sediaram-se nas urbes, e os atos de apreensão e de construção de sentido nelas são pautados por lógicas operatórias das práticas de vida que se enredam nas sequências de sua continuidade *versus* nas de sua descontinuidade. Mas o que faz advir o sentido está correlacionado à depreensão de que a totalidade encadeada é muito mais do que uma malha coesa, sobretudo, tem rompimentos, inversões que embaralham a ordem dada, produzem desordens, ordens outras que nos levam a sua percepção. Essas caminhadas tortuosas e não em linha reta com muitos desencontros, mas também, encontros.

É considerando que as interações dadas nesse complexo espaço urbano conferem significação à cidade, bem como que as interações interpessoais e das pessoas com as coisas da cidade são o que dotam de sentido a vida de que nela habita, que se pretende neste estudo, a partir de um recorte de obras de Arte Pública, investigar possibilidades de apropriação de segmentos da população da sua arte, tendo como mediador a ação educativa.

O percurso programado

Por meio de ações educativas é possível criar pontes, estabelecer relações entre o acervo de Arte Pública de Florianópolis e os que aqui vivem ou transitam, é o que se acredita. São escassos os estudos acerca de ações educativas em espaços públicos de modo geral e, embora existam pesquisas sobre a Arte Pública de Florianópolis, se desconhece se há a alguma investigação tendo enfoque educacional, voltado a alunos da educação básica¹⁸. Sendo objeto empírico deste estudo as possibilidades pedagógicas do acervo de Arte Pública de Florianópolis, produzido a partir da Lei nº 3.255/89, é necessário observar e analisar como se dão as relações entre segmentos do público, entendidos como público de arte, e como se mostra esse acervo em uma intervenção pedagógica, buscando construir um lugar de fala sobre a experiência da interação, dos sujeitos pesquisados com o seu entorno.

¹⁸ Destaca-se o estudo de Débora Gaspar, realizado para verificar os estágios de compreensão a partir das obras de Arte Pública de Florianópolis com alunos do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UDESC. Ver: GASPAR, Débora da R. *Olhares sobre a arte pública de Florianópolis*. 2002. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Artes Plásticas) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

A presente investigação, no que tange à abordagem do problema, trata-se de uma pesquisa qualitativa, pois se volta às proposições teóricas verbalmente e não por meio de quantitativos numéricos, ordinais ou percentuais. Assim, qualitativamente, serão tratadas as questões relacionadas às interações de estudantes, representativos da população da cidade, visando reflexões acerca das possibilidades pedagógicas que oferece o acervo de Arte Pública da cidade para o ensino de Arte. Neste tipo de pesquisa é fundamental escolher corretamente os métodos e teorias, reconhecer e fazer a “análise de diferentes perspectivas, nas reflexões dos pesquisadores a respeito de sua pesquisa como parte do processo de produção de conhecimento, na variedade de abordagens e métodos.” (FLIRCK, 2004, p. 20).

Objetivando-se suscitar conhecimentos capazes de serem obtidos na prática, uma vez que se volta aos problemas e interesses específicos, locais ou localizados, quanto à sua natureza, a pesquisa é considerada como uma pesquisa aplicada. Ou seja, os dados serão tratados por meio da análise reflexiva de uma situação concreta, que é descrita. Para Marconi e Lakatos (2010) as pesquisas descritivas buscam verificar a natureza do fenômeno estudado, suas características e processos, possibilitando que durante a experiência o pesquisador possa conhecer e interpretar a realidade. As propostas de mudanças poderão ser feitas por meio da análise dos dados coletados no decorrer do estudo, ou seja, posteriormente.

Por ser uma investigação qualitativa, pode ser ainda considerada como exploratória. Constatata-se empiricamente a ocorrência do fato, isto é, que a maioria da população não se apropria ou sequer percebe o acervo de Arte Pública de Florianópolis, mesmo que ele tenha se constituído ao longo de décadas e que se tenha um número significativo de obras. A pesquisa exploratória é aquela que tem como finalidade buscar maiores informações sobre o objeto de estudo, proporcionando uma melhor aproximação, além de procurar o aprimoramento de ideias, a confirmação de intuições e a descoberta de dados não previstos (GIL, 2009). Para isto, o planejamento deve ser flexível, permitindo considerar distintos fatores surgidos ao longo do processo relativos ao objeto em questão, tais como o levantamento bibliográfico, entrevistas e análise de exemplos. Igualmente se incluem fatores externos a pesquisa propriamente dita, que implicam diretamente sobre ela, como ocorreu com a pandemia da Covid-19 em 2020, momento reservado para a realização da ação educativa com estudantes do ensino fundamental.

Para o desenvolvimento desta tese foi essencial organizar, definir os pressupostos teóricos, imagens, obras de arte e informações complementares para poder refletir acerca deles, visando atender aos objetivos, bem como verificar a hipótese de trabalho proposta. Também se considerou necessário elaborar um material de apoio para o professor de Arte, ou, no caso, para as professoras de Arte, com sugestões de ações antes, durante e após a visitação do circuito de Arte Pública, o qual fora criado especificamente para cada uma das instituições participantes. Ressalta-se que esta pesquisa como um todo e o material educativo criado não devem ser entendidos como uma metodologia para uso nas escolas, uma vez que a proposta é de que o professor faça adaptações à metodologia de suas aulas, percebendo a Arte Pública como uma possibilidade pedagógica, podendo ser articulada com outros conteúdos curriculares e ou ser um deles.

Como técnicas de pesquisa, adotou-se o levantamento bibliográfico, análise de documentos legais, questionários, anotações e observações. No caso dos grupos escolares selecionados para realização desta pesquisa, a escolha se deu a partir da interlocução com a coordenação pedagógica da escola e com as professoras das turmas, obedecendo a critérios da escola, sempre buscando um processo coletivo para o encaminhamento das ações.

É tido como recorte da pesquisa o acervo de Arte Pública de Florianópolis, produzido de 1990 a 2018, uma vez que corresponde a um período que a maioria das obras se encontram sob uma mesma legislação, voltada para trabalhos implantados em condomínios. Isto possibilitou organizar os circuitos tendo como critério a proximidade geográfica, de um lado, e de outro, o acesso dos grupos de estudantes. Daí a escolha como campo de pesquisa o Centro Educacional Menino Jesus (Cemj) e o Colégio de Aplicação da Ufsc (CA/Ufsc), em torno dos quais há um acervo numeroso de Arte Pública. Ou seja, no que diz respeito à amostra da população, teremos contextos distintos, um grupo de uma escola particular e outro de uma escola pública, a primeira localizada no Centro da cidade e a segunda, no bairro Trindade.

Os dados foram coletados a partir de documentos legais, da base de dados da Comissão Municipal de Arte Pública (Comap) e do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (Ipuf), publicadas em diferentes mídias – impressas e digitais, entre outras. Após a construção de proposta pedagógica específica para cada grupo pelo professor de Arte da turma, considerando o material educativo

elaborado neste estudo, prevendo o percurso presencial de um roteiro contendo algumas obras, desenvolveu-se o processo. Todavia, foi necessário fazer adaptações ao que estava programado inicialmente para a coleta de dados, visto que o período para sua realização coincidiu com o enfrentamento da pandemia da Covid-19 que, dentre tantas outras medidas para contê-la, fechou temporariamente as instituições de ensino para aulas presenciais. Assim sendo, em cada experiência os participantes percorreram virtualmente os respectivos circuitos de Arte Pública nos bairros Centro e Trindade, sendo registrados dados através de observações, fotografias e em anotações dos estudantes conforme previsto no projeto. Ou seja, em decorrência da pandemia, os trajetos foram percorridos virtualmente, ao invés de presencialmente, mas os instrumentos de coleta de dados foram mantidos.

A proposta desenvolvida com os estudantes pauta-se pela semiótica discursiva, pós-greimasiana, que será adotada neste estudo tanto como base teórica quanto metodológica. Ela se caracteriza como uma maneira específica de se debruçar sobre objetos e fenômenos, “um chamado olhar semiótico”, cujo sentido não é dado *a priori* pelo objeto em análise, mas entendido como algo a ser construído, na relação, ou interação, do sujeito com o objeto (RAMALHO E OLIVEIRA, 2011, p. 1184). Baseia-se, mais especificamente, nos regimes de interação postulados por Eric Landowski, que em seus estudos mais recentes tem se dedicado às manifestações dinâmicas, em processo, onde os sujeitos são vistos como actantes, que se relacionam com dada manifestação em ato, em situação, como se pretendia realizar os circuitos de Arte Pública. Diante da impossibilidade do percurso presencial, houve o trajeto virtual que, de um modo por certo menos provocador de sensações, também não deixam de ser programações manipulatórias, sujeitas a Acidentes e Ajustamentos. Esses circuitos se apresentam como processos abertos, em devir, necessitando ser visto como um todo e considerando os efeitos de sentido dos actantes envolvidos, pois é na experiência que o sentido emerge. Observar como se dão os Regimes de Programação, Acidente, Manipulação e Ajustamento durante o contato virtual dos estudantes com as obras de Arte Pública dos circuitos propostos foi o modo adotado para coleta exploratória de dados qualitativos para a análise.

Isto posto, com os dados coletados foram feitas análises de forma interpretativa e reflexiva, buscando verificar como essa amostra da população se apropriou do acervo de Arte Pública a partir das experiências educacionais

vivenciadas, bem como de que maneira os professores utilizaram pedagogicamente o acervo selecionado a partir do material educativo proposto. É preciso destacar que este estudo se detém sobre as interações dos estudantes com a Arte Pública, não sendo considerada a interação dos professores de Arte. A análise dos dados qualitativos coletados ocorreu a partir da identificação dos regimes de interação e de sentido, embora também tenham sido consideradas as reflexões dos estudantes sobre a ação educativa como um todo.

Para estruturar o percurso deste estudo, no primeiro capítulo apresentam-se os conceitos fundamentais que permeiam e sustentam a inserção da arte no espaço da cidade, o caráter público e social da obra de Arte Pública e algumas possibilidades de manifestações ou categorias que estão em evidência no contexto estudado e fora dele, com base em estudos como Alves (2006, 2011); Argan (2014); Certeau (2008); Crimp (2005); Floriano (2008, 2016); Lacy (1995); Maderuello (2008); Pallamin (2000, 2002); Oliveira (2004, 2018).

A Arte Pública em Florianópolis e seu histórico são configurados no segundo capítulo. O acervo constituído, iniciado com a Lei nº 3.255/1989, composto por obras de vários artistas que estão inseridas em diversos bairros da cidade, é apresentado neste capítulo. Além de coletar dados nos arquivos da Comap e do Ipu, de Legislação atinentes à construção de uma Política Municipal de Arte Pública, utilizou-se como principais referências Floriano (2008, 2016), Pires (2016), Ramalho e Oliveira (2010), Seixas (2012), pesquisadores e/ou atores na construção dessa política.

No terceiro capítulo, apresenta-se a base teórica semiótica da investigação, que também é adotada como metodologia para a proposição da ação educativa. A sociossemiótica, que consiste em uma teoria dos sentidos, propõe a noção de interação como pressupostos da problemática da significação e se mostra como possibilidade para que seja verificada a apropriação da população de Florianópolis de seu acervo de Arte Pública. Para tanto, foram elaborados circuitos resultantes de uma curadoria desta pesquisadora e vivenciados com públicos escolares distintos. Neste capítulo foram adotadas como referências principais, Landowski (2005, 2014a, 2014b, 2017), Chen (2014), Martins (2005, 2005a), Ramalho e Oliveira (2005), Rebouças, Ramalho e Oliveira (2010), Oliveira (1995, 1999).

As experiências educativas com público escolar realizadas durante o desenvolvimento desta investigação são apresentadas no último capítulo, tratados

em separado, em um primeiro momento e, em seguida, comparativamente. No que se refere aos grupos de escolares, a pesquisa foi desenvolvida no Centro de Educação Menino Jesus (Cemj) e no Colégio de Aplicação da Ufsc (CA/Ufsc), escolas particular e pública, respectivamente.

Por fim, são tecidas considerações sobre os resultados decorrentes dos percursos seguidos e após, como forma de articulá-los, na busca de proposições para que se ampliem o acesso às manifestações de Arte Pública de Florianópolis pela população, bem como modos de se apropriar desse acervo.

Arte no Espaço Público

1 ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO

1.1 A cidade como espaço social: uma visão panorâmica

Tendo uma cidade – Florianópolis – como pano de fundo do objeto de análise desta tese, pois é o espaço geográfico, social e cultural onde todas as obras de Arte Pública e que cada uma delas se encontra, é preciso buscar subsídios que conduzam a reflexão. Como o conceito de cidade foi construído ao longo do tempo? Ou, quais sentidos que o termo cidade adquiriu historicamente?

Considera-se que a origem da vida urbana está na antiga Mesopotâmia, sendo Uruk a primeira grande cidade. Em seu sentido clássico, a cidade é composta pelo espaço político, econômico e cultural. No que tange ao espaço político, está relacionada a *polis* grega; o econômico, ao *oikos* (família e propriedade); e o cultural é entendido como a relação com a religião e arte, materializado nos templos, teatros e ópera (FREITAG-ROUANET, 2002, p. 31-32).

Até o século XII, a cidade era denominada de *civitas*, em latim, *cité*, em francês, *city*, em inglês, todas derivadas do latim. Mais tarde, o termo *la ville* passa também a ser usado, caracterizando a transferência do poder do campo à cidade. Tal termo deriva de *villa* - um centro de grande domínio presente desde o século IX e X, que não pode ser compreendida com o sentido de vila na atualidade. As construções nas *villas* eram modestas apesar da utilização de pedra, bem distintas dos suntuosos castelos, e elas funcionavam como “um centro de poder, não apenas do poder econômico, mas também de poder em geral sobre todas as pessoas, os camponeses e os artesãos que vivem nas terras ao redor”, destaca Le Goff (1998, p. 12).

No século X, e mais intensamente no XI, a urbanização foi impulsionada e surgem os núcleos de desenvolvimento urbano, que são dominados pelo bispo, no caso das cidades episcopais, ou nas demais, pelos nobres e pelo conde, principalmente. É quando ela assume as características do que consideramos como cidade atualmente.

No âmbito do contexto que estamos tratando, é oportuno tecer breves considerações acerca da constituição da cidade atualmente chamada de Florianópolis, que tem a maior parte de seu território insular e uma pequena área continental, que veio a ser incorporada em 1944, através do Decreto de Lei nº 951

(SEIXAS, 2012). Sabendo dos diversos aspectos que interferem diretamente neste processo, é preciso destacar que aqui no Brasil os aglomerados urbanos surgem muito após ao aparecimento das primeiras cidades no mundo, já que os primeiros habitantes, os indígenas, tinham modos próprios para se organizar em sociedade. A constituição de Florianópolis perpassa pela disputa territorial e de poder entre Portugal e Espanha, que interferiram nas edificações construídas e na ocupação das pessoas nesta área, a antiga Nossa Senhora do Desterro. Era preciso se defender estrategicamente dos invasores espanhóis, fazendo erigir fortalezas na Ilha de Santa Catarina e em duas outras pequenas ilhas do entorno, bem como o de povoar rapidamente a área até então ocupada por grupos indígenas.

O povoamento na capital catarinense teve início em 1673, com a vinda do brigadeiro Francisco Dias Velho; em 1726, tornou-se vila e, quatro anos depois (1730), alçou o posto de Freguesia. Foi nessa perspectiva de ocupar o território que foram trazidos para cá os açorianos, ou seja, um grupo de seis mil pessoas oriundas do Arquipélago de Açores, pertencente a Portugal, principalmente entre os anos de 1748 e 1756, período em que também chegaram de forma mais intensa os escravos. Inicialmente a ocupação se deu no que hoje é a região central da cidade, mais especificamente na região do entorno da hoje denominada Praça XV de Novembro e, aos poucos, as freguesias foram implantadas, como a de Santo Antônio de Lisboa, São João do Rio Vermelho e Lagoa da Conceição, entre outras. Esses primeiros grupos residiam em construções modestas, com características coloniais, e sobreviviam a partir da agricultura de subsistência, principalmente pelo plantio da mandioca. Produtos diversos chegavam aqui para atender as demandas da população em crescimento, composta também por militares representantes do governo. Em 1823 é que o Governo Imperial a considera como cidade e a torna Capital da Província de Santa Catarina (SEIXAS, 2012).

Com o posto de capital, a cidade passou a abrigar órgãos governamentais, a receber recursos e a estruturar o setor econômico, educativo, urbanístico, inclusive uma das necessidades era a de ligar a ilha ao continente e, assim, surge a primeira ponte. Bem mais tarde são criadas as universidades; os setores da administração pública em suas distintas esferas; outras duas pontes; a população cresceu, recebeu migrantes. O resultado é uma cidade que tenta se alinhar nacional e internacionalmente, mas que ainda mantém as características iniciais do período de colonização, onde se percebe uma distinção entre o Centro e os bairros mais

periféricos. O Centro é onde se tem maior estrutura e é o local de concentração de grande parte de sua população durante a semana e em horário comercial. Devido a sua saturação em dado momento, a cidade exigiu o crescimento de áreas do entorno; nos bairros mais afastados é possível perceber que as características rurais ainda se mantêm, além de outras áreas praticamente inacessíveis; também é onde se encontram as praias tão valorizadas por seus moradores e turistas. Ainda é possível escutar alguns dizendo “vou à cidade”, apesar de já estar nela, mas enfatizando uma distinção entre essas áreas – centro e grande parte dos demais bairros, as antigas freguesias.

A cultura açoriana convive e se mescla a outras culturas aqui presentes. Por suas características peculiares, Florianópolis não recebe indústrias de grande porte, mas se destaca hoje como polo de tecnologia e de turismo. A apresentação desse rápido panorama destina-se a salientar que esses reflexos perduram na constituição da cidade atual, aquela da ordem da experiência vivida, praticada.

Como toda grande cidade, Florianópolis aos poucos foi sendo mudada como resultado das distintas forças atuantes. Isto porque a cidade muda conforme se modifica a sociedade que a constitui. Situa-se entre o que Lefebvre (2001) considera como de ordem próxima, por ser relacionada ao indivíduo e grupos, e da ordem distante, quando leva em conta as grandes e poderosas instituições políticas, religiosas e culturais. E o autor complementa seu conceito de cidade:

abstrata, formal, suprassensível e transcendentais na aparência, não é concebida fora das ideologias (religiosas, políticas). Comporta princípios morais e jurídicos. Essa ordem distante se projeta na realidade práticosensível. Torna-se visível ao se inscrever nela. [...] Ela é uma *mediação* entre as mediações. (LEFEBVRE, 2001, p. 46, grifo do autor).

E assim se constituem as cidades, a partir de uma relação entre o que foi dado, o que é posto e o que está por vir, produção e reprodução de sujeitos diversos, que ao mesmo tempo condensa o passado, o presente e o futuro, o visível e invisível. Ela pode ser considerada como uma organização e justaposição de elementos mutáveis: elementos naturais e artificiais que configuram um território¹⁹, construções arquitetônicas, logradouros, espaços públicos e particulares, locais

¹⁹ Segundo Santos (2009, p. 62), a configuração territorial é o “conjunto formado pelos sistemas naturais existentes” em uma área micro ou macro e os acréscimos que os homens “superimpuseram a esses sistemas naturais”. Portanto, a configuração territorial deve ser compreendida como diretamente relacionada a materialidade de uma área.

ocupados por publicidade, além dos aspectos intangíveis - culturais e dos imaginários de seus habitantes. Essa mutação não é restrita aos aspectos formais em dado território, que em certos casos se tornam verdadeiras próteses, conforme considera Santos (2009), mas também envolvem os novos sentidos adquiridos historicamente pela cidade.

Se os elementos constituintes de uma cidade estão presentes em qualquer uma delas, o que diferencia umas das outras são as particularidades desses elementos, sua organização, a atuação do homem sobre determinado lugar, a vida social, política e cultural, ou seja, a configuração de um espaço pela ação humana, distinta e específica. Para o geógrafo Milton Santos (2009), em sua obra *A Natureza do Espaço*, este é compreendido como a inter-relação entre as formas, naturais e artificiais, e a vida que as anima, ou seja, o espaço está diretamente relacionado aos aspectos sociais, segundo o autor, podendo ainda acrescentar os aspectos afetivos, históricos, mitológicos e até de *marketing*.

Lefebvre (2001) já antecipara o pensamento de Santos (2009), ao enfatizar a importância dos campos de força que atuam nas cidades, por ser um espaço coletivo e de compartilhamento, ou seja, um espaço social. As relações dos sujeitos com a cidade são sempre particulares, ora com partes e elementos de seu território, ora com o todo e sua história. Logo, toda cidade assume uma especificidade e adquire sentido particular para sua conformação, para os que ali convivem ou visitam. E nesta perspectiva, Néstor Canclini (2008) ressalta que é preciso considerar o imaginário dos sujeitos, as informações das mídias sobre o que acontece no espaço da cidade e que os sujeitos atuam não só pelas orientações espaciais, mas também por suas cartografias mentais e emocionais, que por sua vez são peculiares, o que torna difícil definir com rigor o que seja uma cidade.

Outro autor importante para contribuir nesta reflexão é Michel de Certeau que faz uma distinção entre lugar e espaço. Para ele “lugar é a ordem” (CERTEAU, 2008, p. 201), o que pressupõe a coexistência de elementos em relação uns com os outros, cada qual em sua respectiva posição. Lugar não é sinônimo de espaço, uma vez que este é considerado um lugar praticado. E completa,

existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, qualidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade

polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. [...] o espaço é *um lugar praticado*. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. (CERTEAU, 2008, p. 202, grifos do autor).

Podemos dizer que Certeau (2008) e Santos (2009) compartilham da ideia de que o espaço necessita da ação de sujeitos, precisa ser vivenciado historicamente e socialmente, ou seja, torna-se necessário dar sentido aos elementos presentes em uma paisagem (SANTOS) ou em um lugar (CERTEAU). Parte-se do pressuposto de haver uma relação entre vetores distintos, por consequência essa relação é mutável. Assim, um lugar pode ser transformado em espaço e um espaço pode ser transformado em lugar. Ou seja, um espaço pode deixar de ser usado, de ser praticado, restringindo-se a ser um lugar apenas; e um lugar, ao ser usado, praticado, passa a ser um espaço, segundo Certeau (2008).

Dessa complexidade de relações com os espaços naturais e construídos pelo homem resultam cidades diversas, algumas que ainda buscam manter suas características, sem deixar de se influenciar por novidades; outros espaços procuram se reinventar constantemente. A esse respeito, diz Calvino (2003, p. 15-16):

a cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. [...] Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimões de escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.

Embora as marcas históricas permaneçam na tessitura das cidades, como uma veia que ora se dilata e ora se rompe, uma das evidências mais marcantes de reformulação de uma cidade ocorreu em Paris entre a década de 1850 e 1870, sob a chancela do Barão Haussmann, prefeito na época. Ele foi o responsável por uma grande mudança urbana na cidade deixando de lado as características medievais e trazendo a reconhecida marca de Paris como sendo a “Cidade Luz”, uma cidade moderna. Essas mudanças foram realizadas de forma violenta e deixaram marcas na sociedade como um todo, pois na busca por uma higienização, as classes populares foram deslocadas para as áreas mais distantes da cidade, preparando Paris para a modernidade. Entretanto, sua reforma hoje é considerada a grande

responsável pela estética que encanta o mundo, faz de Paris a cidade mais visitada do planeta, e satisfaz as necessidades dos atuais habitantes.

No caso de exemplares brasileiros, um dos mais importantes é o de Brasília, uma cidade que foi planejada para ser a nova capital do Brasil, através de um projeto ambicioso de construção em quatro anos (1956-1960) elaborado pelo arquiteto e urbanista Lúcio Costa e pelo arquiteto Oscar Niemeyer, durante o governo de Juscelino Kubitschek. Com suas largas avenidas e quadras, houve a separação em áreas para moradia, trabalho e lazer. Sua imponente arquitetura fez de Brasília uma cidade moderna, planejada, que “nasce” na região central do país. Isto porque até então a concentração populacional estava no litoral e era preciso também ocupar outras áreas, ligando as diferentes regiões do Brasil e ocupando o território desabitado, dentro de uma proposta de povoar o interior do país.

As mudanças históricas vão se sobrepondo e descaracterizando a cidade na busca de um espaço novo ou renovado. Sabe-se que essas iniciativas estão pautadas por interesses econômicos e outros até inimagináveis. É nos bairros mais afastados que a classe popular se instala e são criados novos “centros”, “cidades dormitórios”, em diversos casos isso se deve a um processo de gentrificação²⁰. Isto não é novo, pois na Idade Média também se percebia um vaivém dos mendicantes instalados perto das muralhas das cidades, que se deslocavam constantemente entre o subúrbio e a cidade. É um dos fatores que faz Le Goff (1998) identificar uma aproximação entre a cidade contemporânea e a cidade medieval.

Em alguns casos, essas reformulações no espaço urbano estão baseadas em outros contextos, o que se deve a globalização²¹. Não obstante, o Brasil não passou por uma destruição causada por guerras, como muitas cidades europeias. Mas por questões políticas e ideológicas deram-se mudanças que descaracterizaram estilos e substituíram marcas de seu passado, a procura de uma atualização do espaço urbano espelhada em outros contextos. Ou seja, modelos de outras cidades,

²⁰ O termo gentrificação (*gentrification*) aparece na década de 1960, em Londres, para designar o processo de transformação dos centros urbanos que se tornam elitizados e impedem a permanência de classes populares nesses locais. Está diretamente relacionado aos interesses privados e à especulação imobiliária.

²¹ De acordo com Ferrara (2002, p. 11) a globalização é o reflexo da “integração da economia mundial constituída através de ambiciosos blocos hegemônicos que convivem com fantasmas de rupturas e fragmentos criados pelas minorias de todos os continentes”, na busca por atender as exigências dos sistemas de produção. Isto resulta em um crescimento populacional, no aumento de problemas sociais, com altos índices de pobreza, mortes, problemas de saúde, mão de obra de baixa qualidade e com baixos salários.

diferentes espaços decorrentes de distintas culturas, são incorporados por nós e reorganizados, criando novas camadas de efeitos de sentido, embora se compreenda que as mudanças não são isoladas e inserem-se em um sistema mais complexo e amplo. O que dizer de grandes empreendimentos nas praias de Florianópolis que invadem as encostas e destroem a vegetação nativa, bem como limitam o acesso a áreas públicas? Ou o planejamento de bairros que se assemelham a outras regiões do mundo, como acontece com Jurerê Internacional, no Norte da Ilha, com sua arquitetura norte-americana? Ou ainda em cidades próximas, como é o caso de Balneário Camboriú, que alguns chamam de Dubai brasileira, com seus arranha-céus, na constante busca por edificar prédios cada vez mais altos e tornar-se uma cidade vertical?

Acerca disso, Argan (2014, p. 77) nos diz:

naturalmente, toda intervenção urbanística e de construção da cidade implica, junto da necessidade de responder a uma exigência atual, uma atitude, uma obrigação de intervenção e, portanto, uma avaliação da condição objetiva e presente da cidade.

Nessa sentido, algumas cidades procuraram conservar e proteger os chamados “centros históricos” e/ou garantir em determinados locais um crescimento ordenado, buscando resistir aos apelos da globalização, na perspectiva de não se descharacterizarem. Paralelamente, em outras áreas, o crescimento ocorreu muitas vezes de forma desordenada, sem haver um plano condutor, tornando-se espaços à margem – marginais - e com graves problemas sociais. Como reflexo deste crescimento, surgiram espaços sem identidade, que poderiam estar em qualquer país, espaços de relações de solidão. Incluem-se neles os hipermercados, aeroportos, shoppings, estações/terminais de transporte terrestre, vias expressas, *resorts*, entre outros, que Marc Augé (1994) denomina como não-lugares. São espaços de todos e, ao mesmo tempo, de ninguém.

Assim, os espaços públicos adquirem funções diversificadas, dependendo do seu entorno. Em muitos centros urbanos as praças são os locais de lazer, de encontro; em outros, os shoppings assumem também essa função, na contemporaneidade. Como destaca Jaques Le Goff (1998, p. 10), a praça pública deixa de servir como fórum, “apaga-se este hábito de discutir em conjunto os negócios da cidade ou os negócios privados.”

No Brasil, o senso comum considera público – ou como acessível a todos - o que é um bem do Estado ou do Governo, e não propriedade da população. Essa falta de pertencimento causa muitas vezes o descaso, a não utilização e a depredação de locais como praças, prédios e banheiros públicos. A população precisa rever esse conceito e compreender que o espaço público é patrimônio do e para o povo.

Outro aspecto a ser considerado é que, no espaço urbano, os limites entre o que é público e o que é privado se diluem, não só quanto ao uso em seu sentido literal, mas também pela presença dos elementos privados que, ao serem publicizados no espaço da cidade, tornam-se públicos. Inclui-se a arquitetura das fachadas das edificações, a arte, as diversas formas de publicidade, que se colocam, ou são impostas, ao olhar das pessoas. Portanto, as fronteiras entre o público e o privado deixam de existir.

É na interação dos sujeitos com os espaços públicos e privados que a cidade vai se constituindo e se remodelando, não só no que tange aos aspectos físicos ou formais, mas principalmente em seus usos. Daí decorrem os estilos de vida, as práticas sociais, as situações. A ideia de público, compreendido como acessível a todos, e privado como inacessível, muitas vezes se esvanece quando vemos a apropriação por moradores de rua de uma marquise ou certa área às margens de uma rodovia. O que é comumente considerado público, como ruas, parques e praças, assume a função de moldura que enquadra os edifícios, “um espaço residual e rarefeito que medeia as construções”, nas palavras Wisnik e Mariutti (2018, p. 24).

Para Jan Gehl (2015), é mais recente o desejo de relacionar a forma física das cidades aos que vivem nela, com intuito de torná-las mais vivas, seguras, sustentáveis e saudáveis, anseios da sociedade do século XXI. Para isto, são necessárias mudanças estruturantes, valorizando a dimensão humana e a função social e cultural dos espaços urbanos. Cidades como Copenhague, Buenos Aires, Barcelona, Paris, Florianópolis, nas últimas décadas inovam em políticas de estímulos ao transporte ciclístico, removendo áreas antes destinadas aos carros, que por muito tempo ditaram as regras para o planejamento urbano - o que continua em muitos contextos. Em outras, existem estímulos aos percursos a pé, como acontece em Veneza, neste caso, reduzindo o transporte fluvial e marítimo e, consequentemente, a poluição das águas. O autor afirma que

não é de se estranhar que a estreita ligação entre uso do espaço público pelas pessoas, a qualidade desses espaços e o grau de ocupação com a dimensão humana seja um padrão geral que pode ser visto em todas as escalas. Assim como as cidades podem convidar as pessoas para uma vida na cidade, há muitos exemplos de como a renovação de um único espaço, ou mesmo a mudança no mobiliário urbano e outros detalhes podem convidar as pessoas a desenvolver um padrão de uso totalmente novo. (GEHL, 2015, p. 16).

Para isto, muitas vezes se recorre às parcerias público-privadas, que geralmente buscam resolver o que o poder público muitas vezes não consegue de forma isolada, o que é recorrente quando se trata da arte de forma geral no Brasil. Pallamim (2002) destaca a existência de uma colonização pelo poder privado, uma desinstitucionalização do espaço público e um fortalecimento dos centros privados. Vemos também certa padronização e a tentativa de se imprimir uma estética vinculada ao poder privado²².

Nessa perspectiva, surge a necessidade de definir “espaço público” no contexto deste estudo, considerando o que foi abordado até então e o que está por vir, para evitar o emprego de termos migrados de outras áreas do conhecimento que atravessam a temática, por ela ser transdisciplinar. Pode-se dizer que o espaço público resulta de um sistema complexo, mutável, criado/projetado/organizado por muitos atores ou actantes. Está diretamente relacionado aos sujeitos e aos usos a que esses espaços se prestam, ou seja, como espaço social, vivenciado, de lutas e conflitos diversos. Ele também é um espaço artístico, por ser local para as distintas manifestações e práticas no campo da arte. Compreende espaços que, mesmo particulares e não abertos ao público propriamente dito, também podem adquirir tal característica por suas formas, figuras e objetos estarem expostos à visibilidade do povo, como ocorre com a arquitetura, as fachadas, calçadas, muros e jardins das edificações. E assim, nessas somas de elementos individuais e coletivos, aos espaços públicos institucionais ligados ao poder público e aqueles que mesmo privados são de visibilidade pública, o espaço público de uma cidade se constitui.

O espaço público urbano - ou o espaço da cidade, pode, então, tornar-se legível para a semiótica discursiva, passível de interação dos sujeitos na busca da

²² Para exemplificar, em Florianópolis muitas praças públicas são adotadas desde 2007 por grandes empresas e é possível identificar uma padronização e uma tentativa de gravar uma marca, é o caso da Praça Getúlio Vargas e Praça Governador Celso Ramos. Outro exemplo, são as redes de shopping centers que mantém as características da arquitetura e das lojas em diversas cidades.

construção de sentidos. Destaca-se ainda que, neste estudo, os espaços públicos são aqueles ao ar livre que contam com a presença de obras de Arte Pública comissionadas em Florianópolis, embora se saiba que a arte também se faz presente em outros espaços igualmente considerados públicos, como museus e galerias. O desafio é criar ações que possibilitem aos sujeitos perceber, interagir com esses espaços e se apropriar das manifestações artísticas ali presentes.

1.2 A produção artística fora do cubo branco²³

A inserção de obras no espaço da cidade é remota e assumiu diferentes finalidades ao longo da história. Antes mesmo da constituição da cidade propriamente dita, o homem demonstrou a necessidade de deixar marcas por onde transitava e assim foram feitas as pinturas rupestres e instalados os primeiros objetos na paisagem – o menir – do homem do Neolítico. Em sua obra *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, Francesco Careri faz uma análise detalhada da inserção dos menires e destaca:

o seu erguimento representa a primeira ação humana de transformação física da paisagem: uma grande pedra estirada horizontalmente sobre o solo é ainda apenas uma simples pedra sem conotações simbólicas, mas sua rotação em noventa graus e seu fincamento na terra transformam-na em uma nova presença que detém o tempo e o espaço: institui um tempo zero que se prolonga na eternidade e um novo sistema de relações com os elementos da paisagem circunstante. (CARERI, 2013, p. 52).

Etimologicamente, menir significa pedra longa e embora a finalidade desses objetos tenham gerado diversas explicações pelos estudiosos, para Careri o que importava era sua localização, ou seja, onde eles eram fincados, acreditando que as formas orientavam o viajante, como “uma espécie de guia esculpido na paisagem”.

²³ A ideia de cubo branco surge na modernidade e está relacionado à visibilidade da arte, uma vez que os espaços expositivos fechados – museus, galerias e demais espaços expositivos institucionalizados adotaram a assepsia das paredes brancas. Esse espaço consagrado da arte, em determinado período, passou a ser questionado, juntamente com o próprio estatuto de obra de arte. Para O'Doherty (2002, p. 3), “a galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’. A obra isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. [...] Dentro dessa câmara, os campos de força da percepção são tão fortes que, ao deixá-la, a arte pode mergulhar na secularidade. Por outro lado, as coisas transformam-se em arte num recinto onde as ideias predominantes sobre arte concentram-se nelas.”

(CARERI, 2013, p. 54). O autor destaca, ainda, que a medida que esses menires eram posicionados próximos, geravam uma espécie de espaço à volta, que serão transformados posteriormente em espaço interno pelos egípcios. Assim, além de relacionar os menires às construções arquitetônicas, eles também podem ser considerados o protótipo da escultura ou monumento. Maderuelo (2008) antecipa o pensamento de Careri, destacando a necessidade de o homem deixar uma memória por onde passa, o que é percebido desde os primórdios da civilização.

Desde então, até o Modernismo, a arte no espaço público tinha caráter político – no sentido de afirmação de poder, monumental e ordenador, refletindo os interesses dominantes, impondo valores e eram geralmente patrocinados pelo Estado ou pela Igreja. Assim, a arte servia aos interesses políticos e religiosos e também era utilizada como uma forma de propaganda ideológica, materializadas em esculturas e monumentos que ocupavam locais importantes no espaço urbano, sendo que muitos deles permanecem até os dias atuais.

Os monumentos no espaço público, além do caráter memorativo, também traziam uma função didática, como destaca Argan (2014), uma vez que apresentavam um componente histórico das cidades atrelado às visões ideológicas determinadas. Era preciso ter a presença física para que o povo não esquecesse os feitos e fatos históricos, bem como os seus heróis. Entretanto, o local de instalação desses objetos não assumia papel fundamental, pois uma estátua poderia estar em qualquer local desde que fosse capaz de conferir um sentido ao lugar e que sua posição dominasse o espaço público, como ressalta Maderuelo (2008).

A separação do controle religioso sobre a arte foi ocorrendo lentamente a medida que a estética da obra adquiriu maior importância do que os aspectos comemorativos e de memória. Do mesmo modo, contribuíram para isso as forças econômicas, que passam a ditar regras e também instalar monumentos materializando seu poder.

Não obstante, foram inseridas no espaço urbano as esculturas utilitárias, com suas formas funcionais que tinham motivos arquitetônicos, servindo como colunas, capitéis, vigas e arcos. Embora essa prática arquitetônica remonte aos gregos, como no caso das Cariátides na Acrópole em Atenas, no período modernista, Constantin Brancusi foi um dos pioneiros desse tipo de escultura. Como exemplo de sua produção, podemos citar as obras *Portão do Beijo* (*Puerta del beso*) e *Coluna Infinita* (*Columna sin fin*), ambas de 1938 (Figura 1), situadas em Târgu Jiu, na Romênia, seu país natal. Essa

funcionalidade para a escultura origina-se nos anos vinte com o construtivismo russo, em que se buscou uma arte revolucionária para o povo (MADERUELO, 2008)²⁴.

Figura 1 – Constantin Brancusi. *A porta do Beijo*, 1936-38; e *Coluna Infinita*, 1938.

Târgu Jiu, Romênia



Fonte: Disponível em: <https://fdocuments.in/document/brancusi.html>. Acesso em: 19 nov. 2020

Todavia, essa relação entre arquitetura e escultura é remota, uma vez que na Grécia antiga já se manifestara. Paulatinamente o caráter decorativo dá lugar a busca pela inserção de formas, visando a composição do espaço urbano, uma interferência direta no espaço que aproximava arquitetos e urbanistas, considerando as especificidades de cada um dentro desse contexto.

Em meados do século XX, com o Modernismo, as obras inseridas nesse espaço passam a trazer aspectos abstratos e estilísticos, ofuscando de certa forma o caráter político e nacionalista que elas poderiam trazer, e se percebe uma negação ao monumento afirmativo de feitos e poder. Destaca-se ainda que o contexto político e social motivou os artistas que trabalhavam com temas históricos a refletirem sobre suas responsabilidades em um período pós-guerra, como foi o caso dos artistas alemães.

²⁴ A escultura que utilizava a arquitetura como seu principal suporte, também passa a competir com a pintura nos espaços das galerias e as exposições. Para tanto, foi preciso rever as dimensões e materiais para serem exibidas e adquiridas pelos compradores.

Igualmente importante é a questão das dimensões dessas obras no espaço público, que adquirem monumentalidade e já não podem ser situadas em locais fechados – como galerias e museus - sendo que o espaço da cidade passa a ser o ideal, inclusive como forma de questionar o sistema da arte.

Embora se tenha destacado até então obras tridimensionais, essas evidências foram percebidas igualmente na produção bidimensional, seja através dos murais como em outras formas de produção no espaço da cidade. “*Si la escultura intentaba salir a la calle, la pintura también lo podía hacer.*”²⁵ (MADERUELO, 2008, p. 215).

É nesta perspectiva que aparecem propostas como a do artista Daniel Buren, que nos anos de 1960 espalha por Paris cartazes com listras verticais monocromáticas, sem indicação de autoria, composições que também estavam presentes em suas exposições em espaços expositivos tradicionais. Assim, suas propostas *in situ* poderiam estar tanto em espaços internos como externos, pois, para Buren, a obra deveria “analisar o contexto institucional específico no qual é instalada, sob risco de cair em falsidade ideológica”, nos diz Barreto (2018, p. 56), a partir dos escritos do artista. Buren questionava os limites entre espaço público e espaço institucionalizado para receber a arte, os modos de expor e como elas eram percebidas pelo público.

A autonomia formal e o distanciamento da realidade social do modernismo passam a ser questionados, principalmente na década de 1970, reflexo da arte produzida naquele momento, e se percebem práticas artísticas em que as obras foram criadas a partir do diálogo com o espaço, nomeadas de *site specific art* pelos artistas minimalistas estadunidenses. Tais obras deveriam modificar o próprio espaço, tanto físico quanto social, e renunciar a autonomia do objeto moderno transportável e sem relação direta o espaço que o recebe (CRIMP, 2005).

Embora o termo *site-specific* tenha sido absorvido como sendo uma categoria artística (BARRETO, 2018), não se trata apenas de adequar uma obra ao espaço onde ela vai ser instalada para nele interferir. Em seu artigo *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*²⁶, Miwon Kwon (2008) apresenta uma genealogia do *site-specific* a partir dos desdobramentos desta prática artística, que inicialmente se

²⁵ “Se a escultura tentava sair para a rua, a pintura também poderia fazê-lo.” (MADERUELO, 2008, p. 215, tradução nossa).

²⁶ Artigo originalmente publicado em inglês. KWON, Miwon. One place after another: notes on the site-specificity. In: *October* 80. EUA, 1997.

volta ao espaço físico e chega a uma ideia mais diluída de espaço e de obra. A autora propõe a distinção em três modelos. Inicialmente o *site-specific* estabelece “uma relação direta inextrincável, indivisível entre trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho”, considerado um modelo fenomenológico de *site-specific*; e as obras de Richard Serra se enquadram neste tipo. O *site* crítico-institucional foi um modelo que surgiu com o pensamento crítico do Minimalismo e da arte conceitual em que o lugar, o local passa a ser percebido pelo artista “não só em termos físicos e espaciais, mas como uma estrutura *cultural* definida pelas instituições de arte”. Tais espaços deixam de ser somente um espaço físico para ser um espaço atravessado por diferentes fatores – sociais, políticos e econômicos, que atuam como “moldura institucional”. (KWON, 2008, p. 167-170, grifo da autora). Os museus e galerias passaram a ser *sites* para que o artista pudesse se manifestar de forma crítica, sendo Daniel Buren um destes. Porém, Kwon também percebe evidências distintas das anteriores e propõe o *site* discursivo, que consiste em um modelo que o local físico é tido como secundário e o discurso passa a ser o aspecto relevante das propostas. As obras adquirem estratégias antivisuais (textos, informações, etc.) ou imateriais (gestos, performances, por exemplo), e completa:

o “trabalho” não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade *crítica* (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência. Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu “site” não está baseada na permanência física dessa relação (conforme exigia Serra, por exemplo), mas antes no reconhecimento da sua *impermanência móvel*, para ser experimentada como uma situação repetível e evanescente. (KWON, 2008, p. 170-171, grifos da autora).

Nesta perspectiva, o site discursivo se apresenta como campo social e a obra de arte já não é mais o fim, nem mesmo ela precisa se materializar. Percebe-se uma maior preocupação e engajamento com as questões sociais. A partir de Kwon, Nunes (2010, p. 41) ressalta que isso “corresponde a uma crítica da cultura, inclusive de espaços, instituições e problemas não-artísticos, o que diluiu a divisão de arte e não-arte.”

Assim, obras são planejadas para locais específicos, muitas vezes resultante de convites ao artista, e devem considerar diferentes aspectos do meio em que será implantada. Elas adquirem sentido pela presença no lugar em que foram pensadas, o

que difere em si da ideia de escultura convencional, que não estava vinculada a um lugar específico, podendo ser alocada em distintos locais. Richard Serra foi um dos principais artistas que adotou o espaço público como *locus* para suas produções e é tido internacionalmente como uma referência nesta modalidade. Por este motivo é necessário reportar-se a ele quando se fala em arte na cidade.

No verão de 1981, foi instalada na Federal Plaza, em Nova York, a obra *Tilted Arc* (*Arco Inclinado*), de Richard Serra, escultura encomendada pelo Programa Arte-na-Arquitetura da Administração Geral de Serviços (GSA), em 1979 (Figura 2).

Figura 2 – Richard Serra. *Tilted Arc*, 1981. 365.7 x 3657.6 x 30.45 cm.

Foto: Anne Chauvet



Fonte: Disponível em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/gallery-lost-art-richard-serra>.
Acesso em: 3 jan. 2019.

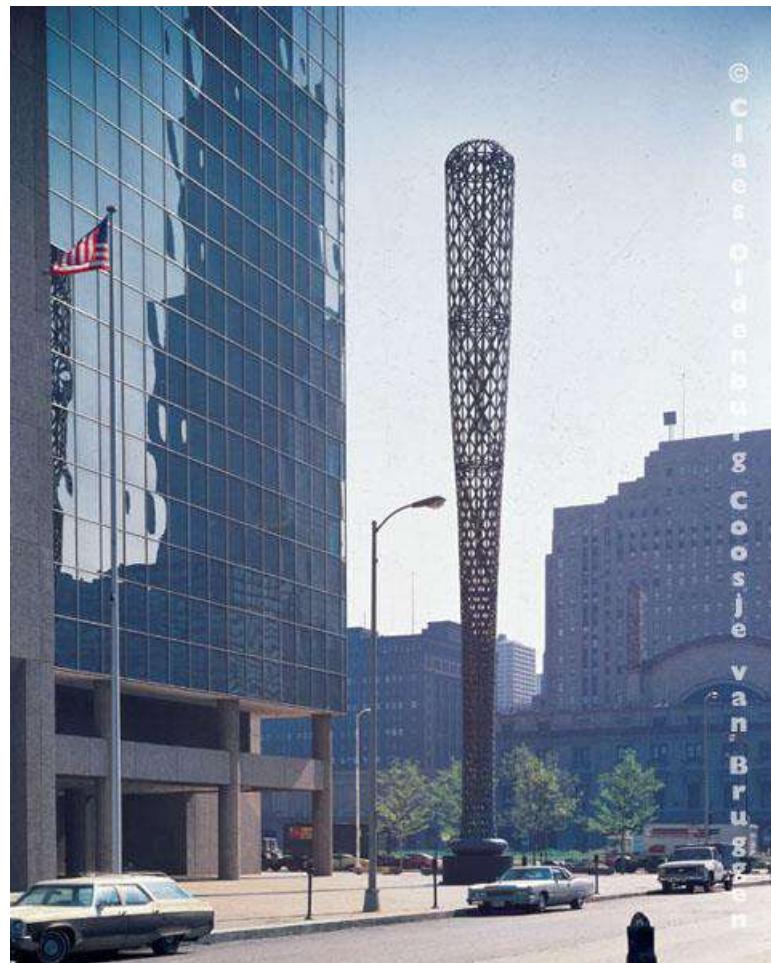
Com *Tilted Arc*, Serra procurou trazer o espectador para dentro da própria obra e, devido ao seu posicionamento no local, o espaço da praça seria transformado, pois a obra clamava por uma reorientação no uso do espaço urbano - de um local de passagem para um local da escultura. Sua posição interferiu diretamente naquele espaço, ocasionando também um descontentamento por ser considerada uma imposição estética do artista em detrimento da necessidade dos

sujeitos. Depois de muitas polêmicas e de um processo judicial, a obra acabou sendo removida definitivamente em 1989.

Maderuelo (2008, p. 199), ao abordar a obra de Claes Oldenburg, outro artista que atuou no espaço da cidade, destaca que ele se preocupava em levar o “objeto apropriado”, capaz de incorporar uma visão sintética da cidade, de tal forma que pudesse ter alguma relação com seu entorno sem ser muito complexa. A obra *Batcolumn*, com seus aproximadamente 31 (trinta e um) metros de altura, instalada em 1977 na praça de acesso da Administração de Segurança Social, em Chicago, é um exemplar significativo desse desejo de Oldenburg (Figura 3).

Figura 3 – Claes Oldenburg. *Batcolumn*, 1977. Chicago, Illinois.

Foto: Attilio Maranzano



Fonte: Disponível em: <http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/batcolumn.htm>.
Acesso em: 26 maio 2019.

Igualmente importante são as obras de grandes dimensões, caracterizadas ou denominadas como *Earthworks* e *Land Art*, evidenciadas no final da década de

1960. Para alguns artistas, como Walter de Maria, Christo e Marie Louise, Robert Morris e Robert Smithson, o espaço urbano já não era mais interessante para receber suas produções e buscaram produzir nos espaços da natureza, inacessíveis e afastados muitas vezes da população crescente das cidades, visando que as obras se relacionassem diretamente com o entorno, criando uma experiência singular em lugares específicos.

Paralelamente a esse desejo de interferir concretamente, modificando o espaço urbano ou natural, também existiam aqueles artistas que não interferiam diretamente, mas que propunham uma arte efêmera pautando-se por observações, caminhadas/percursos, registros fotográficos de diferentes locais, buscando uma relação direta com o espaço em si. Isso não era algo original, pois ações deste tipo haviam ocorrido em outros momentos, como com os dadaístas que, embasados na ideia de uma antiarte, organizavam as “visitas-excursões” pelos lugares comuns de Paris nos anos 1920, descobrindo nesse ato componente onírico e surreal que definem como uma “deambulação, uma escrita automática no espaço real, capaz de revelar as zonas inconscientes e o suprimido da cidade.” (CARERI, 2013, p. 29).

Também se destacam as caminhadas objetivando uma intervenção direta no espaço natural realizadas pelos artistas da *Land Art*, e aos poucos se percebe que os percursos deixam de materializar objetos e tornam-se potência como ação. Em 1967, Richard Long realiza *A Line Made By Walking*, que consistia em caminhar pelo campo deixando seu percurso marcado no terreno por suas pegadas, uma linha que materializa a ausência do objeto escultórico e marca o caminhar como forma de arte. Robert Smithson, no mesmo ano, em *A Tour of the Monuments of Passaic*, apresenta o relato de sua viagem à cidade onde nasceu, Passaic, no Estado de Nova Jersey, e descreve ora as imagens impressas no jornal comprado antes do início da viagem e o que observa pela janela. Careri (2013, p. 30) salienta sobre essa obra:

é a primeira viagem pelos espaços vazios da periferia contemporânea. A viagem entre os novos monumentos leva Smithson a fazer algumas considerações: a relação entre arte e natureza mudou, a natureza mudou, a paisagem contemporânea produz os seus próprios lugares autonomamente, no suprimento acham-se os futuros abandonados produzidos pela entropia.

Estes exemplos são aqui trazidos porque aconteceram e, certamente, influenciaram as experiências congêneres em nosso país. No contexto brasileiro, na

década de 1960, Hélio Oiticica, em suas errâncias pelo espaço urbano do Rio de Janeiro, circulava de ônibus pela cidade, indo até os pontos finais, mas também andava a pé pela cidade, subindo alguns morros e vagando à noite. Ia ao encontro dos lugares marginais, plenos de possibilidades e a espera de serem descobertos. Oiticica não produz uma arte buscando a contemplação, mas sim a participação do público – do espectador. Como ressaltam Wisnik e Mariuti (2018), ao apropriar-se tanto dos objetos encontrados como dos lugares que não poderiam ser transportáveis, com a proposição de uma arte como experiência, Oiticica questiona o conceito de museus, galerias e até mesmo de exposição.

Mais recentemente, podemos citar os trabalhos da artista brasileira Néle Azevedo, em seu projeto de intervenção chamado *Monumento Mínimo*, realizado desde 2001 em diferentes cidades do Brasil e em alguns outros países. Suas esculturas humanóides em gelo e em pequenas dimensões contrapõem-se a permanência e a dureza da ideia clássica de monumentos, que não mais eterniza os heróis e personagens históricas, mas sim dá destaque aos sujeitos comuns, mesmo que momentaneamente. O projeto começou com pouco número de esculturas, e com o passar dos anos, as intervenções foram se tornando mais numerosas, chegando a milhares de peças, como ocorreu em 2012 na cidade de Belfast, Irlanda do Norte, com exatas 1.517 (mil, quinhentas e dezessete) esculturas, igualando ao número de mortes ocorridas com o acidente do navio Titanic e, em 2014, chegando a cinco mil, na intervenção na Praça Chamberlain, em Birmingham, no Reino Unido.

Para Büttner (2002, p. 74) os motivos para essa nova arte nos espaços públicos resultam do desejo de que a arte “tomasse em consideração as funções públicas dos locais de exposição urbanos assumindo ela própria uma função pública”. Assim, a arte no espaço público passa a estar diretamente relacionada ao seu entorno, com as identidades culturais e subjetivas, promovendo debates públicos.

Não obstante, existia um desejo de democratizar a arte produzida, buscando um contato mais direto com o público, proporcionando uma experiência distinta daquela que ocorria nos espaços convencionais da arte, não só para aqueles frequentadores dos museus e galerias de arte. Malgrado este fato, é importante salientar que os registros das obras acabavam muitas vezes retornando para os espaços convencionais da arte, os cubos brancos, voltando a institucionalizarem-se. Fato é que estas obras buscaram se fazer presentes no contexto público para além

da ideia de adorno de edifícios ou de logradouros públicos, buscando propor aos sujeitos um novo olhar sobre o entorno e a produção artística.

A contextualização feita sobre a produção fora do cubo branco em distintos contextos foi trazida para que os professores de Arte possam ter alguns referenciais, fundamentais não apenas para esta tese, como também para destacar que acabaram interferindo na produção de Arte Pública em Florianópolis, servindo de subsídio para a Comap, principalmente no que toca a relação das obras com o entorno, trazendo para o debate a ideia de *site-specific*. Igualmente não se pode descartar que possam ter interferido na produção dos artistas que trabalharam e trabalham com a Arte Pública na cidade, pois, como será apresentado em capítulo específico, há sempre um desejo de se acompanhar a produção no âmbito nacional e internacional. Além disso, eles precisaram de referências técnicas, pois muitos tiveram que adaptar sua produção, usando materiais e escalas diferentes do de costume.

1.3 Arte Pública: delimitações necessárias

A arte por si só traz consigo o caráter público, a intencionalidade de seu autor, de que ela seja publicizada, ou seja, compartilhada com outros indivíduos. Quando ela está inserida no espaço da cidade, adquire diferentes nomenclaturas, todas encerrando sentidos relativos a publicização: Arte Pública, arte no espaço da cidade, arte no espaço público e Arte Urbana são alguns exemplos, cada uma trazendo consigo suas especificidades conceituais, que buscam abranger uma produção artística diversificada e evidenciam uma dificuldade de chegar a um consenso, isto é, a um conceito único, o que não necessariamente é preciso. Inúmeros teóricos de diferentes áreas do conhecimento como Arquitetura, Urbanismo, Ciências Sociais, Arte, História, entre outras, têm se dedicado a essa temática. Neste estudo, ao mesmo tempo que se adota a denominação de Arte Pública, passa-se a questionar se essas manifestações devem ser compreendidas como objeto de arte ou como decoração/adorno, pelo fato de estarem relacionadas, em alguns casos, ao embelezamento dos espaços da cidade, como inicialmente se percebeu em Florianópolis.

Não se sabe exatamente quando a arte no espaço urbano passou a ser denominada Arte Pública, embora se saiba que, na década de 1970, esse termo

ficou mais em evidência, principalmente após o Minimalismo. E como destaca Duarte (2006, p. 14), as diferentes formas de arte no espaço urbano ampliaram “o campo de experiência estética”, o que impôs “novos postulados e paradigmas para serem pensadas”, em um campo novo e desconhecido.

A arte no espaço urbano já assumiu diferentes características e finalidades, mas podemos destacar que um fator importante para este estudo se dá no momento em que ela perde a relação com os aspectos memorativos e adquire potência como objeto artístico, estético e estésico. Paralelamente, percebe-se um desejo de inserir obras no espaço urbano buscando restaurá-lo, ou seja, como forma de restituir um aspecto aceitável para superfícies destruídas pelas guerras ou como qualificação do crescimento das cidades.

Se antes os acervos de arte estavam nas mãos dos grandes colecionadores, ou seja, eram privadas e poucos tinham acesso às obras, posteriormente passaram a existir as coleções públicas que ocupavam as paredes dos museus de arte pelo mundo afora. Também é preciso salientar as mudanças ocorridas no museu como instituição, principalmente com a arte moderna e a arte contemporânea, que obrigaram uma reformulação na maneira de expor os trabalhos, mais tarde, culminando com o questionamento sobre o sentido de tais locais²⁷. Da mesma forma, os museus – e espaços expositivos como um todo – tiveram que criar e valorizar os setores educativos, na ânsia de ampliar seu público, dimensão esta que, apesar de muito importante, foge do escopo deste estudo.

Perceber o ambiente externo como potencial para acolher as obras de arte foi o próximo passo; assim, a arte passa a integrar a paisagem e não só mais representá-la. Deste modo, é evidente que ela não se restringe aos espaços consagrados e convencionais, físicos e simbólicos, ou seja, a arte pode estar em qualquer lugar.

Não obstante, torna-se necessário tecer algumas considerações sobre esse tipo de produção, no intuito de delimitar o objeto de estudo deste trabalho, uma vez que ele irá tratar de um tipo de produção artística específica na cidade de Florianópolis, onde é denominada Arte Pública.

²⁷ No contexto brasileiro, sobre o surgimento dos Museus de Arte Moderna, sugere-se conhecer: LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem o Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. Dentre os vários aspectos abordados por Lourenço (1999), destaca-se que no Brasil, muitos dos acervos foram construídos inicialmente a partir de doações de artistas, colecionadores e/ou herdeiros, sendo raras as aquisições governamentais, o que é o caso de Florianópolis; igualmente não se tinha um projeto museológico.

Para Félix Duque,

al contrario del concepto geral de *arte*, cuyo significado proyectamos anacrônica y retrospectivamente hasta el albor de los tiempos, la noción de *Arte Público* es paralela a las manifestaciones actuales de este tipo de arte, e incluso parece proyectarse hacia el futuro, indicando conceptualmente a los poderes públicos, a los artistas, al vencidario y a los “spectadores” la dirección que el arte del futuro podría tomar. Com todo, esa noción de arte público es todo menos *clara et distincta* [...]²⁸. (DUQUE, 2001, p. 109, grifos do autor).

O debate sobre Arte Pública não é novo, mas é um gênero da arte complexo a ser abordado, principalmente por trazer consigo o adjetivo “público”. Seriam menos públicas as obras de arte dos museus e galerias?

Aqui é pertinente trazer os estudos da semiótica do espaço postulados por Manar Hammad (2005b, p. 62), que ressalta a importância de preconizar “o emprego de um certo tipo de análise topológica para caracterizar as relações modais entre os lugares e os atores a que estes estão vinculados.” Embora ele não trate da temática específica deste estudo, mas sim sobre a análise de uma cerimônia japonesa do chá, é possível estabelecer uma relação. Muitas vezes a fronteira separadora entre dois espaços, sejam eles públicos, privados ou sagrados, pode se dar por elementos parciais, como por exemplo uma parede, um vidro, um muro. No caso da arte, pode-se dizer também que o local onde ela se encontra conduz a uma relação entre ela e os sujeitos. Não estariam esses espaços manipulando a interação dos sujeitos com as obras? As paredes dos espaços consagrados para a arte já emolduram e indicam o que está dentro delas. Portanto, o espaço ou o local onde a arte se encontra determina relações e interações, da mesma maneira que esse espaço se constrói pela presença desses objetos de arte.

A palavra “público” deriva do latim *populus, populi*, que se refere ao povo, do e para o povo, com o povo e pelo povo, o quê, por sua vez, implica um caráter generalista. Porém, é preciso considerar a existência de dois aspectos importantes quando trazemos para análise as obras de Arte Pública. O primeiro refere-se à

²⁸ “Ao contrário do conceito geral de arte, cujo significado projetamos anacrônica e retrospectivamente até o princípio dos tempos, a noção de *Arte Pública* é paralela às manifestações atuais desse tipo de arte, e inclusive parece projetar-se para o futuro, indicando conceitualmente aos poderes públicos, aos artistas, ao bairro e aos “spectadores” a direção que a arte do futuro poderia tomar. Contudo, essa noção de arte pública é tudo menos *clara e distinta* [...]” (DUQUE, 2001, p. 109, grifos do autor, tradução nossa).

localização – espaços de acesso ao público em geral, de circulação livre e indiscriminada; o segundo é o fato de que o sujeito que transita por esse local é considerado o público, mais especificamente, neste caso, o público de arte. Mas de qual público estamos tratando? Toda arte no espaço público é verdadeiramente pública?

Tais aspectos fazem com que seja difícil conceituá-la sem reduzir sua importância e abrangência. Segundo Cabral e Borges (2009, p. 2316):

Arte Pública pode ser entendida numa ligação direta com as Instituições Públicas, como o acervo de obras que pertence a uma cidade, as obras localizadas em espaços de passagem ou o acervo de museus e centros culturais. Outra concepção é da Arte desenvolvida para ocupar determinado espaço e quando dali retirada é destituída de seu valor, de sua função, conteúdo e significado.

Os estudos de Nunes (2010) apresentam uma diferenciação entre o conceito de Arte Pública e espaço público. Se o primeiro está diretamente relacionado ao espaço físico da cidade, ao que é urbano, o segundo deve ser compreendido de maneira mais ampla, pois envolvem fatores imateriais, relações sociais, deslocando-se do âmbito do físico para o do conceitual.

Outro autor que pesquisa a Arte Pública, José Francisco Alves, considera que ela seja uma categoria, onde se enquadram diferentes objetos artísticos, e completa:

a Arte Pública abriga, para citarmos as situações mais recorrentes, a decoração da arquitetura (do passado e do presente), a estatuária mais geral integrante dos monumentos comemorativos e religiosos (também de diversas épocas) e a paulatina presença da arte sem fins memorativos, comissionada em locais públicos a partir do advento da Arte Moderna, como estratégia de embelezamento urbano e sinal de *cultura* dos povos. (ALVES, 2006, p. 25-26, grifo do autor).

Para ele, existe um aspecto importante que determina se uma obra é Arte Pública, que é a sua localização, pois o caráter público de tais objetos artísticos é relativo, uma vez que é compreendido como “universalmente aceito e reconhecido como de valor para um determinado povo ou cultura” (ALVES, 2006, p. 26), portanto, não é necessariamente uma garantia de pertencimento à Arte Pública *a priori*.

Para Pettini (2008, p. 12) Arte Pública é entendida como sendo “as manifestações artísticas legitimadas que se encontram no espaço urbano da

cidade, integradas a paisagem da cidade, impondo ao cidadão uma visibilidade involuntária em seu percurso cotidiano."

Outro autor que se dedica a investigações acerca da Arte Pública, inclusive tendo como objeto empírico o contexto deste estudo – a cidade de Florianópolis, Cesar Floriano (2011, não paginado) ressalta que

nas últimas décadas a “Arte Pública” tem se afirmado no desenho da cidade e da cultura urbana em três direções básicas: revelar o espaço público enquanto lugar privilegiado para a vivência da arte, como um “museu aberto”, criando uma relação mais direta entre arte e público; conferir aos espaços públicos um caráter de lugar urbano; e por terceiro, utilizar a arte como dispositivo político.

No âmbito da Arte Pública de Florianópolis, uma das pesquisadoras que influenciou sua formulação foi Marianne Ström (1980, apud FLORIANO, 2011), pesquisadora francesa que propunha um conceito mais amplo para esse tipo de produção, ou seja, considerando também as obras de caráter efêmero e relacional, bem como aquelas que contribuíam para o desenho do espaço urbano. A partir dos estudos dessa autora, Floriano ressalta que

para ela, o que determina o caráter desta tendência é, por um lado, sua interação com o espectador e, por outro, suas reflexões em torno ao espaço público e o espaço político por ela agenciado. Argumenta que os artistas desejaram inserir suas obras no cotidiano da cidade, para fugir do círculo fechado e viciado das galerias e museus, em busca de um diálogo direto entre obra e público, valorizando fundamentalmente as relações que se produzem entre a obra e o sujeito que a experimenta. (2011, não paginado).

Essa diversidade de pensamentos sobre a Arte Pública legitima a complexidade enfrentada para se chegar a uma definição, principalmente pelo fato de a palavra “pública” sugerir que é uma arte distinta daquelas encontradas nos museus e galerias, entre outros espaços considerados como convencionais. Parte-se de diversas oposições semânticas e conceituais, de relações entre o público e o privado, o espaço eruditio e o popular, espaços consagrados para receber arte e a rua, a arquitetura e a arte, o permanente e o efêmero, a arte e a decoração, arte e memória. Porém, é perceptível, a partir desses autores, que alguns aspectos comuns permeiam a caracterização de Arte Pública, quais sejam, a localização da obra, a obra de arte em si e a tentativa de aproximar as pessoas da produção artística.

É nessa perspectiva que iniciativas surgem para levar a arte aos espaços públicos. Uma delas foi, e continua sendo, a de leis de comissionamento e de incentivo, uma das alternativas para a produção de arte na contemporaneidade. Nos Estados Unidos da América, nos anos de 1930, foi criado o *percent-for-art*, uma forma de incentivo “que destinava um por cento do valor da construção pública para a inserção de obra de arte, serviu de referência para outros países e, principalmente, na Europa [...].” (FLORIANO, 2016, p. 20). A Alemanha, especialmente, também se utilizou desses mecanismos para inserir obras como forma de reconstrução das cidades após a Segunda Guerra Mundial. E assim, as políticas para inserção de Arte Pública em todo o mundo vão se estabelecendo aos poucos, conforme completa o autor. Resultado disso, é que nas últimas décadas diversas cidades no país e no mundo receberam obras de arte em seus espaços públicos.

Crimp (2005, p. 157) destaca que tais políticas de inserção de obras de Arte Pública se preocupam em colocar as obras sem “ofender as expectativas do público.” A obra comentada anteriormente, *Tilted Arc* de Richard Serra, é um exemplo importante dessa relação entre obra e público, bem como sua outra obra, chamada *Terminal*²⁹.

Mas não se pode negar que esses espaços públicos também se tornam espaços de dominação e a cultura passa a ser uma mercadoria. É nesse sentido que Pallamin (2002, p. 104) chama a atenção para objetos e eventos denominados “produto cultural” e a relação entre os padrões de consumo e a chamada “cultura de eventos”. Nesse sentido, surgem grandes exposições em espaços públicos, que recebem forte investimento de mídia e apoio da iniciativa privada, como foi o caso das mostras *CowParede* e *Elephant Parede*, que circularam pelo mundo e por diversas cidades brasileiras, e mesmo o caso das Bienais do Mercosul.

A Arte Pública é vista como possibilidade de melhoramento e revitalização, como forma de democratizar a produção artística, que é normalmente acessível a poucos; ou ainda, como possibilidade de aliviar as tensões do espaço urbano,

²⁹ *Terminal* foi construída para Documenta 6 em Kassel, em 1977, e instalada em uma rotatória no centro de Bochum (Alemanha) no mesmo ano. Composta por quatro placas de aço corten, com aproximadamente 14 metros de altura, a obra fora pensada para o local que foi instalada após à referida mostra, por ser uma região industrial de produção das placas utilizadas para compor a obra. Assim como *Tilted Arc*, *Terminal* foi alvo de muitas controvérsias, discussões, de intervenções de grafiteiros e inclusive sua imagem tornou-se slogan de campanha política de um partido contrário ao que foi favorável a compra da obra para Bochum (CRIMP, 2005).

tornando-o mais agradável, mas não se pode desconsiderar também um desejo de integrar a arte à arquitetura e ao urbanismo, principalmente nas cidades em crescimento. Inclusive, ações de urbanistas no espaço público eram consideradas como intervenções de Arte Pública. Acerca disto, Magnavita (2015, p. 392, grifos do autor) nos diz:

muitos textos teóricos dos anos 1960 e 1970 sobre arquitetura e urbanismo tinham em mente essa integração no sentido do entendimento da cidade como um *Todo*, uma *Unidade*, um *Organismo*, uma *Totalidade* em que as *Partes* que a compõem nela se “encaixassem” plenamente e mantivesse a sua *Identidade*, seja qual fosse a escala da cidade, singularidade ou diferença, e isto, no sentido de uma universalidade de propósitos a serviço do *Homem*.

Assim, a cidade e os sujeitos que a habitam são percebidos como uma totalidade, universais, ignorando-se as especificidades como a do local de origem, da cultura das diversas temporalidades concomitantes, do gênero, do grau de instrução, entre outras. Igualmente a arte é tida por muitos como universal, porque que todos poderiam, potencialmente, entendê-la. Compartilha-se o pensamento de Argan (2014), que considera ser um equívoco tal pensamento, uma vez que a apropriação dos sentidos da arte depende de cada sujeito e de suas experiências.

Embora se compreenda e valorize os diferentes conceitos apresentados e que se considere a dificuldade de se chegar a um consenso em termos conceituais e de denominação para a arte além e aquém do cubo branco, há que se considerar também as visões sobre a temática identificadas no levantamento das pesquisas desenvolvidas no país; portanto, é fundamental fazer um recorte no conceito de Arte Pública para fins de desenvolvimento desta pesquisa.

Para tanto, é importante apresentar como é adotado no âmbito de Florianópolis, pois por ser uma Lei, adquire o sentido de sansão, para a semiótica discursiva. Conforme o Art. 174, da Lei Complementar nº 482/2014,

conceitua-se como Arte Pública a intervenção artística inserida na paisagem urbana ou natural do município, de caráter permanente ou efêmero, enquadrada em: I – grupos escultóricos incluindo memoriais e monumentos; II – painéis murais; III – instalações; e IV – intervenções provenientes do campo expandido de Arte Pública, incluindo jardins, mobiliário urbano, arte conceitual e demais categorias do novo gênero. (FLORIANÓPOLIS, 2014, não paginado).

Dito isso, considera-se como Arte Pública, nesta pesquisa, as obras de artes visuais inseridas no espaço da cidade, de caráter permanente ou temporário, instaladas em espaços públicos ou de visibilidade pública³⁰, sem condicionamento de horários para visitação, ou seja, o sujeito pode visualizar livremente as obras a qualquer tempo.

Sabe-se que, com essa delimitação, outras possibilidades e manifestações artísticas que se apresentam no espaço urbano não serão consideradas, mesmo na cidade de Florianópolis, uma vez que a pesquisa científica nos coloca como imposição definir um recorte do objeto, para melhor investigá-lo.

1.4 Arte Urbana e manifestações políticas

Embora o termo Arte Pública seja a expressão adotada neste estudo por ser o mais usado para designar o objeto de pesquisa em análise, é preciso destacar alguns aspectos acerca da Arte Urbana, a partir das constatações decorrentes de buscas realizadas nos bancos de Teses e Dissertações da Capes e da BDTD. Percebeu-se que esses estudos estão vinculados às produções não necessariamente de caráter permanente e têm uma forte ligação com as questões sociais, o que vem ao encontro dos estudos de Pallamin (2000, p. 19), que utiliza a expressão Arte Urbana e a vê a partir das relações sociais, como “um ramo da produção da cidade”, capaz de expor e materializar os conflitos das relações sociais, e completa:

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

³⁰ Deste modo, é considerada em Florianópolis as obras alocadas nos edifícios ou condomínios após a Lei 3.255/1989. O acervo de mais de 300 (trezentas) obras de arte foi sendo construído após essa legislação, através de incentivo aos construtores, em edificações com mais de 2 (dois) pavimentos, as quais eram inseridas em fachadas e afastamentos frontais. Depois de instalada, a obra passa a ser propriedade do condomínio, não pode ser removida e/ou alterada sem autorização da Comissão Municipal de Arte Pública (Comap). É também responsabilidade do condomínio a guarda, manutenção, reparo/restauração da obra.

E nesta perspectiva, percebe-se que a Arte Urbana muitas vezes está relacionada aos movimentos sociais, ativistas, que utilizam os elementos presentes no espaço urbano como suporte e materialização de suas produções e, em alguns casos, buscando um “choque de sentido (negação, subversão ou questionamento de valores),” usando as palavras de Pallamin (2000, p. 24). Embora essas manifestações de Arte Urbana em áreas públicas e de grande circulação não sejam recentes, destaca-se como de extrema importância sua democratização na década de 1960, reflexo dos protestos políticos e sociais.

No contexto brasileiro, durante a ditadura militar, os muros e fachadas foram utilizados para demonstrar a posição contrária da população frente a esse sistema. Assim como nos EUA, a Arte Urbana no Brasil, principalmente intervenções de grafite, também foi marcada pela relação com o Hip-Hop, por ser uma forma de expressão artística de quem vive nas periferias e se sente marginalizado. Aos poucos, ela foi adquirindo uma linguagem própria, muitas vezes lúdica; grupos foram sendo formados – os coletivos³¹, principalmente na cidade de São Paulo; artistas foram se destacando por um estilo próprio e utilização de técnicas específicas, como é o caso do estêncil utilizado por Alex Vallauri. Projetos como “Arte na Rua”, “Arte e Cidade”, “Museu Aberto de Arte Urbana” também estimularam a intervenção no espaço urbano.

Pode-se considerar a cidade de São Paulo como uma das mais importantes no Brasil no cenário de Arte Urbana, pois são múltiplas as intervenções artísticas encontradas nesse contexto - grafite, pichação, lambe-lambe, pôster, adesivos e panfletos são algumas delas, tornando-se reconhecidas no circuito da arte e sendo também inseridas nos espaços tido como institucionalizados – museus e galerias. Essas produções contemporâneas no espaço urbano exemplificam a característica de Arte Pública destacada por Floriano (2011) como tendo viés político, muitas vezes contestador e transgressor, embora também se saiba que essas produções buscam que a arte seja mais acessível ao grande público e que tenham com ele uma relação mais direta.

Fato é que, ao sair para o espaço público, os trabalhos artísticos precisam dialogar com os sujeitos que por ali transitam ou frequentam. Acerca disso, Canton (2009, p. 22-23) destaca:

³¹ Coletivos 3Nós3, Manga Rosa, TupinãoDá, são alguns deles.

dialogar com esse espaço é também compor uma tapeçaria sonora, visual e tático, vislumbrando a diversidade indiosincrática de seus habitantes, sua arquitetura, sua sinalização, seus códigos cotidianos. Conversar com tudo isso é abraçar o caos e se emocionar com o estranhamento.

É necessário ter a “noção da arte como produtora de sentido, e não apenas como criação estética”, completa Canton (2009, p. 25). Portanto, é preciso ir além do espaço público como apenas um suporte para a diversidade de manifestações artísticas, como a publicidade faz na sua área, uma vez que esse espaço é complexo por si só e é onde interagem diferentes forças. E do ponto de vista da semiótica discursiva, teoria observada neste estudo, a manifestação estética produz sentido e o local onde a arte se insere modifica seu sentido e o sentido daquele local, em uma relação de reciprocidade. Ou seja, além de estética, é uma relação estésica recíproca.

A produção de Arte Urbana em Florianópolis, nos últimos anos, vem se fortalecendo e cada vez mais ganhando espaço e sendo valorizada pelo público, fruto de iniciativas individuais dos artistas e de grupos, mescladas a propostas que recebem recursos a partir da Lei Municipal de Incentivo à Cultura. Esta legislação, dentre outros instrumentos, possibilitou intervenções recentes em empenas que procuraram presentificar e enaltecer algumas personalidades importantes para a cidade, representativos de anônimos ou com temáticas diversas, como é o caso dos painéis em homenagem ao artista e pesquisador Franklin Cascaes; ao poeta simbolista Cruz e Sousa; à professora e primeira deputada estadual negra do país, Antonieta de Barros; e o painel “Natureza de Desterro”. Recentemente foi lançado um aplicativo, que pode ser baixado em qualquer *smartphone*, para divulgar a diversidade de produção de Arte Urbana em Florianópolis, o “Street Art Tour Floripa”. A partir dele é possível verificar a localização e conhecer as obras, além de trazer informações sobre os artistas.

Igualmente, a legislação municipal de Arte Pública, após sua reformulação em 2014, vem acolhendo e estimulando esse tipo de produção em seu acervo, pois até então não estavam contempladas, os denominados painéis murais³². Em 2019, algumas áreas na região continental da cidade, que vinham sendo degradadas com

³² Apesar desta pesquisa se ater a produção de Arte Pública em Florianópolis até o ano de 2018 e essa produção ocorrer *a posteriori*, é importante apresentar exemplares para ressaltar que a legislação municipal agregou e ampliou o entendimento do conceito de Arte Pública, valorizando diferentes tipos de produção artística no ambiente urbano.

o descarte irregular de lixo, receberam trabalhos artísticos como resultado de seleções públicas de propostas de intervenções em alguns muros (Figura 4) e empenas. A escolha dos locais foi resultado de um mapeamento feito pela Comissão Municipal de Arte Pública (Comap) em parceria com outros setores e secretarias do município. Três intervenções foram realizadas e outras ainda estão sendo planejadas para os próximos anos.

Figura 4 – Intervenção no bairro Jardim Atlântico. Local antes e depois com obra de Lemmas (Rafael Neckel Machado). *A pesca da latinha*, 2019



Fonte: Disponíveis em: <http://espacospublicos.pmf.sc.gov.br>.
Acesso em: 07 ago. 2020 / e elaborada pela autora (2019).

O que se nota é que essa produção de painéis murais no espaço urbano também passou a ser viabilizada através de incentivo financeiro público em Florianópolis e os artistas se apropriaram dessa via para atuar, resultando em novo mercado de trabalho para eles, bem como se percebe um importante

reconhecimento pelo público dessas ações, até outro dia consideradas como marginais. Os locais que receberam tais produções adquiriram novos valores, ressignificaram-se, e outros sentidos foram dados a elas pela população. O que se percebe é que a elas vêm sendo dado mais valor do que aquele atribuído à Arte Pública em Florianópolis, assim consideradas principalmente as obras que se encontram nos condomínios, talvez por sua escala monumental, que as torna mais visíveis do que as do acervo de Arte Pública.

1.5 Arte Pública de Novo Gênero

Concomitante às propostas de Arte Pública e de Arte Urbana, surgem outras denominações para a produção artística no espaço urbano, como é a da Arte Pública de Novo Gênero. Optou-se por tratar aqui separadamente, embora os limites entre elas sejam muitas vezes tênues e fluídos, bem como possam relacionar-se e se atravessar. Se a Arte Pública é considerada como sendo diferente daquela encontrada nos espaços expositivos institucionalizados, tornando-se necessário adotar uma terminologia específica, a Arte Pública de Novo Gênero, por sua vez, adquire também uma distinção daquela chamada de Arte Pública ou, ao menos, novos contornos. Assim, ela se apresenta como uma outra categoria da Arte Pública. Mas quais seriam as diferenças?

Uma delas é o fato de que essas produções, as de novo gênero, estão diretamente vinculadas aos desdobramentos da arte contemporânea, bem como a uma relação mais intensa com os contextos sociais, locais e ideológicos e que muitas vezes não resultam na materialidade de um objeto ou obra propriamente dita, como é característica da Arte Pública da qual estamos tratando como objeto teórico.

Suzanne Lacy (1995, p. 19), artista que cunhou o termo Arte Pública de Novo Gênero (*new genre public art*) em sua obra *Mapping the terrain*, destaca a existência de práticas artísticas em que se percebe uma forte articulação com “estratégias de engajamento”, uma vez que o artista atua diretamente em uma dada realidade e em colaboração com o público. O termo surge, portanto, para distinguir essas novas práticas do que é denominada Arte Pública, que se caracteriza como esculturas, murais e instalações em espaços públicos, sejam elas de caráter permanente ou temporárias. A autora acrescenta:

[...] new genre public art – visual art that uses both traditional and nontraditional media to communicate and interact with a broad and diversified audience about issues directly relevant to their lives – is based on engagement. [...] Installations, performances, conceptual art, and mixed-media art, for example, fall into the new genre category, a catchall term for experimentation in both form and content³³. (LACY, 1995, p. 19-20).

O artista que trabalha com esse tipo de proposta coloca em evidência o público e assume outros papéis, torna-se também um proposito, tanto acerca da arte propriamente dita como dos debates que tangenciam suas ações, que são relevantes para seus interlocutores ou colaboradores. Assim, aspectos políticos, sociais e de gênero passam a ser o mote para essa nova categoria de Arte Pública e a materialidade do objeto artístico não se torna mais um objetivo para o artista visual.

Lacy (1995) traz luz à dificuldade de compreensão ou aceitação por muitos de que a relação entre artista visual e público pode ser entendido como arte, uma vez que não necessariamente resulta em um objeto ou algo material. Torna-se importante que as propostas de Arte Pública de Novo Gênero sejam acessíveis e compreensíveis para o público que participa das ações e que possam dar representatividade às comunidades envolvidas. O trabalho artístico, em si, ocorre na relação entre artista e público – arte relacional, e o processo de interação é a obra propriamente dita.

Para elucidar essa produção, em Chicago/EUA, entre os anos de 1992 e 1993, surgiu o programa proposto por Suzanne Lacy chamado *Culture in Action*, com curadoria de Mary Jane Jacob, e que se tornou pioneiro em Arte Pública de Novo Gênero na cidade e no diálogo com as comunidades. Este diálogo passou a ser o eixo curatorial do programa que buscou superar a ideia da arte como capaz de renovar o ambiente físico e pautou-se pela busca por uma qualidade estética capaz de colaborar com a condição de vida dos envolvidos (OLIVEIRA, 2004).

³³ “[...] Arte Pública de Novo Gênero – arte visual que utiliza meio tradicional e alternativo para se comunicar e interagir com um público amplo e diversificado sobre questões diretamente relevantes para suas vidas – é baseada no engajamento. [...] Instalações, performances, arte conceitual e arte de diferentes mídias, por exemplo, se enquadram na categoria de novo gênero, um termo genérico para experimentação em forma e conteúdo.” (LACY, 1995, p. 19-20, tradução nossa).

Participante do *Culture in Action*, o grupo Haha³⁴ realizou o projeto *Flood* que consistiu em uma instalação, mais especificamente na construção de um jardim hidropônico em uma loja localizada ao norte de Chicago, para cultivar legumes e ervas terapêuticas para pessoas com *Human Immunodeficiency Virus* (HIV). Durante alguns anos eram realizadas no local atividades educativas, refeições (quinzenais), eventos, debates, divulgação sobre os benefícios das terapias alternativas, entre outras atividades. Os debates envolviam a comunidade e atores de instituições sociais, como resultado do esforço e da discussão coletiva. Após o término do projeto, em 1995, a loja foi fechada. Entretanto, foi inaugurada, em 1997, uma instalação para dar continuidade as ações relacionadas ao HIV/AIDS. O projeto *Flood* também foi levado para outras comunidades e, com base no cultivo de hortas, eram desenvolvidas diferentes propostas a partir do contexto e das necessidades locais.

Se na Arte Pública de Novo Gênero a materialidade dá lugar às práticas e ao diálogo com as comunidades ou grupos específicos, ela por si só já assume seu caráter crítico. Acerca disto, Kinceler (2011, p. 3733) nos diz que

a Arte Pública de Novo Gênero em sua forma ativista, portanto, está comprometida com formas dialógicas de atuação e utiliza-se de múltiplas táticas criativas com a finalidade de construir situações que gerem representatividade e empoderamento ao contexto sociocultural no qual está atuando. Isto significa gerar proposições artísticas voltadas a um modo de fazer contextualizado, a uma preocupação efetiva pelas questões relativas ao lugar, e suas interações culturais, a uma consciência pela construção de espaços de convivência que instaurem processos dialógicos, que por sua vez catalisam novos modos de reinventar o cotidiano de forma ativa.

Nesse processo, a Arte Pública de Novo Gênero se manifesta buscando estabelecer um diálogo crítico com comunidades a partir de seus contextos. Para alguns autores, como Oliveira (2004), essa categoria de Arte Pública vem para aproximar sujeitos e culturas das propostas artísticas que se manifestam no espaço público, indo além da inserção de obras, como as esculturas e obras de *site-specific* que desconsideram quem frequenta ou habita os locais. O autor ainda destaca que os artistas precisavam recuperar o diálogo com o público, “negligenciado pelas correntes dominantes do modernismo”. (OLIVEIRA, 2004, não paginado).

³⁴ Para maiores informações sobre o Grupo Haha e conhecer outros projetos realizados, ver o website do grupo. Disponível em: <http://www.hahahaha.org>. Acesso em: 20 abr. 2019.

Durante uma palestra proferida em Florianópolis, em dezembro de 2018, o artista e pesquisador Luiz Sérgio de Oliveira lançou luz às propostas que ocorrem em espaços públicos de acesso restrito, mas que podem ser entendidas como Arte Pública, considerando os pressupostos e desdobramentos contemporâneos que ela sofreu. Exemplifica com uma experiência desenvolvida na baixada fluminense, mais especificamente em um hospital em São João do Miriti. Com base em uma residência artística no local, que envolveu diferentes atores – artistas e outros profissionais, desenvolveram-se ações a partir do interesse das pessoas que frequentavam e interagiam no hospital, frutos das observações e vivências durante a residência artística. Propostas como a ocorrida no hospital em São João de Miriti se apresentam como práticas que superam a ideia de Arte Pública como inserção de objetos, alinhando-se da Arte Pública de Novo Gênero.

Luiz Sérgio também destacou que muito do que é considerado Arte Pública, como, por exemplo, uma obra escultórica de Franz Weissmann, “tem muito de arte e pouco de interesse público, era a arte do artista que era colocada na rua” (informação verbal)³⁵, estritamente. Nessa perspectiva, na contemporaneidade parece haver uma inversão, dificultando a percepção da arte como objeto artístico e a serviço da sociedade e das comunidades, o que pode desencadear uma problemática: até onde o artista se distingue como um dos atores nestes contextos e consegue manter seus interesses e preocupações, ou seja, como propostas desse tipo podem descharacterizar o próprio trabalho do artista? Para Luiz Sérgio, o artista não pode perder sua consciência e autonomia enquanto artista³⁶. Isso porque, em um processo como esse, o artista não pode desconsiderar seus interesses e os objetivos que propõe aos interlocutores, colaboradores ou coautores neste processo. Embora não se possa prever os resultados, ele deve sim atuar como um condutor dessas proposições.

Vale destacar, ainda, que o conceito de Arte Pública de Novo Gênero proposto por Lacy (1995), caminha lado a lado com outros termos que surgiram no final do século XX para dar conta da diversidade de propostas artísticas contemporâneas em Arte Pública, ou no espaço público, e que se aproximam mais diretamente da vida. É quando deparamos com termos como “arte colaborativa”,

³⁵ Palestra de Luiz Sérgio de Oliveira intitulada *Arte Pública em Processo de Expansão*, realizada na Casa da Memória de Florianópolis, integrante das atividades do 5º Seminário Municipal de Arte Pública de Florianópolis, em 11 de dezembro de 2018.

³⁶ Ibid.

“arte relacional”, “estética relacional”, para citar alguns e, como ressalta Kinceler (2011), embora seja necessário perceber suas especificidades, é também possível reconhecer suas complementaridades. Cada terminologia, a seu modo, mostra o quanto é complexa a relação entre a arte e a vida, seja de um sujeito, de um grupo, uma comunidade, um país.

Diante do exposto, percebemos que a Arte Pública na contemporaneidade, ou a produção fora dos espaços expositivos consagrados, torna cada vez mais imprecisa sua definição ou sua delimitação, de modo que seja capaz de contemplar a diversidade de ações e intervenções que ela pode abarcar. Diluições na ideia de artista e de obra talvez sejam as principais questões que a produção contemporânea no espaço público propôs nos últimos anos. O que se percebe é que a arte contemporânea caminha cada vez mais em direção aos espaços públicos ou para questões de interesse público, não necessariamente somando o adjetivo “pública” ao substantivo “arte”.

1.6 Arte Pública e o público

É importante retomar um aspecto fundamental para esta pesquisa, qual seja, a relação dos sujeitos com a Arte Pública, isto é, a ideia de que toda população é considerada público de arte pelo fato de as obras serem localizadas em vias públicas e pelo livre acesso a elas. Embora este acesso possa, em um primeiro momento, ser facilitado, sem a necessidade de entrar em um espaço fechado como ocorre nos museus e galerias, sem possíveis custos com pagamento de ingressos, isso não é garantia de público. Utilizando as palavras de Pallamin (2000, p. 48) “ela pode desabar pela indiferença”. Corroborando tal pensamento, Armando Silva ressalta:

qualquer lugar pode se transformar em espaço de arte, o que gera forte rivalidade com o mundo real e anula a diferença entre espaço de vida e o outro da arte, fazendo do público uma potencialidade estética e dos cidadãos, muitas vezes, passantes ocasionais surpreendidos pela ação, alguns públicos de arte. (SILVA, 2014, p. 116).

A obra de Arte Pública implica formas de compreensão distintas daquelas dos espaços convencionais. A iniciativa de visitar e de conhecer museus e galerias pressupõe um desejo de ver uma determinada produção artística e não podemos

esquecer todo o caráter simbólico dessa ação nos dias atuais. O mesmo não acontece com a obra em espaços públicos, pois a relação é outra, já que se deve considerar o local de inserção, as pessoas, o diálogo com o entorno, a arquitetura, a natureza, entre outros dados visuais, sonoros e, até mesmo, emocionais, de pessoas com interesses e formações distintas. É nesta perspectiva que Silva (2014, p. 117) considera a Arte Pública como mediação, transformando “o espaço em algo sociável, dando-lhe forma e atraindo a atenção de seus cidadãos para o contexto mais amplo da vida, das pessoas, das ruas e da cidade.”

A artista Maria Bonomi, em sua tese de doutorado sobre a temática, destaca que não é objetivo da Arte Pública enfeitar a cidade ou transformá-la em um museu a céu aberto, uma vez que ela deve “resgatar a formação do olhar da população e ao mesmo tempo o de se adequar ao entorno por sua inserção social no urbano.” (BONOMI apud CABRAL e BORGES, 2009, p. 2315).

Para ilustrar essa relação, no contexto brasileiro podemos citar a iniciativa da 5^a Bienal do Mercosul, realizada em 2005, ao incluir um vetor denominado “Transformações no Espaço Público” e instalar, permanentemente e de forma comissionada, quatro obras em Porto Alegre (RS), na orla no Rio Guaíba, nas proximidades da Usina do Gasômetro, importante centro cultural da cidade, e de outros locais de grande circulação de público. O curador dessa Bienal convidou os artistas Waltercio Caldas, Mauro Fuke, Carmela Gross e José Resende para criarem obras não somente para serem contempladas, mas que pudessem ser utilizadas pela população e visitantes.

Obras que se confundem em parte com uma espécie de mobiliário urbano, mas, ao mesmo tempo, por sua configuração formal, emancipam-se da funcionalidade do *design* e afirmam-se esteticamente, transformando a experiência familiar do espaço urbano pela sua presença. (DUARTE, 2006, p. 14-15).

Os artistas convidados iniciaram seus trabalhos antes mesmo da divulgação da lista oficial de trabalhos pela organização da 5^a Bienal do Mercosul. Cada um deles escolheu o local para inserção do projeto dentro da área pré-determinada pela curadoria. Carmela Gross, artista de São Paulo, propôs o trabalho “Cascata”, composto por 16 (dezesseis) placas em concreto e de formatos irregulares, que foram justapostas. Cada placa tinha 21 (vinte e um) metros de comprimento por 20 (vinte) centímetros de altura (Figura 5). A obra do artista Mauro Fuke, de Porto

Alegre, foi alocada bem próxima da beira do Rio Guaíba, consistindo em 648 (seiscentos e quarenta e oito) blocos de concreto com tampos em granito vermelho extraído na região. Os blocos com alturas diferentes foram distribuídos em três módulos separados (Figura 6). Por sua vez, o artista paulista José Resende considerou a “alma” do local para criar sua obra e propôs uma estrutura elevada que avançasse para dentro do rio. Porém, as objeções de técnicos da Prefeitura de Porto Alegre fizeram com que o artista reformulasse a obra e a alocasse no alto do dique, de maneira que sua extremidade não chegasse até superfície da água. Assim, foi instalada a obra – uma enorme barra de aço industrial com 30 (trinta) metros por um metro que, por estar apoiada em apenas uma das extremidades, possibilita o balanço de quem está sobre ela (Figura 6). Um fato a ser destacado é que o uso indevido dela pela população provocou a interdição temporária pela primeira vez em 2015³⁷. O projeto de Waltercio Caldas quase não foi executado; devido às dificuldades financeiras, seu projeto foi concluído com atraso, após o término da Bienal do Mercosul. A obra intitulada “Espelho Rápido” (Figura 5) consiste em lajes em granito branco, onde foram afixados tubos de aço inoxidável e enormes matacões de rocha basáltica, que são blocos arredondados de rocha (ALVES, 2011, 101-126).

Figura 5 - Carmela Gross. *Cascata*, 2005; e Waltercio Caldas. *Espelho Rápido*, 2005



Fonte: Disponível em: <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/4060/carmela-gross/>
Foto: José Francisco Alves. Disponível em: <http://geaplatinoamerica.org/base-de-dados/espelho-rapido>. Acesso em: 18 nov. 2017.

Figura 6 - Mauro Fuke. *Sem título*, 2005; e José Resende. *Olhos Atentos*, 2005

³⁷ Neste ano, uma grande quantidade de jovens resolveu explorar, ao mesmo tempo, o máximo de balanço que a obra oferecia e pularam com muita intensidade sobre a escultura. Uma pessoa se feriu e a obra foi interditada temporariamente.



Fonte: Disponíveis em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/cs/default.php?reg=64067&p_secao=3&di=2006-06-14 (2017). Acesso em: 18 nov. 2017.

Após a Bienal do Mercosul, as quatro obras inseridas no espaço público foram doadas à Prefeitura de Porto Alegre. As dificuldades da gestão pública em administrar, bem como a falta de consciência do público – proprietário e razão de ser das obras - resultaram na sua depredação gradativa, como pichações, furto de pedaços e má conservação. “Olhos Atentos”, de José Resende, por exemplo, foi interditada pela segunda vez, por causa de um problema no piso, e as dificuldades financeiras impediram sua troca. Este é outro grande problema da Arte Pública: sua conservação. Ou ela deve permanecer apenas enquanto durar?

Por mais que a Bienal do Mercosul tenha um amplo programa educativo, ele não foi suficiente para evitar a incompreensão de segmentos do público sobre sua propriedade desse bem, que é público, ou seja, pertence à população.

No acervo de Arte Pública em Florianópolis existem também algumas ocorrências, como é o caso de “Ambiente Urbano”, da artista Giovana Zimermann (Figura 7). Peças de mobiliário urbano instaladas na calçada de um edifício residencial no bairro Trindade buscavam dar outros usos a dispositivos que impedem o estacionamento em calçada, os chamados fradinhos, que no caso eram em aço. A partir deles, Giovana criou bancos, propondo espaços de convivência em áreas desprovidas delas, atraiendo não só os moradores ou visitantes do condomínio, mas também quem por ali passava. Todavia, os moradores solicitaram sua retirada, pelo fato de que “atraía pessoas indesejadas.” (Informação verbal)³⁸. Após ampla discussão envolvendo a artista, Comap, gestores e representantes do condomínio, a obra foi retirada.

³⁸ Giovana Zimermann durante entrevista concedida a esta autora, em 23 de setembro de 2020.

Figura 7 – Giovana Zimermann. *Ambiente Urbano*, 2008



Fonte: Acervo da Comap. Disponível em: <https://artepublicaflorianopolis.wordpress.com/giovana-zimermann>. Acesso em: 01 nov. 2020.

Por esses motivos, os sujeitos devem ser vistos não somente como espectadores ou visitantes, mas também como usuários e construtores desse espaço. E nesta perspectiva é importante abordar a interação do público com os objetos artísticos, pois como visto nos exemplos apresentados da Bienal do Mercosul e de tantos outros existentes no campo da Arte Pública, bem como em algumas obras do acervo de Florianópolis, alguns trabalhos possuem como característica o potencial de interação, ou seja, a obra completa sua manifestação pela presença do espectador, em ato, em situação, mas muitas vezes não é assim entendida. Abordando a interação na arte contemporânea, é relevante apresentar o pensamento de Ana Cláudia de Oliveira, que nos diz:

esse tipo de relação, a interativa, tem sido elaborado para ser mais do que uma estratégia de enunciação na discursivização, e tem ganhado um papel como constituinte do plano da expressão, o que torna a interação também integrante da dimensão plástica materializadora de significados no plano do conteúdo. (OLIVEIRA, 2002, p. 36).

Portanto, a interação como parte integrante do trabalho artístico pressupõe a relação entre ele e o espectador, ou seja, o corpo vivencia a obra e o espaço em que ela está inserida, seja um espaço expositivo, e mais especificamente no caso deste estudo, o espaço público.

A inserção de obras de Arte Pública, considerando os objetos instalados em um território, também constrói outros espaços – espaços de arte, espaços de arte de

determinada região, temática, críticas, pensamentos diversos. Tal inserção constrói e reconstrói constantemente um local. Nunes (2010, p. 32) chama a atenção para o fato de que a Arte Pública passa a estar relacionada a um “comportamento democrático” da arte, da arquitetura e dos espaços urbanos. E completa que isto acontece

[...] no marco de um contexto de desenvolvimento urbano massivo acelerado, que corresponderia a um neocapitalismo avançado, baseado na exploração e na opressão do espaço urbano e de seus habitantes. Este sistema tem transformado as cidades em espaços de proveito privado sob controle público, criando bolsas urbanas de desamparados, uma vez que o desenvolvimento e a reestruturação dos espaços urbanos tem destruído sistemas precários de sobrevivência das grandes cidades. (NUNES, 2010, p. 32).

Para aproximar público e obra de Arte Pública, alguns autores defendem que a inserção parta do diálogo com a comunidade, para que o artista busque compreender os anseios dos moradores do local em que a obra será inserida³⁹. Ou, como no caso de Porto Alegre, considere a interação ou relação do público com o espaço em que a obra será alocada.

Por fim, cabe ressaltar que se torna uma responsabilidade fazer com que o público se conscientize que a Arte Pública é sua, ou seja, que exista um pertencimento em relação a elas. E este parece ser mais um desafio para a Educação, principalmente através do ensino de Arte nas escolas.

³⁹ Não entraremos aqui na questão do que atualmente se denomina “arte comunitária”, compreendida como uma vertente da Arte Pública contemporânea, percebida principalmente nos Estados Unidos e Inglaterra, embora no Brasil já exista esse tipo de produção.

Arte Pública em Florianópolis



Nani Eskelsen (Fonte: acervo da Comap)

2 ARTE PÚBLICA EM FLORIANÓPOLIS

2.1 Imagens estéticas e artísticas anteriores a Lei nº 3.255/1989

A prática de alocar obras de arte no espaço da cidade tornou-se recorrente em diferentes contextos e momentos históricos, a partir de propósitos diversos, conforme exposto anteriormente. Na capital catarinense não poderia ser diferente. Em Florianópolis, antes de se ter uma Política Municipal de Arte Pública, iniciada com a Lei nº 3.255/1989, evidências mostram um desejo de agregar outro tipo de valor ao espaço da cidade por meio da arte, fosse ela temporária ou permanente, com o intuito de rememorar, embelezar ou modernizá-lo; e também como *locus* para receber uma efervescente produção artística da cidade, em dado momento.

Embora se tenha conhecimento da existência de grupos indígenas vivendo na região, considera-se que o povoamento ordenado tenha iniciado onde foi edificada sua Igreja Matriz, lugar onde hoje se encontra a Catedral Metropolitana de Florianópolis, na região central da cidade. No entorno do núcleo religioso, político e social, instalaram-se as construções para abrigar os setores administrativos, de defesa e o comércio, tornando-a região mais importante da cidade, o que até hoje permanece, ao menos, simbolicamente. Nesse processo de urbanização, a cidade ganhou também os espaços públicos de convivência, como as praças e largos, que foram os primeiros locais a receber elementos que não possuem um caráter utilitário propriamente dito. Foram neles que se implantaram os primeiros monumentos, para homenagear personalidades ou lembrar fatos importantes.

Atualmente, a Praça XV de Novembro, principal praça da cidade e localizada em frente à Catedral Metropolitana, abriga quatro bustos de personalidades da cultura catarinense: o jornalista Jerônimo Coelho (1806-1860), o poeta João da Cruz e Sousa (1861-1898), o professor José Boiteux (1865-1934) e o pintor Victor Meirelles (1832-1903), bem como um monumento em homenagem aos catarinenses que participaram da Guerra do Paraguai (Figura 8). Outras praças espalhadas pela cidade igualmente receberam bustos, esculturas comemorativas e/ou monumentos, como na Praça Getúlio Vargas, Praça Fernando Machado e Praça Hercílio Luz, todas estas também na região central de Florianópolis. É preciso considerar que esses exemplares não resultam de uma produção local, já que a produção de nossos artistas só aparece mais tarde, em meados do século XX. Por outro lado,

sabe-se da existência de comissões que tinham a incumbência de conseguir recursos e de contratar esses monumentos em outros Estados (SEIXAS, 2012).

Figura 8 – Monumentos em praças anteriores a Lei nº 3.255/1989



Fonte: Elaborada pela autora (2019). Monumento à Jerônimo Coelho e, ao fundo, aos catarinenses que participaram da Guerra do Paraguai (Praça XV de Novembro); monumento à Anita Garibaldi (Praça Getúlio Vargas).

Ramalho e Oliveira (2010) destaca que os monumentos instalados em praças públicas devam ser considerados como precursores da Arte Pública em Florianópolis e entendidos como imagens estéticas e não artísticas⁴⁰, pois além de serem um marco visual no espaço urbano, possuem uma finalidade utilitária, qual seja, política. Além dos monumentos, a autora comprehende que ornamentos presentes na arquitetura civil e governamental devam ser considerados também como imagens estéticas, por sua função decorativa e por estarem sempre a mostra aos que transitam pela cidade. Florianópolis possui exemplares de uma arquitetura de estilo eclético datada do final do século XIX e da metade do século XX, como é o caso do Palácio Cruz e Sousa, também localizado na área central da cidade. Posteriormente a esse período, percebem-se construções com características variadas,

⁴⁰ A partir de Mukařovský, estudioso da estética e da significação da imagem, Ramalho e Oliveira (2009, p. 26) classifica as imagens estéticas como aquelas que possuem outras funções que prevalecem sobre sua função estética e as imagens artísticas são aquelas que têm “entre suas funções a função estética, e ela é a mais importante.”

influenciadas pelo *art déco*, Bauhaus, pelo arquiteto Oscar Niemeyer “e, finalmente, da inventividade local; era então chamado estilo ‘funcional’ ou ‘moderno’.” (RAMALHO E OLIVEIRA, 2010, p. 91).

Também são exemplares dessas imagens estéticas os vitrais presentes em algumas construções reformadas na década de 1940 e 1950, como foi o caso da Catedral Metropolitana e Teatro Álvaro de Carvalho, elementos inseridos após reformas importantes nesses locais. No teatro foram instalados quatro vitrais com temáticas da cultura e da vida na cidade; e a Catedral recebeu vitrais com cenas religiosas diversificadas.

Mas, e a Ponte Hercílio Luz, poderia ser considerada também como objeto estético na cidade de Florianópolis? Acredita-se que sim, pois também é considerada como um monumento que, inclusive, tornou-se a imagem referencial da cidade e seu principal cartão-postal, embora estivesse fechada durante algumas décadas para restauro, primeiramente entre 1982 e 1988, e posteriormente em 1991 até ser novamente devolvida ao uso no início de 2020. Nesse período de restauração, a ponte teve interrompida sua função utilitária primeira e seu caráter de monumento ficou evidenciado, pois evoca a memória e exalta os aspectos técnicos e arquitetônicos construtivos. Tais fatores contribuíram para que a Ponte Hercílio Luz fosse tombada como Patrimônio Histórico, Artístico e Arquitetônico Nacional, em 1990.

Nesse período, também surgiram construções com elementos pintados ou que receberam pastilhas em cerâmica ou porcelana esmaltada, que abrigavam principalmente instituições públicas, funcionando como adornos às fachadas (Figura 9). Acerca disso, Ramalho e Oliveira (2010, p. 92-93) diz,

é desta época o uso dessas pequenas pastilhas coloridas como revestimento, o que propiciava a presença dos mosaicos como ornamento de fachadas. Entre eles, em Florianópolis, podemos destacar algumas obras. Um mosaico, mural situado no andar térreo do antigo edifício do IAPC (Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciários), [...] defronte ao Teatro Álvaro de Carvalho, ainda preservado; o mural, também mosaico em pastilhas, de autoria de Martinho de Haro, situado no térreo do Edifício que hoje abriga a Fundação do Meio Ambiente, na esquina da Rua Sete de Setembro com a Rua Felipe Schmidt, no centro da cidade, igualmente ainda preservado.

A esses mosaicos em prédios públicos se unem outros presentes nas fachadas de edificações particulares, embora alguns deles não estejam mais

disponíveis à apreciação ou tenham sido destruídos. Dentre outros, destacam-se dois localizados na Avenida Rio Branco - Centro, um com a temática da Ponte Hercílio Luz e um pescador, hoje Restaurante Porto; o outro, um mural abstrato composto por pastilhas coloridas, ambos em residências na época de políticos, o primeiro na do Deputado Dib Cherem e a segunda na do ex-Prefeito Osmar Cunha, respectivamente. Nesse conjunto, incluem-se murais pintados, mantidos até hoje, em construções também localizadas na área central da cidade, como o que está na esquina da Rua Presidente Coutinho com a Avenida Othon Gama D'Eça, de autoria de Willy Zumblick.

Figura 9 – Obras em edifícios anteriores a Lei nº 3.255/1989



Fonte: Elaborada pela autora (2019). Mosaicos na fachada da Câmara de Vereadores, na fachada do Núcleo Estadual do Ministério da Saúde e na área interna do Centro Comercial ARS.

Muitas dessas obras permanentes encontradas nas edificações, anteriores a Lei nº 3.255/1989, buscam enaltecer determinadas características da cidade, sejam

culturais ou econômicas, como é o caso de um mosaico de autoria de Rodrigo de Haro no Centro Comercial ARS (Figura 9), que apresenta ao público duas das festas populares locais – o carnaval e o boi de mamão. Percebe-se, portanto, que havia um desejo de colocar um elemento a mais em algumas construções, conferindo valor artístico e simbólico a elas.

Assim, aos poucos os artistas locais ou do Estado foram incorporando à arquitetura moderna elementos artísticos bidimensionais – murais em mosaico, pintura ou relevo, cuja temática predominante era a cultura ilhoa, produção paralela aos objetos tridimensionais – monumentos – distribuídos principalmente em locais públicos da cidade. Elas estimularam o cenário artístico local, tanto como perspectiva de trabalho para os artistas quanto como possibilidade de levar ao público sua produção, alinhando-se a outros cenários no Brasil e no exterior.

No processo de urbanização e de reformulação da capital catarinense, diversas características foram se sobrepondo às novas marcas construtivas, que resultaram muitas vezes em uma descaracterização de estilos arquitetônicos de importância histórica e, em outros casos, agregando elementos na busca de uma atualização ou modernização, seja no âmbito da arquitetura ou no da arte. Afinal, Florianópolis precisava se tornar uma metrópole e agregar aos seus elementos existentes, naturais e construídos, novos valores e referências. Era o pensamento da época.

Percebia-se, do mesmo modo, um crescimento populacional na cidade decorrente de migrantes atraídos por trabalho ou pelas suas belezas naturais, o que provocou um crescimento rápido e desordenado na capital do Estado. Era preciso fortalecer a cultura local e a arte assumiu papel importante nesse processo, para preservar seus bens simbólicos. Assim, a produção artística volta-se principalmente à temática da cidade, sendo objeto suas construções importantes e imponentes, como a representação da Catedral Metropolitana e da Ponte Hercílio Luz, bem como, da sua cultura, através do folguedo do boi de mamão, festas populares, da pesca artesanal, povoando a cidade de imagem de canoas, redes e peixes, além de aspectos da vida cotidiana da população. Artistas como Cipriano, Hassis, Martinho de Haro, Rodrigo de Haro e Willy Zumblick encontraram um novo campo de atuação, como possibilidade de desenvolver seu estilo particular aliado à temática local e de inserir seus trabalhos tanto em edificações como em espaços públicos – praças e largos. Hassis, por exemplo, compôs diferentes grafismos em *petit pavê*, ou pedra

portuguesa, na década de 1960, em pisos e calçadas de praças do centro da cidade, como no Largo Benjamim Constant, na Praça Pereira Oliveira e na Praça Olívio Amorim, sendo que seu maior trabalho foi realizado na Praça XV de Novembro, estando ainda preservado.

Sobre a escultura no espaço público, vale destacar que ela não tinha a mesma potência que a arte bidimensional neste período, uma vez que os artistas ainda estavam se familiarizando com as novas técnicas e materiais para obras em escalas maiores, o que vai se modificar completamente após a Lei nº 3.255/1989, que dá início a Política Municipal de Arte Pública.

Paralelamente a essa produção presente nas construções da segunda metade do século XX, surgem outras iniciativas no âmbito das artes visuais, como a da Associação de Artistas Plásticos (Acap), presidida por João Otávio Neves Filho, que, em 1985 e 1986, que realizou intervenções a partir da inserção de obras em *outdoor* espalhados pela cidade, em ação denominada *Arte de Rua*. Cada edição contou com a participação de vinte artistas previamente selecionados, dentre eles Eli Heil, Fernando Lindote, Jandira Lorenz, Luiz Henrique Schwanke, Loro, Max Moura e Meyer Filho (SEIXAS, 2012).

Também na década de 1980 foram importantes as ações de professores e alunos curso de Arquitetura da Universidade Federal de Santa Catarina (Ufsc), dentre eles os professores Cesar Floriano e Geraldo Souza Dias, que procuram implementar no curso de Arquitetura recém-criado uma relação entre arte, arquitetura e espaço público, influenciados por suas experiências pessoais com artistas de Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente. Cesar Floriano concedeu uma entrevista durante o desenvolvimento deste estudo e relatou as diversas ações de Land Art em praias da ilha, bem como intervenções urbanas no aterro e em ruas na área central cidade, que eram feitas como exercícios pelos alunos e professores, as quais foram importantes como experiências estéticas, algumas delas podem ser conferidas no Anexo B. Floriano (informação verbal)⁴¹ destaca, ainda, a intervenção *Cotonetes* realizada por Geraldo Dias, em que os orelhões do Centro de Florianópolis receberam hastes flexíveis em grande escala.

⁴¹ Entrevista de Cesar Floriano concedida a esta pesquisadora, em 17 de agosto de 2020, através de plataformas digitais.

Igualmente relevantes foram as ações do grupo Artmofesra⁴², formado em 1983 pelos artistas Mauro Tortato, Renato Ribas e Saulo Pereira, anos depois José Luiz Kinceler e Maurício Muniz se juntam ao grupo, fazendo diversas intervenções no espaço da cidade de caráter efêmero e a partir de uma estética relacional, além de também realizarem exposições em espaços expositivos. Segundo Makowiecky, Henicka (2015), esse grupo de “ativistas de arte” era polêmico na cidade e realizava

ações, como gotejar tinta ou pigmentos coloridos em poças d’água nos dias de chuva. Ou, então, uma vez, invadiram a ponte Hercílio Luz e prenderam na sua lateral um dos objetos de plástico inflado na cor vermelha, deixando-o balançando ao vento. Também levaram essa mesma estrutura de plástico para as dunas de areia da praia da Joaquina, deixando-as ao vento, funcionando como verdadeiras birutas gigantes. (p. 75).

Aqui não se tem como objetivo inventariar essas manifestações anteriores a Lei que trata da Arte Pública em Florianópolis, mas sim evidenciar a existência de uma produção artística e estética anterior a ela, a qual muitas vezes não é considerada. A metade do século XX foi um período de efervescência artística na cidade, assim como no país. Aqui os artistas se uniram e formaram seus grupos, tanto para atuarem coletivamente como para aprenderem técnicas e explorar materiais, como o Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis (GAPF), fundado em 1958, e mais tarde, a Associação Catarinense de Artistas Plásticos (Acap), em 1975, e, posteriormente, o mencionado Grupo Artmosfera, dentre outros. As ações e trabalhos coletivos e individuais dos artistas da cidade foram de grande importância nesse período, como também as atividades dos centros de formação, tanto da Udesc quanto da Ufsc, propostas por seus alunos e seus professores.

2.2 A política de Arte Pública da capital catarinense

Antes de se abordar a Política Municipal de Arte Pública em Florianópolis propriamente dita, é preciso ainda considerar alguns aspectos, além daqueles relativos às inserções de produções que já vinham ocorrendo de forma pontual em algumas edificações. Um deles é o crescimento que a cidade sofreu, principalmente a partir da década de 1970, em um curto espaço de tempo. Nesse processo, as

⁴² Sobre o grupo Artmosfera, ver: MAKOWIECKY, Sandra; HENICKA, Marli S. Os grupos de artistas plásticos de Florianópolis nos anos de 1980. *Revista Nupeart*. Florianópolis: UDESC/CEART, v. 13, n. 13, p. 67-101, 2015.

reformulações em seu Plano Diretor foram fundamentais. O aumento populacional, fruto de um fluxo migratório, caminhou paralelamente com o imobiliário, sendo necessário descentralizar, fazer com que os bairros crescessem, escoando tanto a atividade econômica quanto populacional de sua região central. Nas últimas décadas do século XX, houve a construção de diversos condomínios residenciais, que foram de estrema importância para impulsionar o desenvolvimento da Política Municipal de Arte Pública. O outro aspecto a ser considerado é a efervescência cultural na cidade, a organização dos artistas em grupos, formados tanto pelos artistas nativos quanto por aqueles que a escolheram para viver e desenvolver sua produção.

A retrospectiva a seguir constitui-se em um relato inédito do caminho percorrido na construção de uma política pública, tendo em vista que até então no meio acadêmico, apenas Grad (2007) e Seixas (2012) trataram de alguns aspectos referentes ao tema até a conclusão de suas investigações.

2.2.1 Os primeiros tempos

Um movimento iniciado por intelectuais e artistas da Associação de Artistas Plásticos (Acap), em 1985, resultou no encaminhamento ao executivo municipal de uma proposta de Lei para autorizar e inserir pinturas murais nas empenas dos edifícios, mais especificamente aqueles da área central da cidade. A proposta foi apreciada e validada pela equipe técnica do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (Ipub) (PIRES, 2016). Tal iniciativa culminou com a aprovação, em 1989, da Lei Municipal nº 3255/1989, que estabeleceu as diretrizes e criou um incentivo aos construtores que, em edificações acima de dois pavimentos, incluíssem obras de arte nas áreas externas – fachadas e afastamentos frontais, independentemente de sua localização geográfica. Em contrapartida as construtoras receberiam um incremento de dois por cento na área construída e nos índices de ocupação, além dos parâmetros legais vigentes. A Lei tinha como redação:

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

a comunicação visual, para a quadra onde se situarem, previamente aprovada pelo IPUF. [...]

Art. 5º - As edificações contempladas com as pinturas e obras de arte previstas nesta Lei, poderão beneficiar-se com um acréscimo de 2% nos seus índices de aproveitamento e taxa de ocupação previstos no Plano Diretor. (FLORIANÓPOLIS, 1989, não paginada).

A Lei é uma sanção e, como tal, é prescritiva. O Ipuf passou a conduzir todo processo de implementação da Lei, que também especificava que a autoria das obras fosse, prioritariamente, realizada por artistas de Florianópolis ou radicados nas cidades da Grande Florianópolis, efetivando o desejo dos artistas e coletivos da cidade em busca de campo de atuação.

A iniciativa para levar a arte ao espaço da cidade já vinha ocorrendo em outros países⁴³. O contexto brasileiro sofreu influência dessas *praxis* internacionais, perceptível de forma mais intensa na década de 1990, pois algumas capitais criaram normativas específicas para realizar inserções semelhantes. Pode-se destacar a cidade de Recife, pioneira nessa iniciativa, que criou uma legislação em 1961; e, na década de 1990, foi a vez de Vitória, Porto Alegre, Belo Horizonte, além da capital catarinense; “como uma epidemia, a garantir trabalho para artistas locais, este tipo de legislação espalhou-se pelo Brasil [...]”, destaca Alves (2011, p. 61). Algumas dessas legislações obrigavam a inserção de obras de arte considerando determinada área construída, fosse em edificação pública ou privada.

Contudo, o caráter optativo de inserção e a existência de uma comissão específica para aprovação das propostas logo fez com que Florianópolis se tornasse uma referência na legislação de Arte Pública. Acerca disto, o autor completa,

Entre todas as legislações, esta da capital catarinense se destaca como a melhor experiência brasileira. Primeiro, o assunto está afeto à esfera da legislação do planejamento urbano da cidade, por meio do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (Ipuf), ao qual a Comissão de Arte Pública⁴⁴ está vinculada. Segundo, a instalação de obras de arte em edificações (grandes condomínios verticais, a maioria) é facultativa. [...] A Comissão Municipal de Arte Pública não é somente um organismo administrativo, mas um fórum de discussões, ações e ideias. (ALVES, 2011, p. 63).

⁴³ Para aprofundar o tema dos programas e legislações internacionais e nacionais, ver: ALVES, José Francisco. *A especificidade do lugar na arte pública de Porto Alegre*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/55343>. Acesso em: 12 jun. 2019.

⁴⁴ Inicialmente foi denominada Comissão de Análise e Julgamento das Obras de Arte nas Edificações, somente passou a ser denominada dessa forma a partir de 2003.

Mesmo que seja passível de questionamentos e reflexões, o objetivo da Lei nº 3255/1989 voltava-se ao embelezamento da cidade, que tinha uma natureza exuberante (PIRES, 2016). Além disso, buscou-se criar um mercado para a arte local, gerando renda para os artistas e visando a constituir público para as artes visuais. É preciso considerar o valor simbólico e o econômico agregado aos edifícios que recebiam as obras de arte, bem como o interesse que as construtoras demonstraram em fazer uso da Lei, para incrementar seu percentual construtivo e, consequentemente, o seu ganho financeiro.

Em 1990, o Decreto Municipal nº 151 regulamentou a Lei nº 3255/1989; e o nº 152 instituiu a Comissão de Análise e Julgamento das Obras de Arte nas Edificações, composta por representantes da Acap, Ipuf e Secretaria Municipal de Turismo (Setur), abrindo o caminho para a Arte Pública comissionada na cidade de Florianópolis. É preciso considerar que essa organização por meio de comissões, no que tange a inserção de objetos artísticos ou estéticos, não foi nova na cidade. Conforme Seixas (2012), José Boiteux foi um dos responsáveis por organizar as comissões para que os monumentos fossem alocados nas praças de Florianópolis, sendo constituídas por intelectuais e por representantes da classe política do Estado. Boiteux atuava no Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina e era interesse da instituição criar uma memória comum aos catarinenses, pois os homenageados tinham relevância para o Estado, não necessariamente sendo representativos apenas em Florianópolis.

A Comissão de Análise e Julgamento das Obras de Arte nas Edificações aprovou o primeiro projeto no mesmo ano em que foi criada (1990), sendo intensificado o trabalho nos anos subsequentes, apesar das dificuldades de divulgar a Lei junto aos empreendedores. Segundo Pires (2016, p. 14),

[...] surgiram na cidade, principalmente na área central, obras com temáticas recorrentes da cultura local e com os nomes dos edifícios, em forma de painéis e esculturas, contrariando totalmente os objetivos que justificaram a sua criação. Nove destas obras estavam localizadas na área central, e, as outras três, em Canasvieiras.

Logo foi possível perceber que, nos primeiros anos de sua implementação, houve predominância de obras de somente três artistas, bem como um grande número de trabalhos, esculturas ou murais, produzidos a partir da técnica do mosaico. Para a Comissão de Análise e Julgamento das Obras de Arte nas

Edificações, tornava-se necessário que as obras qualificassem o espaço urbano e apresentassem à população produções que mostrassem os estilos e as temáticas dos artistas que estivessem em consonância com a produção artística nacional e internacional da época.

Isso certamente influenciou na proposição do aumento no número e na maior diversidade nos atores da comissão que selecionava os projetos. Assim, em 1997, a Lei nº 3255/1989 foi revogada e um artigo específico sobre o tema foi incluído ao Plano Diretor, Lei Complementar nº 001/97, mais especificamente o Art. 81. Também foi ampliado de três para sete a quantidade de membros, passando a contar com representantes do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Ufsc; do Centro de Artes da Udesc; do Instituto de Arquitetos do Brasil/Santa Catarina (IAB/SC); de duas associações de artistas atuantes no Estado, a Associação de Artistas Plásticos de Santa Catarina (Aaplasc) e Associação Catarinense de Artistas Plásticos (Acap); da Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes (FCFFC); além do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (Ipuf) (PIRES, 2011). Essa composição da comissão é mantida até hoje e a relação dos membros ao longo do tempo encontra-se no Anexo D.

A nova normativa para inserção de obras nas edificações constante no Plano Diretor da cidade assegurou muitas das prerrogativas da Lei anterior, mas também fez alguns acréscimos importantes. Além do aumento no número de membros da Comissão de Análise e Julgamento das Obras de Arte nas Edificações, a Lei Complementar nº 001/97 determinou a obrigatoriedade de implantação de obra de arte em toda edificação ou praça pública com dimensão semelhante ou superior a mil metros quadrados, sendo facultativo o uso do acréscimo de dois por cento em seus índices de aproveitamento. Ela também especificou as dimensões mínimas dos trabalhos, ou seja, para as pinturas, painéis, relevos e esculturas. O artigo tinha a redação:

Art. 81 - Toda edificação ou praça pública com área igual ou superior a 1.000,00m² (hum mil metros quadrados) que vier a ser construída no município de Florianópolis deverá ser contemplada com obra de arte, podendo beneficiar-se com um acréscimo de 2% (dois por cento) nos seus índices de aproveitamento, com acréscimo decorrente nas taxas de ocupação, respeitados os demais limites de ocupação, desde que as obras de arte mencionadas sejam: I - situadas nas paredes externas ou no afastamento frontal da edificação, de modo a serem observadas pelos transeuntes; II - originais, não se constituindo em reprodução ou réplica; III - compatíveis com a estética do projeto arquitetônico e obedeçam as normas

de comunicação visual em vigor; IV - parte integrante da obra arquitetônica, de modo que não possam ser removidas, deslocadas ou substituídas; V - executadas com materiais de alta durabilidade, acompanhando a vida útil da edificação; VI - adotados critérios de segurança para garantir sua estabilidade; VII- compatíveis com a livre circulação de pedestres e não diminuam as áreas de estacionamento.

[...] § 2º - As dimensões mínimas de pinturas, painéis e relevos serão de 2,50m (dois metros e cinqüenta centímetros) de altura por 4,00m (quatro metros) de largura; e a volumetria mínima para esculturas será de 2,00m² (dois metros quadrados) de base por 2,50m (dois metros e cinqüenta centímetros) de altura. (FLORIANÓPOLIS, 1997, não paginada).

Os primeiros anos da Lei serviram tanto para implementá-la quanto para repensar suas prerrogativas. Embora se buscasse com ela uma qualificação na paisagem urbana, na prática o que se viu foram trabalhos que caminhavam em sentido oposto, tornando-se necessário buscar maneiras para conduzir o processo de forma a atender os anseios da comissão e do Ipuf.

2.2.2 O papel do Seminário Municipal de Arte Pública

Na perspectiva de construção da Política Municipal de Arte Pública na capital catarinense, a partir do ano de 2003, o Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (Ipuf) e a Comissão de Análise e Julgamento das Obras de Arte nas Edificações passaram também a propor seminários, para discutir com a classe artística, gestores e construtores, questões referentes à legislação acerca das obras de arte nos edifícios e sobre o acervo que estava em formação. Essa iniciativa também pode ser compreendida como resposta, ou alternativa, a uma alteração no artigo específico sobre o tema no Plano Diretor⁴⁵, feita nesse mesmo ano e sem consulta prévia à sua comissão (PIRES, 2016).

Arte Pública e Gestão Municipal na Cidade de Florianópolis foi o tema discutido no 1º Seminário, em 2003. A partir do debate sobre da Lei vigente, foi proposta a alteração na nomenclatura para a comissão que selecionava as obras nas edificações, bem como recomendou-se a continuidade dos seminários, diante dos resultados positivos de sua primeira edição. De tal modo, após esse evento, a comissão passou a ser denominada Comissão Municipal de Arte Pública (Comap). Embora compreenda-se que os seminários não são instâncias deliberativas, nesses

⁴⁵ Lei Complementar nº 114/2003, que altera “Caput” e inclui §6º no Art. 81 da Lei Complementar nº 001/1997 (Ver anexo C).

momentos eram, e continuam sendo, estabelecidas algumas diretrizes, cabendo a Comap e ao Ipuf buscar formas para implementação.

Três anos depois ocorreu o 2º Seminário, cujo tema foi *Arte Pública e Plano Diretor Participativo*, momento em que foi proposta a discussão sobre a presença da Arte Pública no Plano Diretor que estava em discussão – Plano Diretor Participativo, buscando ouvir principalmente a classe artística sobre formas de “efetivar uma política de gestão municipal de Arte Pública.” (PIRES, 2016, p. 15).

Construindo uma nova gestão de Arte Pública, foi o fio condutor do 3º Seminário, ocorrido no ano de 2008. Considerando os desdobramentos da Arte Pública na produção artística não só na cidade, mas no âmbito nacional e internacional, era preciso refletir durante esse evento sobre o contexto local, buscando estratégias para incluir esses novos paradigmas ao Plano Diretor que continuava em processo de reformulação.

Somente oito anos depois foi realizado o 4º Seminário (2016), denominado *Experiências em Gestão: inserção e conservação*, recebendo pesquisadores e gestores do Brasil, Chile e Argentina para debater sobre as políticas de inserção nesses países, bem como a importância da conservação das obras. Após a implantação dos trabalhos, surge o problema da sua conservação, principalmente porque o acervo de Florianópolis estava e está em permanente crescimento. Este acervo, na época, contava com quase 300⁴⁶ (trezentas) obras. Nesse seminário também foram realizadas outras ações: uma exposição com as maquetes das obras na Galeria Municipal de Arte Pedro Paulo Vecchietti; lançamento do livro *Arte Pública em Florianópolis*⁴⁷, organizado por profissionais do Ipu, que reuniu em uma publicação o acervo e apresentou o desenvolvimento da Política Municipal de Arte Pública; e a proposição de um circuito de visitação em parte do acervo da região central da cidade.

Em 2018, com o tema *Arte e Espaço Público*, ocorreu o 5º Seminário Municipal de Arte Pública, momento em que foi possível refletir acerca das intervenções artísticas no espaço público, permanentes ou efêmeras, seja no

⁴⁶ De acordo com a relação apresentada na publicação *Arte Pública em Florianópolis*, que contém obras inseridas até 2015, tinham sido instaladas 297 (duzentas e noventa e sete) obras, número que deve ser compreendido como uma estimativa, pois algumas foram retiradas dos edifícios ou não concluídas a tempo de constarem na publicação.

⁴⁷ PIRES, Lú e LUZ, Tânia da (Org.). *Arte Pública em Florianópolis*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2016.

contexto local quanto no de outras cidades no Brasil, mais especificamente em Vitória e Rio de Janeiro. Durante o evento também foi lançado um chamamento público, na forma de um concurso, para receber propostas para uma intervenção permanente em área específica no Centro – Escadaria Pedro Soares, mais conhecida como Escadaria do Teatro da Ubrop (União Beneficente Recreativa e Operária). Como ação preparatória para o seminário, nos meses anteriores à sua realização, a Comap propôs momentos de interlocução entre diferentes agentes envolvidos com intervenções em espaços públicos na cidade. Assim, foi possível debater de forma mais específica com empreendedores, artistas e/ou grupos que atuam em Florianópolis com Arte Urbana ou Arte Pública de Novo Gênero, buscando também trazer para a discussão a Lei vigente.

Os cinco seminários realizados foram de grande relevância para a implementação e consolidação da Política Municipal de Arte Pública, por ser um momento democrático e propositivo. Algumas sugestões levantadas nesses eventos vieram a fazer parte da legislação específica ou do Regimento Interno da Comap. Cada seminário adotou uma temática, trazendo também para o debate gestores e pesquisadores do Brasil, que possuíam legislações que tratavam sobre Arte Pública e/ou desenvolviam ações em suas cidades, bem como de outros países da América do Sul.

2.2.3 Aprimoramentos na legislação

O período entre 2011 e 2014, anos anteriores a aprovação do novo Plano Diretor de Florianópolis, foi muito importante para a Comissão Municipal de Arte Pública (Comap) e para a consolidação da política municipal. Em 2011, foi instituído o Regimento Interno da Comap (Anexo D) que, além de estabelecer as diretrizes para atuação da comissão e critérios para avaliação dos projetos⁴⁸, também

⁴⁸ Os critérios estabelecidos pelo Regimento foram: “ter caráter inovador; contribuir para o acervo de Arte Pública municipal; criar uma referência estética com temáticas não recorrentes ou decorativas; adequar as dimensões da obra à escala da edificação e do espaço público; ter interação com a edificação, com o entorno, com o espaço público e com a paisagem urbana; traduzir a trajetória poética do artista configurando um testemunho de sua pesquisa conceitual prática; comprovar, através de portfólio, participação em eventos de arte; apresentar ampla visibilidade na paisagem no período diurno e noturno; comprovar estabilidade construtiva e segurança, enquadrando-se em critérios de durabilidade e permanência; configurar a obra com material executivo de caráter permanente.” (INSTITUTO DE PLANEJAMENTO URBANO DE FLORIANÓPOLIS, 2011, não paginado).

especificou a forma de cadastramento e da habilitação dos artistas para que pudessem ser selecionados pelas construtoras, uma vez que somente os constantes nesse cadastro poderiam propor obras para as edificações. O regimento, vigente até hoje, também menciona o que deve constar no processo para submissão do projeto de obra de arte, desde a organização e o trâmite dele dentro da administração municipal, uma vez que envolve distintos órgãos, até questões sobre a instalação e a manutenção das obras do acervo por parte do condomínio do edifício. Outro aspecto a ser destacado nesse documento é que ele passou a limitar a quantidade de obras por artista em determinado espaço geográfico; acerca disso Pires (2016, p. 16) comenta que,

a mudança fundamental foi a de que cada artista só poderia ter aprovada e inserida apenas uma em um perímetro de três quilômetros, exceto quando for obra para concurso. Esta mudança causou discussões e questionamentos por parte dos artistas que há muitos anos se beneficiavam da Lei, criando vínculo com algumas empresas. O objetivo da comissão foi o de provocar mudanças, obrigando o empreendedor a procurar outros artistas, que deveriam estar previamente cadastrados no Ipu. Tivemos como resultado 20 novos artistas, diversificando assim o acervo.

A atuação intensa da Comap foi reconhecida internacionalmente, uma vez que as ações desenvolvidas na cidade no âmbito da Arte Pública compuseram o anuário da *Global Design Cities Organization* (2011) e, em 2012, Florianópolis foi convidada a participar de evento sobre a temática em Ankara, na Turquia (PIRES, 2016).

Durante o processo de reformulação do Plano Diretor do Município, que continha as normativas sobre a Arte Pública, a Comap buscou incluir o que foi discutido nos seminários e na própria comissão durante os anos de vigência da legislação, considerando também iniciativas pontuais realizadas, como foi o caso da primeira experiência de instalação no espaço público de uma obra de arte caracterizada como mobiliário urbano, instalada na Praça Vale do Sol, no bairro Itacorubi, em 2005, nas imediações da Udesc.

Assim, com a aprovação do referido Plano em 2014, Lei Complementar nº 482/2014, houve uma grande alteração na legislação referente à Arte Pública, que ampliou as atividades da Comap e considerou tais iniciativas como intervenções artísticas na paisagem urbana. Além disso, a nova legislação instituiu a Política Municipal de Arte Pública, mantendo a coordenação na estrutura administrativa do

Ipfu e a Comap vinculada a ela. Foi o momento de adotar o termo Arte Pública na legislação, pois até então se utilizou “obras de arte nas edificações”, bem como de estabelecer que o Seminário Municipal de Arte Pública passasse a ocorrer bienalmente.

Dentre as diversas modificações na Lei, é preciso destacar a de possibilitar que a obra de arte não seja implantada somente nos condomínios, podendo a construtora negociar sua fixação em logradouros públicos. A obrigatoriedade de inserção de obras em praças públicas acima de cinco mil metros quadrados, de edificações públicas acima de dois mil metros quadrados e em alguns empreendimentos privados como Polo Gerador de Tráfego foi outra modificação, bem como a ampliação das formas de recursos para inserção das obras, como os oriundos do próprio município, por leis de incentivo, contribuições ou doações, entre outras. Apesar de mantida a possibilidade de as edificações de caráter privado implantarem as obras em contrapartida ao acréscimo de dois por cento do coeficiente de aproveitamento do terreno, a Lei Complementar nº 482/2014 retirou o aumento na taxa de ocupação e determinou a realização de consulta prévia à Comap por parte do empreendedor, informando a área a ser acrescida. Após aprovação, cabe a ele optar pela inserção no empreendimento ou em áreas próximas, como também pelo depósito em conta vinculada dos valores referentes aos custos de implementação de obra de arte.

Com a nova Lei, passam a ser consideradas como Arte Pública na legislação as instalações, propostas de arte efêmera, de Arte Pública de Novo Gênero, propostas de mobiliário urbano, jardins, entre outros, além de serem mantidas as previstas anteriormente, bidimensionais e tridimensionais. Incluiu no chamado “grupos escultóricos” aqueles de caráter memorativos e os monumentos, que até então não tinham definições sobre a sua gerência e organização. Isto provocou uma ampliação no campo de atuação da Comap e do Ipfu, pois além do acervo de Arte Pública a ser mantido e da inserção de novas obras, é preciso também gerir e legalizar a existência de outros elementos escultóricos na cidade, a maior parte anterior à primeira legislação sobre o tema. Houve também a ampliação na forma de inserção das obras, podendo ocorrer a partir de:

I - projetos de obras de arte aprovadas pela Comap em empreendimentos privados beneficiados com acréscimo construtivo de dois por cento no coeficiente de aproveitamento da edificação;

II - concurso público, doação ou curadoria chancelados pela Comap, quando se tratar de inserção artística de caráter permanente em espaço de uso público ou de visibilidade pública;

III - aprovação específica da Comap e órgãos públicos competentes quando se tratar de intervenção artística de interesses diversos configurados pelo caráter efêmero em espaço de visibilidade pública. (FLORIANÓPOLIS, 2014, não paginada).

Essa diversidade de possibilidades dinamizou, democratizou e tornou mais transparente o processo de inclusão de novas obras no acervo, como também permitiu a criação de mecanismos capazes de valorizar financeiramente as produções dos artistas, que muitas vezes não cobravam um valor justo pelas obras, em proporção ao ganho dos construtores com o acréscimo nos índices construtivos. Informalmente, percebia-se o estabelecimento de parcerias diretas entre artistas e empreendedores, ou seja, alguns destes definiam os artistas para serem contratados frequentemente para implantarem seus trabalhos nas edificações, ampliando desigualmente a produção deles no acervo em relação aos demais artistas.

No momento atual, a Comap e o Ipuif buscam desenvolver uma fórmula capaz de padronizar o cálculo para estabelecer os valores mais justos para as obras a serem implementadas, principalmente aquelas que são aprovadas através de concursos. Pretende-se criar fórmulas distintas, implementadas a partir de legislação específica, uma para edificações com obrigatoriedade de ter obras de arte e outra para as que não são obrigatórias. No caso destas últimas, a fórmula estudada atualmente considera o local da edificação a ser construída, uma vez que determinadas regiões o metro quadrado é mais valorizado que em outras; a área de construção recebida (dois por cento); índice aplicado; e fator de habitação de interesse social.

Ao permitir que os trabalhos possam estar no espaço público propriamente dito, é possível um contato mais direto entre público e obra, uma vez que nas edificações, espaços privados, elas tinham somente a visibilidade pública e, em alguns casos, entre obra e público existiam barreiras físicas, como muros em vidro, grades e vegetação. Igualmente, irá exigir da municipalidade um acompanhamento mais direto, para verificar a existência de algum tipo de depredação ou vandalismo, bem como a necessidade de manutenção e restauro. Cabe ao Ipuif mapear os locais com potencial para receberem as propostas no espaço público, trabalho que deve ter uma periodicidade anual, conforme prevê a legislação vigente.

A nova legislação possibilitou que, em 2016, fosse realizada uma ação na Praça Getúlio Vargas, no Centro de Florianópolis, que consistiu no restauro de seus monumentos, elementos arquitetônicos, com destaque para um chafariz, e requalificação paisagística, como contrapartida pelo incentivo construtivo recebido pelo empreendedor, que veio a adotar o local e responsabilizando-se pela manutenção por período determinado. A Lei também viabilizou a produção do livro sobre Arte Pública, neste caso com recursos oriundos da conta bancária vinculada ao Ipuf.

Outras ações foram realizadas fora dos condomínios, algumas com intuito de restauração de obras existentes em espaços públicos e que, por consequência, trouxe melhorias para o local e o entorno. Além da Praça Getúlio Vargas já destacada, o Largo Benjamin Constant, também no Centro, recebeu restauro nas intervenções do artista Hassis nos pisos de *petit-pavé*; e alguns muros na região continental da cidade, no bairro Estreito, receberam painéis pintados, locais que apresentavam problemas com descarte irregular de resíduos sólidos. Também se destaca a intervenção em uma caixa d'água desativada no Parque Jardim Botânico de Florianópolis, no bairro Itacorubi, que foi denominada *A casa de brinquedos*, sendo pintado um mural pelo artista Laércio Luiz em parceria com alunos de escolas próximas ao parque, além de ter sido equipada com brinquedos para uso dos frequentadores.

O que se percebe é o desejo de levar para o espaço público as novas inserções no acervo de Arte Pública e acolher ações diversas, incluindo propostas de Arte Pública de Novo Gênero, como foi a realizada pelo coletivo Geodésica Cultural em 2017, no bairro Campeche.

Os membros da Comap acreditam que, no caso de obras em espaços públicos, a melhor forma de seleção é através de concurso ou curadoria. Nesta perspectiva, foram realizados três concursos de trabalhos de caráter permanente, como foi o caso de um conjunto de seis unidades de mobiliário urbano, bancos públicos, instalados na calçada da Rua Tenente Silveira (2017), no Centro, em que cada um recebeu a intervenção de um artista selecionado; a inserção na Avenida Beira-Mar Continental, no bairro Estreito, concurso vencido pelo trabalho *Conexão* (2018), de Nani Eskelsen; e a intervenção na Escadaria do Teatro da Ubro, Centro, cuja proposta de Edmilson Vasconcellos - *Os Ubros* – foi a vencedora, sendo

implementada em 2019. Todas essas ações se incluem também em um projeto maior de requalificação urbanística da cidade coordenado pelo Ipu.

Floriano (2016, p. 21) ressalta que,

com uma configuração paisagística única, seu território constitui um cenário propício para implantação de obras de Arte Pública que estabeleçam um diálogo com o lugar e contribuam com a valorização tanto da paisagem visual quanto cultural. É dentro desse marco referencial que a Comap pretende direcionar sua gestão, fazer da política de inserção de “Arte Pública” um dispositivo agenciador de distintas manifestações artísticas, garantir um processo de inserção mais democrático e promover uma efetiva qualificação dos espaços públicos.

Acredita-se que essas ações e adaptações nas normativas para levar para o espaço urbano de Florianópolis a Arte Pública proporcionarão uma relação mais direta entre a cidade, a arte e o público. O que perpassa por um olhar crítico, bem como que a população se aproprie e valorize essas iniciativas.

2.2.4 Situação atual

A Política Municipal de Arte Pública na capital catarinense teve como fator preponderante para sua implementação a vinculação da liberação do habite-se⁴⁹ à instalação da obra na edificação. É fato que ela precisa avançar urgentemente em questões que envolvem a fiscalização e manutenção do acervo, sejam tanto nas obras que se encontram em condomínios, como aquelas que estão no espaço público. Essa fiscalização exigirá uma atuação mais intensa da Comap junto aos condomínios, através de seu órgão gestor – Ipu, pois sabe-se que algumas obras não se encontram mais onde haviam sido instaladas, como também é preciso viabilizar recursos para sua manutenção. No que concerne aos monumentos e memoriais, atualmente estão sendo mapeados e vistoriados pelo Ipu, trabalho que demanda tempo, pois é preciso verificar em toda a cidade, apesar de que esteja no Centro seu maior conjunto. Neste sentido, a valorização desse campo dentro do seu órgão gestor – o Ipu - torna-se relevante, uma vez que na última reforma

⁴⁹ Segundo Pires (2011), para receber o habite-se é preciso que o construtor encaminhe ofício ao Ipu e que este fiscalize a obra, o que é feito pela coordenação da Comap. Estando em acordo com o projeto aprovado pela referida comissão, o habite-se é liberado. O empreendedor ao entregar a edificação ao condomínio passa às mãos dele a obra de arte e que, por conseguinte, assina um termo junto a Prefeitura responsabilizando-se pela manutenção e integridade da obra durante sua vida útil.

administrativa feita em 2019 foi criado um departamento específico para Arte Pública, vinculado à Diretoria da Região Metropolitana.

É preciso considerar que a implementação da obra nos edifícios ocorre antes da entrega dela aos condôminos, não sendo necessariamente seu desejo. Sabe-se que alguns deles não aceitam a obra – infelizmente, as melhores propostas, por não as compreenderem, solicitando a retirada junto à Comap. Em outros casos, ela rapidamente apresenta problemas técnicos ou de deterioração e o condomínio não faz a devida reparação ou conservação; também existem ocorrências de troca ou retirada da obra sem anuênci a da Comap; ou, então, acontece que algumas delas são usadas como base em decorações temáticas, como a natalina.

Nos últimos anos, Florianópolis recebeu algumas inserções de murais pintados em vias públicas e ou condomínios particulares existentes, ou seja, sem terem tido o benefício da legislação em questão e realizadas com outros tipos de recursos. A Comap está procurando unir forças com outras instituições municipais para se fazer presente nesse processo, uma vez que muitas dessas ações são realizadas pela própria administração municipal, porém, sem consulta prévia à comissão, estando em desacordo com a legislação atual que determina que “toda Arte Pública e sua respectiva inserção será obrigatoriamente aprovada pela Comap [...].” (FLORIANÓPOLIS, 2014, não paginada). Ainda que as reuniões preliminares à realização do 5º Seminário Municipal de Arte Pública tenham possibilitado uma aproximação com esses diferentes atores envolvidos nessas propostas, comprehende-se que é preciso estreitar ainda mais essa relação e procurar divulgar a Lei na própria administração municipal, uma vez que existe uma rotatividade de gestores.

Sabe-se que toda legislação precisa de um período para implementação e que é preciso passar por momentos de orientações e esclarecimentos. Alguns artistas, diante das últimas mudanças na legislação, acreditam que perderam campo para sua atuação. Por outro lado, a Comap percebia que em muitos casos os artistas eram exclusivos de algumas construtoras, impossibilitando uma maior diversidade no acervo e a socialização da participação de artistas. Torna-se fundamental a conscientização da importância de uma ação mais democrática por parte da gestão municipal, pois afinal, um de seus princípios é o da impessoalidade. Além disso, foram percebidas algumas falhas nos procedimentos, como no caso de os artistas acompanharem o processo de tramitação das propostas, ao invés do

empreendedor. Assim sendo, ajustes foram sendo feitos na legislação a partir do próprio desenvolvimento dessa política pública.

Embora se compreenda a importância da última reformulação na Lei, sua implementação se dará por um processo longo e talvez ainda demande outras adequações futuras. Cabe à Comap e ao Ipuf estarem atentos a isso. Acredita-se que é preciso avançar na valorização e realização de propostas de Arte Pública de Novo Gênero, instalações e outros trabalhos que ampliem a ideia da permanência ou a de materialidade, inclusive que sejam realizados concursos para tal fim, para tornar mais democrático o processo de seleção.

O Comap e o Ipuf trabalham atualmente em parceria com a Rede de Espaços Públicos, que envolve tanto esse órgão quanto outras secretarias do município na busca de estratégias para planejar o espaço urbano na cidade de maneira mais orgânica. Nessa perspectiva, a Política Municipal de Arte Pública passou a integrar as ações dessa rede e o Laboratório de Simulação e Geoinformação/Ipuf elaborou um mapeamento em 2018, acessível digitalmente⁵⁰ (*on-line*), ampliando o alcance ao acervo. É possível saber a partir da localização da obra, a autoria e o ano, bem como visualizar sua imagem, trabalho que está ainda em desenvolvimento.

Também está sendo realizado pela administração pública o *Projeto Ponte Viva: Hercílio Luz para as pessoas* que, com a abertura para fluxo da Ponte Hercílio Luz após décadas em restauro, busca integrar o uso da ponte às temáticas diversas, como as culturais, turísticas, de esporte e lazer, e ainda o da mobilidade, visando um trabalho articulado entre diferentes setores e instituições. O projeto engloba uma diversidade de ações e programas e, dentre eles, o projeto *Espaços Luz* a ser desenvolvido e implementado pela Comap, uma vez que se insere na Política Municipal de Arte Pública. Assim, nos próximos anos pretende-se realizar 20 (vinte) intervenções artísticas no entorno da Ponte Hercílio Luz, tanto na área continental quanto insular, estabelecendo relação entre obra e a ponte, a partir do uso de elementos luminotécnicos e de materiais obtidos pelo descarte durante seu restauro, o que está ainda em processo de negociação com o Governo do Estado, que é o responsável por sua administração. Espera-se que o espaço seja ressignificado pelo público, buscando trazer uma dinâmica para o local que atualmente é subutilizado.

⁵⁰ O acervo pode ser consultado no portal da Rede de Espaços Públicos. Disponível em: <http://espacospublicos.pmf.sc.gov.br/acoes-programas/arte-publica/arte-publica.html>. Acesso em: 13 jan. 2019.

Para tanto, entre outras ações, serão propostos pela Comap circuitos de visitação no período noturno. Trata-se de transformar um lugar em espaço, conforme Certeau (2008).

É inegável a importância da Política Municipal de Arte Pública em Florianópolis e que ela foi estabelecida a partir de uma construção coletiva, envolvendo gestores, Comap, artistas, arquitetos, urbanistas e empreendedores. Hoje a cidade possui um acervo resultante dela que precisa ser percebido e valorizado por sua população de maneira mais intensa. É nesta perspectiva que este estudo se propõe a interferir.

2.3 A construção de um acervo público

Mesmo que pareça, como arquitetura, impositiva por ser pensada por um grupo restrito que inclui urbanistas, artistas e instâncias financeiras sem a consulta prévia da população, a publicidade do espaço da arte revela também uma possibilidade emancipadora no sentido de permitir que, na interação, o espectador tenha autonomia de se utilizar da sensibilidade, da reflexão, da interrogação, da admiração e até mesmo da indiferença.

Afinal, o fascínio da obra de arte reside em sua capacidade de retirar-nos temporariamente do real, de revelar-nos aspectos antes imperceptíveis, de promover um encontro de olhares que se convergem na obra, de possibilitar que olhemos o mundo, a existência humana, sociedade com os olhos do artista, oscilando constantemente entre o sensível e o inteligível [...].

Rita Maria Furtado

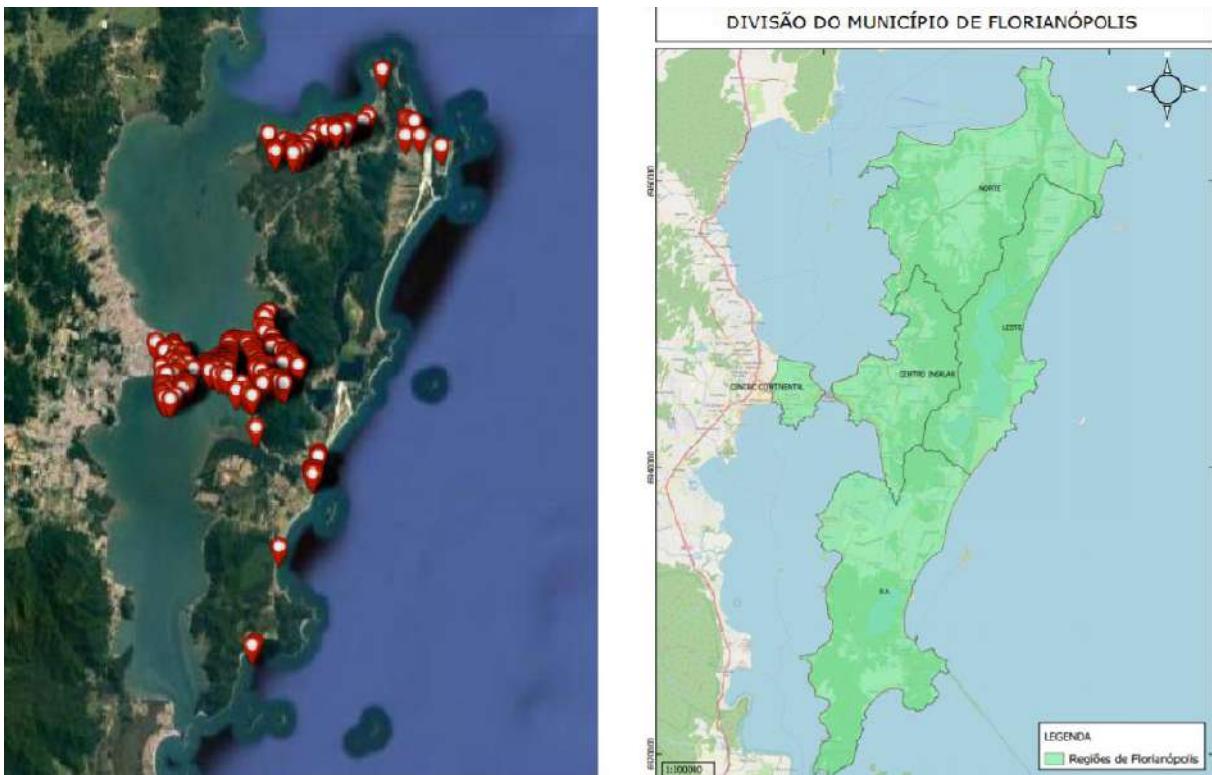
Florianópolis foi constituindo um acervo de Arte Pública a partir da Lei nº 3255/1989, embora se considere a existência de outras intervenções artísticas e estéticas na cidade anteriores a ela, este estudo se restringe ao que ocorreu a posteriori a essa medida até o ano de 2018, compreendendo principalmente obras presentes nos edifícios.

Segundo Lourenço (1999, p. 13) a construção de um acervo

implica no processo cotidiano de reconhecimento e de formulação de sentido. Pressupõe o debate e a eleição de critérios, o estabelecimento de plano de metas, dentro de padrões especialmente formulados segundo a realidade existente.

Embora se compreenda que inicialmente não se soubesse como seria a aplicabilidade da legislação e o que viria de obras a partir dela, a construção desse acervo público foi ocorrendo paralelamente com a constituição de uma política pública. Se inicialmente ter um acervo não era uma meta, no decorrer desse percurso passou a se pensar e propor obras que pudessem agregar valor artístico ao acervo em construção e qualificar o espaço da cidade.

Figura 10 – Mapa do acervo de Arte Pública de Florianópolis; e Divisão do Município



Fonte: Elaborada pela autora a partir de SIGEO.IPUF/2018 (2019). Disponível em: <http://espacospublicos.pmf.sc.gov.br/acoes-programas/mapasdarede/artepublica.html>. Acesso em 12 set. 2020; e de Ana Paula Bressan/2019. Disponível em: http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/22_05_2019_9.19.01.7e0205402b79024ee5b382d5f911ac7c.pdf. Acesso em 12 set. 2019.

As inserções de trabalhos artísticos nos condomínios iniciaram em 1991, com um painel em mosaico de Antônio Rozicki, no Residencial Villa de Colina, localizado na Rua Duarte Schutel, no Centro da capital, sendo intensificadas a partir da maior divulgação da normativa entre os empreendedores e artistas pela Comap e Ipuif. Fato é que a cidade possui um expressivo número de obras (Figura 10), em edifícios espalhadas ao longo de décadas pela cidade e, mais recentemente, intervenções em espaços de uso público, que permite conhecer o trabalho e a poética de alguns

artistas que atuaram e atuam na cidade. Considerando que a maioria dos trabalhos foi produzido por artistas residentes na capital catarinense, acredita-se na importância de valorizar a arte local tanto por quem aqui reside ou quem vem visitar a cidade. Igualmente se comprehende seu valor para a educação formal, principalmente no âmbito das Artes Visuais, visando uma formação integral dos sujeitos, voltada para a autonomia, a capacidade crítica e a apreensão do mundo a sua volta.

Se nos quatro primeiros anos (1991-1994) tinha-se nove obras no acervo, chama atenção que somente no ano de 1995 foram inseridas dez; os maiores destaques de inclusões são nos anos de 2008, 2013 e 2014, com 27 (vinte e sete), 23 (vinte e três) e 29 (vinte e nove), respectivamente, conforme levantamento feito a partir do livro *Arte Pública em Florianópolis* e dados obtidos junto a Comissão Municipal de Arte Pública⁵¹. A maior concentração de obras nos edifícios encontra-se na região central da cidade, todavia, bairros próximos a ela, como Agronômica, Trindade, Itacorubi, Estreito, Coqueiros e Jurerê Internacional, possuem também obras próximas entre si, que possibilitam circuitos que muitas vezes podem ser visitados a pé. Portanto, no que tange a distribuição do acervo de Arte Pública de Florianópolis em suas cinco regiões - Centro Insular, Centro Continental, Norte, Leste e Sul (Figura 10 e 11), pode-se dizer que ele se aglutina na Centro Insular, Centro Continental e Norte, destacando-se a inexistência de obras na região Leste. Este é um aspecto importante para se planejar a visitação de grupos de alunos para propor a ação educativa para desenvolvimento desse estudo.

Figura 11 – Mapas do acervo de Arte Pública de Florianópolis nas regiões Centro Insular e Centro Continental; Norte; e Sul, 2018

⁵¹ A análise realizada considera as obras constantes do referido livro, porém, sabe-se que algumas foram retiradas das edificações por distintos motivos ou não foram concluídas até o término da organização daquela publicação. Destaca-se, ainda, que as fontes consultadas no âmbito da Comap, em alguns casos, não apresentam o ano em que foi fornecido o habite-se, uma vez que este está vinculado à instalação da obra, constando somente a data da aprovação do projeto. Logo, quando forem apresentados quantitativos, é preciso considerar que são dados aproximados.



Fonte: Elaborada pela autora a partir de SIGEO. IPUF/2018 (2019). Disponível em:
<http://espacospublicos.pmf.sc.gov.br/acoes-programas/mapasdarede/artepublica.html>.
Acesso em: 16 set. 2020.

No que tange a constituição do acervo, utiliza-se como referencial as considerações de Floriano (2008), que propõe uma subdivisão em três períodos a partir de momentos distintos da Política Municipal de Arte Pública, sendo nomeados de Clientelista, Revisionista e Estratégico. Esses períodos além de se relacionarem a algumas características das obras, uma vez que durante a consolidação dessa política elas sofreram modificações, muitas destas estimuladas pela própria condução da Comap frente aos projetos apresentados à análise e ações complementares realizadas, também refletem a postura de artistas e empreendedores no processo de implementação, principalmente nos primeiros anos da legislação.

O período Clientelista, evidenciado na fase inicial da instituição da Lei nº 3.255/1989, “está marcado por um aspecto meramente quantitativo, onde obras com a temática recorrente em torno de aspectos da cultura local eram tematizados nos mosaicos e esculturas decorativas.” (FLORIANO, 2008, p. 27). Enquadram-se nesse período aproximadamente 94 (noventa e quatro) obras alocadas nas fachadas ou afastamentos frontais de edificações até o ano de 2002, localizadas principalmente em bairros da região Centro Insular; dessas, 56 (cinquenta e seis) foram instaladas somente no Centro da cidade. Conforme dados da Comap, algumas delas não se encontram mais nos edifícios, dentre essas a primeira obra aprovada e instalada, que fora destacada anteriormente.

Floriano (2008) ressalta que as obras desse período faziam referências aos nomes dos edifícios e/ou funcionavam como adornos aos jardins, sem apresentar qualidade artística para o acervo público em formação (Figura 12). Outro aspecto a ser considerado é que predominaram trabalhos de um mesmo autor - Antônio Rozick⁵², embora nesse período obras de outros 22 (vinte e dois) tenham sido incluídas ao acervo: Adalberto Estrázulas; Antônio Genésio Vieira; Antônio Vieira; César Campos Júnior; Elaine Maria Erig; Elenice Zardo; Elias Andrade; Flávia Fernandes; Giovana Zimermann; João Otávio Neves Filho (Janga); Laércio Luiz; Marta Berger; Maurício Muniz; Max Moura; Paulo Gaiad; Plínio Verani; Rafael Rodrigues; Regina Rozicki; Ricardo Kersting; Rico Mendonça; Rodrigo de Haro; e Zaira de Lucca Zapellini.

⁵² Para ilustrar, durante 1991 e 1995, das 19 (dezenove) obras do acervo, 16 (dezesseis) eram desse artista.

Figura 12 – Obras do acervo de Arte Pública do período Clientelista



Fonte: Acervo da Comap e elaborada pela autora (2019). Painel em mosaico de Janga (*Itacoatiaras*, 1995); esculturas de Antônio Rozicki (*S/ título*, 1994, e *A guardiã de Netuno*, 1995) e Ricardo Kersting (*Totem dos signos*, 2000). Disponível em: <https://artepublicaflorianopolis.wordpress.com>. Acesso em 18 jun. 2019.

No decorrer do período Clientelista, a Comap percebeu a importância de atuar de forma mais direta e intensa junto aos artistas e empreendedores, tanto para dinamizar os autores e diversificar o acervo como para apresentar ao público propostas que pudessem mostrar a poética do artista, valorizando seu trabalho. Além disso, era preciso que as obras instaladas nas edificações tivessem relação

mais direta com o contexto. É a partir disso que o Seminário Municipal de Arte Pública foi proposto em 2003, cujos resultados foram percebidos nos anos posteriores e, dada sua relevância, tornou-se ação integrante dessa política pública.

Esse marco é considerado por Floriano (2008) como o do início do período Revisionista (2003), fundamental para o processo de instituição da Política Municipal de Arte Pública, uma vez que tocou em pontos cruciais, como na relação que estava sendo estabelecida entre construtores e artistas. Foi nessa ocasião que práticas foram revistas, tanto as realizadas pela Comap quanto pelos demais envolvidos no processo, detectando-se a importância de olhar para o acervo constituído até então, buscando que as obras pudessem realmente apresentar qualidades artísticas capazes de enriquecê-lo como também viesssem a qualificar o entorno. Acerca desse período, o autor diz que

a principal marca deste período constituiu uma nova prática de atuação da Comissão, assumindo o conceito de Arte Pública como acervo do patrimônio cultural, redirecionando as metas do grupo. A perspectiva de construir um acervo significativo de Arte Pública na cidade fez com que a Comap estabelecesse um diálogo mais direto com os artistas e ao mesmo tempo impôs critérios mais restritivos. A tarefa pedagógica da Comissão foi de consolidar o conceito de Arte Pública e reforçar a importância da obra interagir com o edifício e o espaço público. (FLORIANO, 2008, p. 27).

De tal modo, o que se viu nesse período foi uma nova atuação da Comap e os artistas tiveram maior autonomia para elaborar suas propostas, de acordo com suas práticas e com as tendências da arte produzida nacional e internacionalmente naquele momento, considerando ainda o entorno e o próprio edifício para propor a obra, buscando realizar trabalho integrado com os(as) profissionais de arquitetura. Também foi um período em que se agregou ao acervo obras de outros artistas, além dos já presentes na Arte Pública da cidade, e intensificou o trabalho daqueles que fizeram parte da fase anterior.

Embora Floriano (2008) não defina um momento para o término do período Revisionista, mas sim a percepção de evidências da necessidade de uma nova postura frente à Lei, isto vai caracterizar o período posterior, tornando-se necessária a revisão para continuidade dessa política pública, buscando dar um outro passo. Diante dessa imprecisão temporal, considera-se nesta pesquisa como pertencentes a esse período as obras até 2005, ano em que é aprovada, experimentalmente, a

primeira obra fora do condomínio, em uma praça próxima ao empreendimento que recebeu o incentivo da Lei, localizada no bairro Itacorubi (Figura 13).

Figura 13 – Obras do acervo de Arte Pública do período Revisionista



Fonte: Acervo da Comap. Esculturas de Adalberto Estrázulas (*S/ título*, 2004); de Nani Eskelsen (*Proteu*, 2003); e de Giovana Zimermann (*A língua*, 2005) – primeira obra alocada em espaço público. Disponível em: <https://artepublicaflorianopolis.wordpress.com>. Acesso em 18 jun. 2019.

Dito isto, entre 2003 e 2005, têm-se a inserção de cerca de 33 (trinta e três) propostas, de 14 (quatorze) artistas distintos, sendo que quatro deles não tinham trabalhos ainda no acervo: André Slomp Zanetto; Nani Eskelsen; Pedro Pires e Tina Felice. Destaca-se nessa fase a inserção de 11 (onze) obras da artista Giovana

Zimmermann, sendo dela a que foi instalada no espaço público⁵³ (Figura 13). Consistiu em uma fase marcada por uma maior diversidade de obras, de técnicas e de materiais. Embora pareça curto esse período, acredita-se que foi um momento importante, que reflete a postura e atuação da comissão.

O terceiro período elencado por Floriano (2008) foi denominado de Estratégico, por ter como meta levar a obra de arte para os espaços públicos, “saindo” dos limites das edificações. É importante salientar que as considerações do autor sobre o período foram tecidas durante parte de seu transcurso, mais especificamente, o texto foi publicado em 2008, momento em que vinha sendo discutida a reformulação do Plano Diretor e, consequentemente, as normativas sobre a Arte Pública na cidade. O autor destaca a importância para esse período da realização do 2º Seminário de Arte Pública, em 2006, e todas as estratégias definidas pelos participantes, bem como a relevância da primeira obra instalada fora do condomínio. O desejo era o de intensificar as inserções no espaço público e fortalecer a gestão dentro do Ipu, criando um setor específico no organograma da instituição. A esse respeito, o autor completa:

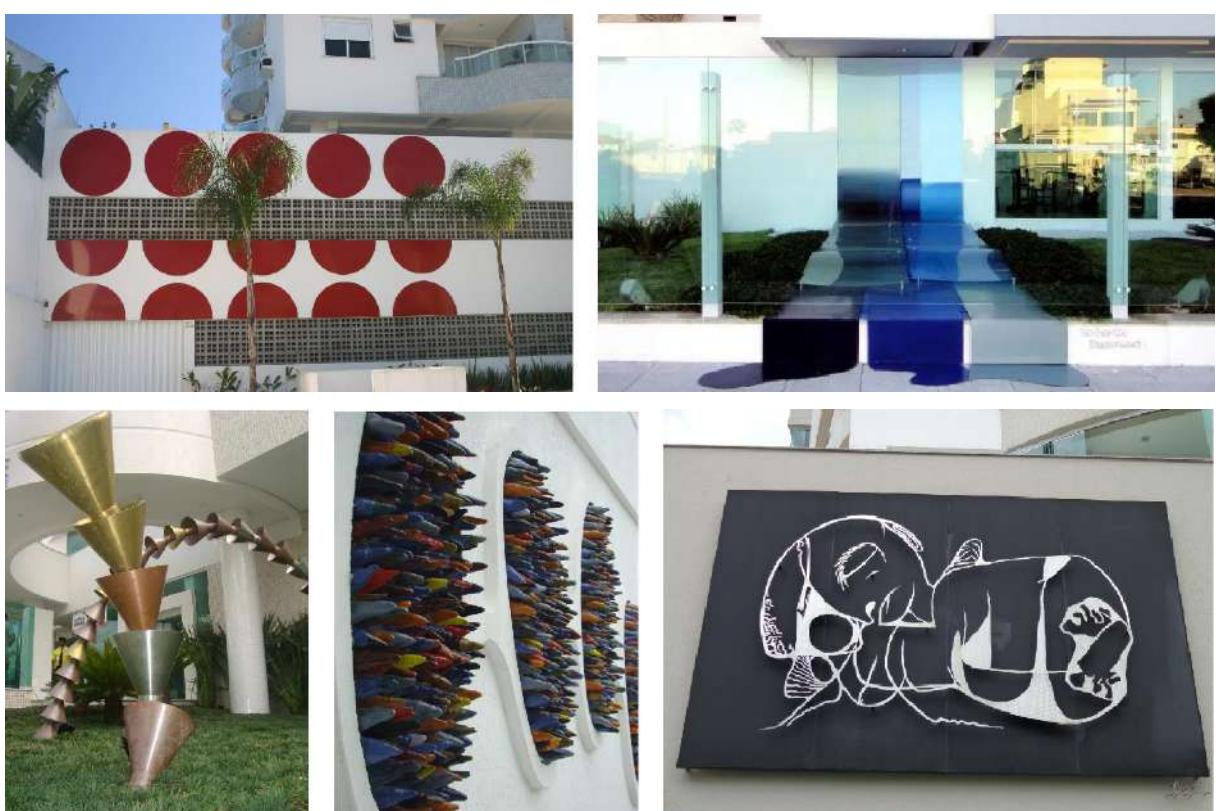
neste seminário, as proposições estratégicas foram desenhadas na busca de expandir o conceito de Arte Pública até então praticado. Definiu-se uma política de gestão mais agressiva, buscando criar uma gerência específica dentro do Ipu para gerar um fundo e possibilitar o agenciamento de obras em formatos menos convencionais ou de caráter não permanentes. (FLORIANO, 2008, p. 28).

Tendo em vista que o processo para alteração na legislação demorara, muitas das propostas desse período continuaram nas edificações, pois as inserções no espaço público ocorreram após a aprovação da Lei Complementar nº 482/2014. Diante do exposto, será considerado nesta investigação como período Estratégico, as inserções entre 2006 e 2015, onde se percebe que as obras saíram do lugar comum, propondo inclusive uma maior interação com o público, como é o caso dos trabalhos das artistas Giovana Zimmermann e Nani Eskelsen. Também se destaca a realização, nesse período, de mais uma edição do Seminário Municipal de Arte Pública, em 2008.

⁵³ Além desses artistas citados, tem-se obras de Adalberto Estrázulas; João Otávio Neves Filho (Janga); Laércio Luiz; Marta Berger; Maurício Muniz; Paulo Gaiad; Plínio Verani; Rafael Rodrigues; e Ricardo Kersting.

No transcurso do período Estratégico (Figura 14), o acervo recebeu aproximadamente 170 (cento e setenta) produções, destacando-se os anos de 2008, com 27 (vinte e sete); os dois anos anteriores a aprovação da nova legislação – 2012 com 20 (vinte) e 2013 com 23 (vinte e três); como também as 29 (vinte e nove) inserções ocorridas em 2014. A Comap considerou que, pela iminência da mudança na Lei, houve uma celeridade para a submissão de projetos para instalá-los ainda nas edificações, pelas incertezas da implementação da nova legislação. Foi uma fase em que novos bairros receberam obras, descentralizando o acervo, como foi o caso de Abraão, Açores, Costeira, Jardim Atlântico, Morro das Pedras, Pantanal, Rio Tavares e Saco dos Limões. Outros tiveram intensificadas as inserções, como nos da região Centro Insular - Itacorubi, Trindade e Centro; da região Centro Continental – Estreito; e da região Norte – Canasvieiras, Jurerê e Jurerê Internacional.

Figura 14 – Obras do acervo de Arte Pública do período Estratégico



Fonte: Acervo da Comap. Obras de Carlos Asp (*Colorado*, 2006); Roberta Tassinari (*Água marinha*, 2012); escultura de Betânia Silveira e Giovana Zimermann (*Gemulação*, 2012); Marta Berger (*Ventres*, 2007); e Loro de Lima (*S/ título*, 2013). Disponível em: <https://artepublicaflorianopolis.wordpress.com>. Acesso em 18 jun. 2019.

No que compete a autoria, foi o período que mais acolheu propostas de novos artistas que, apesar de terem trabalho consistente no cenário artístico, ainda não

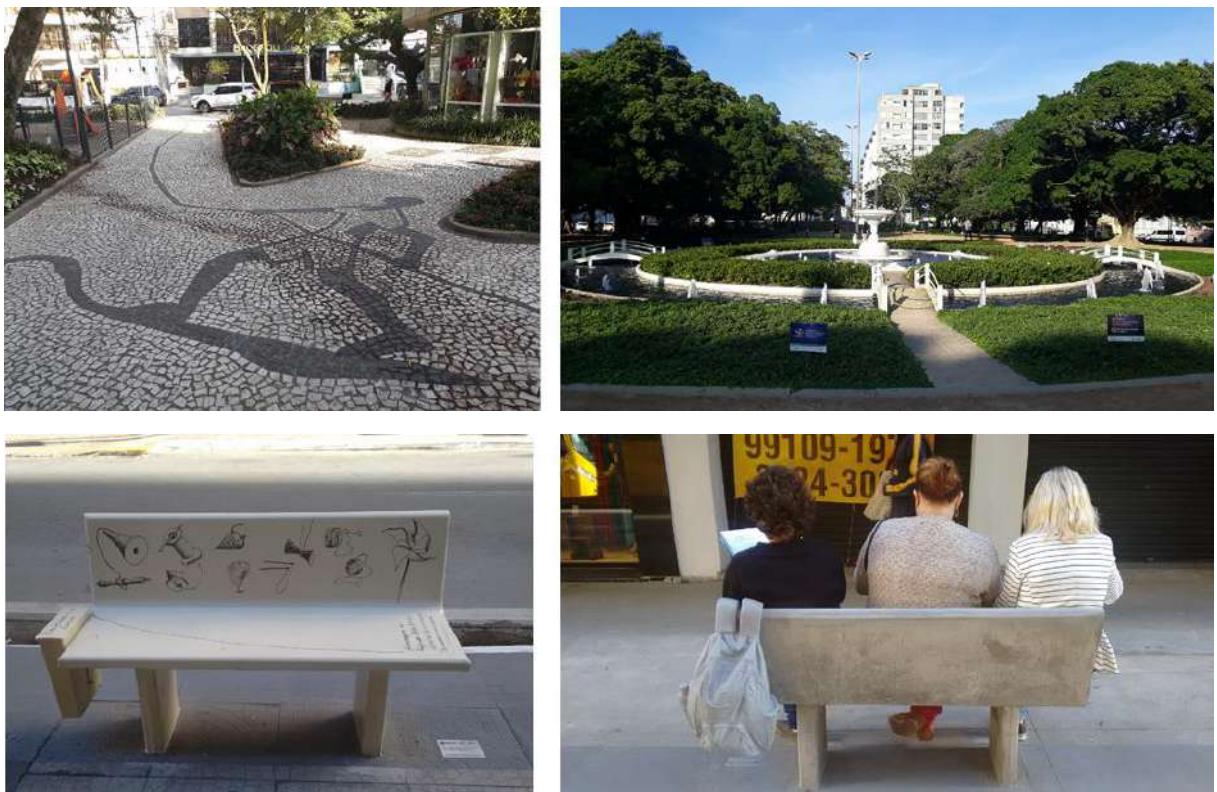
tinham obras no acervo de Arte Pública de Florianópolis. Assim, são incorporados ao acervo produções de 33 (trinta e três) novos artistas, residentes na cidade, em Santa Catarina ou em outros Estados: Alexandre Antunes, Betânia Silveira, Carlos Asp, Carlos Locatelli, Cléa Espindola, Cristina Casagrande, Denilson Antônio, Diego Fagundes, Edmilson Vasconcelos, Elenice Barbieri, Eliane de Zorzi, Eliane Veiga, Elivânia Vieira, Emanuel Nunes, Hassis, Isabela Sielski, Ivan de Sá, Jandira Lorenz, Jorge Schröder, Loro de Lima, Luciano Martins, Marina Takase, Marinela Goulart, Mauro Costa, Miguel Noronha, Paulo Damé, Paulo de Tarso, Pedro Pires, Pita Camargo, Roberta Tassinari, Roberto Rita, Sérgio Coirolo e Vinícius Basso⁵⁴. Também são inseridas propostas em coautoria, o que até então não havia acontecido, como foi o caso do Residencial Padre Clemente, no Centro, de Diego Fagundes e equipe; no Residencial das Américas, na Trindade, de Giovana Zimermann e Diego Fagundes; e no Edifício Acqua Di Mari, no Estreito, de Betânia Silveira e Giovana Zimermann (Figura 14).

O período Estratégico mostra, até pelo expressivo número de obras, que a poética de alguns artistas permite articulá-las entre si, possibilitando estabelecer relações intertextuais a partir dos aspectos formais. Sobressaem neste caso os trabalhos de Giovana Zimermann, Nani Eskelsen, Marta Berger, Roberta Tassinari e Sérgio Coirolo.

Observando nesta pesquisa a constituição da Política Municipal de Arte Pública até o ano de 2018, é possível incluir mais um período, além dos destacados por Floriano (2008), quais sejam, Clientelista, Revisionista e Estratégico. Pode-se dizer que, atualmente, essa política esteja passando por um período de Consolidação, o qual foi iniciado em 2016. Também contribuem para essa distinção os dois últimos Seminários Municipais de Arte Pública realizados, um em 2016 e outro em 2018, sendo que o primeiro teve o intuito de discutir as experiências de inserção e de conservação de Arte Pública; e o segundo, destinou-se a refletir sobre a relação entre a arte e o espaço público. Ou seja, são momentos que buscaram abordar e discutir a nova legislação, de conhecer experiências no Brasil e em outros países, além de aproximar os diferentes setores envolvidos no processo.

⁵⁴ Também fazem parte do acervo desse período obras de Flávia Fernandes; Giovana Zimermann; João Otávio Neves Filho (Janga); Laércio Luiz; Marta Berger; Maurício Muniz; Nani Eskelsen; Paulo Gaiad; Plínio Verani; Rafael Rodrigues; e Tina Felice.

Figura 15 – Obras do acervo de Arte Pública do período de Consolidação



Fonte: Elaborada pela autora (2019). Intervenções no Largo Benjamin Constant (esq.), 2018; e na Praça Getúlio Vargas (dir.), 2016; mobiliário urbano da Rua Tenente Silveira, intervenção de Rafael Rodrigues (*Brinquedos da minha infância*, 2017) e de Edmilson Vasconcelos (*Lembranças*, 2017).

Nesse período de Consolidação (Figura 15), a Comap e o Ipuf vêm procurando intensificar as implantações de trabalhos no espaço público por meio de concursos, como prevê a legislação, o que tornara mais democrático o processo. Também contribuíram para a consolidação as ações, com intuito de qualificar os espaços públicos existentes, inclusive propondo a recuperação de obras e/ou monumentos desses locais, como ocorrera com a Praça Getúlio Vargas (2016), e o Largo Benjamin Constant (2018), ambos localizados no Centro. Nessa perspectiva, destacam-se também as intervenções realizadas em 2017: a denominada *Casa de Brinquedos*, no Parque Jardim Botânico, bairro Itacorubi, de Laércio Luiz; os seis bancos na calçada da Rua Tenente Silveira, no Centro, dos artistas Eduardo Barroso (*Sentado na grama*), Edmilson Vasconcelos (*Lembrança*), Laércio Luiz (*Namoradeira de gatos*), Nani Eskelsen (*No azul*), Rafael Rodrigues (*Brinquedos da minha infância*) e Sérgio Coirolo (*O trono*); e inclui-se também a obra *Conexão*, de Nani Eskelsen, no bairro Estreito, primeira obra do projeto Espaços Luz, que deverá ser continuado posteriormente. Ressalta-se que essas duas últimas ações foram selecionadas através de concurso.

Além disso, ocorreu a primeira intervenção de Arte Pública de Novo Gênero proposta pelo Coletivo Geodésica Cultural Itinerante, que consistiu em um evento artístico/ação colaborativa no bairro Campeche durante mais de dez horas, que contou com espaços de criação, leitura, jogos e brincadeiras, oficinas e atividades diversificadas, além da instalação de trabalho permanente – túnel pergolado e banco do lagarto. Todas essas ações resultantes do usufruto por parte do empreendedor do benefício do acréscimo de dois por cento nos índices construtivos, mas que optaram por não colocar as obras nas edificações.

A partir da localização das obras de todo o acervo e do ano em que foram instaladas, é possível perceber que em dado momento houve uma saturação construtiva e um processo de gentrificação no Centro da cidade. São nos bairros mais afastados que a classe popular se instala e são criados novos “centros”, “cidades dormitórios”, e estes espaços possuem uma população que, em alguns casos, é maior que muitas cidades pequenas em Santa Catarina – e bairros como Canasvieiras e Ingleses são exemplares. Assim, o crescimento da cidade em diferentes áreas distribuiu o acervo, tendo obras de arte em quase todas as suas regiões.

As implantações mais recentes no espaço urbano chamaram a atenção para a Arte Pública na cidade. Um exemplo ocorreu com os seis bancos instalados na Rua Tenente Silveira (Figura 15) - um local de grande fluxo de pedestres que passou a ser também um local de parada, de encontro, de contemplação, fazendo com que moradores e comerciantes de outras ruas também desejassesem possuir algo semelhante. Igualmente se percebe que painéis pintados em empenas através de outras fontes de recursos (Leis de Incentivo e Fundos de Cultura) também contribuem para isso. A conclusão que se chega é que tais ações evidenciam o quanto as pessoas valorizam iniciativas dessa natureza, desde que consistam em accidentes semióticos, ou seja, algo inesperado como bancos customizados, uma grande língua que serve de escorregador, ou uma imagem inusitada em uma empena, manifestações capazes de provocar no sujeito um tipo de interação que o toca de maneira muito intensa.

Em sentido contrário, uma das últimas propostas realizadas - *OsUBROS*, projeto selecionado em concurso no ano de 2018 e instalado no ano seguinte durante as comemorações do aniversário da cidade, que consiste na inserção de sete personagens híbridos, com corpo de humano e cabeça de animais, vem

apresentando constantes depredações, como pode ser vista no *Ubro Leão* (Figura 16). Apesar das iniciativas do setor cultural do município para levar para o local ações artísticas, como o projeto *Samba de Terreiro*, realizado pela Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes (FCFFC), ainda é preciso conscientizar as pessoas sobre a importância de preservar esse acervo público. Nesta perspectiva, torna-se fundamental que as obras de Arte Pública sejam vistas como pertencentes a sua população, ao povo, e não ao governo. São fundamentais, nesse processo, as ações educativas e a divulgação de forma mais intensa desse acervo, bem como a qualificação das obras, que não sejam apenas um *déjà vu*, uma programação, mas que suscite a atenção e provoque reflexões.

Figura 16 – Edmilson Vasconcelos. Intervenção OsUBROS - *Ubro Girafa* e *Ubro Leão*, 2019



Fonte: Elaborada pela autora (2019).

A descentralização do acervo é bem importante quando se pensa na sua utilização pedagógica na disciplina de Artes nas escolas, pois possibilita que as instituições educacionais de diferentes pontos da cidade possam ter acesso a ele e incluam no currículo dos seus alunos. O que caminha no sentido oposto aos espaços convencionais de arte, que em sua grande maioria encontram-se na região central da cidade.

As obras do acervo, com estilos, suportes, temáticas e autorias distintas se apresentam como possibilidades pedagógicas para o professor de Arte, podendo ser abordadas de diferentes maneiras. Acredita-se que, por meio da educação em Arte, é possível fazer com que os estudantes se apropriem desse acervo, de forma a percebê-lo tanto esteticamente como um bem cultural do município.

Por fim, é importante salientar que a instalação da maioria dos trabalhos artísticos estava condicionada à ampliação da área construída da edificação, à escolha dos artistas pelos empreendedores, a temática e estilos diversos, sem necessariamente existir um conceito curatorial capaz de construir uma narrativa e que relacionasse essas produções permanentes entre si. Todavia, vislumbra-se mudanças nessa perspectiva, como é o caso do projeto Espaços Luz, que pretende criar uma galeria de Arte Pública no entorno da Ponte Hercílio Luz partindo de um conceito curatorial.

2.4 Acervo: obras e artistas

Considerando que o acervo de Arte Pública na cidade é extenso, com mais de 300 (trezentos) trabalhos de autoria de diversos artistas, que em sua maioria encontra-se relacionada no livro publicado em 2016, *Arte Pública em Florianópolis*⁵⁵, apresenta-se a seguir uma amostra de obras do acervo a fim de ilustrá-lo. Neste sentido serão apresentadas a seguir alguns trabalhos dos(as) artistas: Giovana Zimermann, João Otávio Neves Filho (Janga), Jorge Schröder; Marta Berger, Nani Eskelsen e Roberta Tassinari. A seleção, dentre tantos outros, se deve à compreensão que tenham deixado sua marca na Arte Pública em Florianópolis, apresentando sua poética; por incorporarem aspectos para além da visualidade; por trabalharem de forma mais integrada com a arquitetura e o entorno, além de que caminharam lado a lado com as reformulações na legislação e orientações da Comap. Soma-se a estes critérios o fato de que alguns deles participaram intensamente nas discussões sobre a Arte Pública de Florianópolis, como Janga, Giovana e Nani.

⁵⁵ PIRES, Lú e LUZ, Tânia da (Org.). *Arte Pública em Florianópolis*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2016.

Inicia-se essa apresentação pelo trabalho de Giovana Zimermann⁵⁶, artista e pesquisadora que possui uma produção consistente dentro do acervo de Arte Pública do município, com propostas diversificadas que contribuíram para dinamizá-lo e agregar aspectos que ultrapassam a visualidade. Em um período inicial, suas esculturas funcionavam como adorno ao condomínio, mas com o passar dos anos se alinharam a uma produção mais contemporânea, acrescentando em alguns casos elementos da linguagem verbal por meio de materiais diversos ou buscando relação com a produção artística existente, estabelecendo relações intertextuais com obras conhecidas no âmbito das artes visuais como também de outras linguagens, como da literatura. Seu primeiro trabalho data de 2000 (Figura 17), uma escultura em ferro instalada na Rua Luiz Delfino (Centro), e desde então eles foram distribuídos por quase todas as regiões da cidade que receberam o acervo, exceto na Sul.

Figura 17 – Obras de Giovana Zimermann. *S/título*, 2000; *A boca*, 2006; e *Armila*, 2010



⁵⁶ Para saber mais sobre seu trabalho, ver sítio da artista disponível em: <http://www.giovanazimmermann.com>. Acesso em: 18 jun. 2019.



Fonte: Acervo da Comap e elaborada pela autora (2019). Disponível em: <https://artepublicaflorianopolis.wordpress.com>. Acesso em 18 jun. 2019.

É dela a primeira obra da política municipal alocada no espaço público, intitulada *A língua* (2005), pertencente ao período revisionista (FLORIANO, 2008), marco para se propor uma reformulação na Política Municipal de Arte Pública (Figura 13). O objeto escultórico funciona como um escorregador e dá início a uma série de obras que propõe interação com o público, uma vez que algumas de suas esculturas também assumem a função de mobiliário urbano. Mas seriam esses objetos artísticos ou estéticos? Acredita-se que nesse caso trata-se da primeira opção, pois seu uso é complementar a sua função artística, sua função primária. Outro aspecto a ser considerado, a partir desse tipo de trabalho, é que Giovana propõe que a obra de arte, além de agregar valor estético ao local em que se insere, também sugere espaços de interlocuções, de convivências, ou seja, de relações entre sujeitos, arte e espaço.

Além de *A boca* (2006), um banco implantado na calçada em uma rua sem saída no Centro, destaca-se *Armila* (2010), instalação em um balneário ao Norte da ilha - Jurerê Internacional, com seus tubos em inox que vertem água e que se ligam a três assentos (Figura 17). *Armila* estabelece relações intertextuais com *A Fonte*, de Duchamp, e *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, texto em que a artista se baseia para criar a proposta, tendo um trecho gravado em um dos tubos. E ela diz acerca desse trabalho: “a primeira vez que li *As Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino, fiquei encantada com *Armila, a cidade delgada*, despertando-me o desejo de construir uma instalação com tubulações, torneira e vasos sanitários a céu aberto.” (ZIMERMANN, 2017, não paginado). São propostas que se alinharam às políticas da Comap na

ocasião, como a de trazer por meio da Arte Pública uma produção mais integrada com o local de sua inserção e que refletissem a poética do artista, bem como que qualificassem o acervo, uma vez que são datadas do período de discussão da alteração na legislação sobre o tema.

É importante destacar, ainda, do conjunto de obras de Giovana Zimermann, aquelas que se integram a estrutura do condomínio, como em suas interferências textuais no piso de calçadas, um exemplo é o poema “*Num canto, guardam os passos e aguardam todos os caminhos*”, que ocupa toda a área da calçada do Residencial Irís, no bairro Estreito; ou na própria edificação, principalmente a partir da inserção de estruturas curvilíneas em aço inox que agregam movimento às formas predominantemente retas da arquitetura, como ocorre em dois edifícios na região central da cidade (Figura 18). Esses são alguns exemplares da produção de Giovana, que conseguiu implementar sua marca ao acervo.

Figura 18 – Obras de Giovana Zimermann. *S/título*, 2011; *Poesia na Calçada*, 2007; e *A revolução do olhar*, 2008





Fonte: Acervo da Comap. Disponível em: <https://artepublicaflorianopolis.wordpress.com>. Acesso em 18 jun. 2019.

Giovana também possui uma série no acervo criada a partir de relações intertextuais entre o visual e o verbal. Com *Texto Urbano*, insere em diferentes pontos da cidade trechos de escritores consagrados nas composições visuais e/ou usa os textos verbais como subsídio para a proposição. A obra *Poesia na Calçada* é uma delas (Figura 18).

Considerando a diversidade de trabalhos e por suas características, Giovana (informação verbal)⁵⁷ propõe que o conjunto de sua produção em Arte Pública seja separado em três vertentes, quais sejam, marco escultórico, texto urbano e mobiliário urbano.

Por outro lado, a presença no acervo de obras de João Otávio Neves Filho, mais conhecido como Janga, ocorre desde a fase inicial da Política Municipal de Arte Pública em Florianópolis até o ano de 2012 (Figura 19). Ele desempenhou papel importante para a construção dessa política, pois foi um dos artistas pertencentes a Associação Catarinense dos Artistas Plásticos (Acap) que procurou a administração municipal para propor a criação de normativas para a Arte Pública na cidade. Além de artista, Janga foi crítico de arte e curador de diversas exposições, desempenhando papel marcante no circuito cultural da cidade e no Estado.

⁵⁷ Informações fornecidas por Giovana Zimermann sobre sua produção em Arte Pública em Florianópolis durante entrevista realizada por esta pesquisadora, em 23 de setembro de 2020, através de plataformas digitais.

Figura 19 – Obras de Janga. *Itacoatiaras*, 2000; *Rupestre*, 1999; S/ título, 2004; e S/ título, 2004



Fonte: Acervo da Comap. Disponível em: <https://artepublicaflorianopolis.wordpress.com>. Acesso em 18 jun. 2019.

Sua primeira obra é uma referência da fase inicial do acervo, um painel de 20 (vinte) metros em mosaico instalado na fachada do Residencial Thomaz Chaves Cabral, no Centro, em 1995 (Figura 12). Assim como essa, a maioria de suas produções chama a atenção pela referência à arte rupestre presente em Florianópolis, embora também hajam exemplares de outras temáticas locais, materializadas em composições bi e tridimensionais. Janga veio a falecer em 2018, um pouco antes da realização do 5º Seminário de Arte Pública, ocasião em que foi homenageado, tendo uma de suas obras compondo a identidade visual do evento.

Embora tenha um trabalho em Jurerê, a produção de Janga pode ser encontrada em edifícios na região Centro Insular e Centro Continental, destacando-se o conjunto no bairro Itacorubi e Coqueiros. A linha é elemento visual recorrente, embora faça também o uso de massas de cor, ora mais sutis, ora mais intensas. É possível identificar o trabalho de Janga no conjunto de obras do acervo municipal,

principalmente a partir da temática adotada pelo artista nas diferentes composições produzidas (Figura 19).

Outro artista a trazer à luz é Jorge Schröder, que tem uma produção escultórica reconhecida internacionalmente, atuando também como produtor cultural, propondo a inserção de conjuntos escultóricos em algumas cidades de Santa Catarina, resultantes muitas vezes de simpósios de escultura promovido pelo instituto que leva seu nome, como o que foi realizado na cidade de São José/SC, município limítrofe a Florianópolis. Acerca de seu trabalho, o artista diz que

os escultores são por excelência, criadores da forma, é isto que constitui o ofício da atividade. O uso de distintos materiais que se moldam conforme as propostas nas representações de múltiplas linguagens artísticas dão esta característica de materialização do novo, do inusitado. Sou um escultor nato, sempre fiz desta atividade meu trabalho, minha profissão e vida, penso arte constantemente e a escultura é a maneira mais apropriada que encontrei de canalizar minha energia criativa, pois acredito, por sempre estar envolvido com esta atividade e com outros colegas, que nós os artistas da escultura, possuímos muita energia, uma energia construtiva e transformadora. No meu trabalho sempre procuro a simplificação das formas, tento encontrar o equilíbrio com a continuidade das linhas e contornos visuais plásticos, mesmo sabendo que o tocar é a melhor forma de sentir a escultura. (SCHRÖDER, 2018, não paginado).

Jorge Schröder possui um número pequeno de obras no acervo de Arte Pública de Florianópolis, se comparado a outros artistas, tendo sua primeira obra incorporada em 2009, uma escultura no Residencial Ritz Class, no Centro, na fase denominada por Floriano (2008) como Estratégica dentro da Política Municipal de Arte Pública. Além desta, o artista possui uma obra no bairro Itacorubi e outras duas, em edifícios um ao lado do outro, no bairro Trindade.

Figura 20 – Obras de Jorge Schröder. S/ *título*, 2010; e S/ *título*, 2012



Fonte: Acervo da Comap. Disponível em: <https://artepublicaflorianopolis.wordpress.com>. Acesso em 18 jun. 2019.

Schröder conseguiu propor obras integradas aos elementos construtivos do condomínio, como as realizadas em 2010 e 2012, ambas S/ *título* (Figura 20), que apresentam sutileza formal e cromática, bem como uso de materiais que dialogam com o edifício. A obra de 2012 também serve como corrimão para a escada de acesso ao prédio e que potencialmente se apresenta ao toque, o que, para Greimas (2002), é uma das mais profundas sensações. Ele destaca que existe uma hierarquia da ordem sensorial, “instituída pela distância que separa o sujeito do objeto alvo.” (p. 70). E completa,

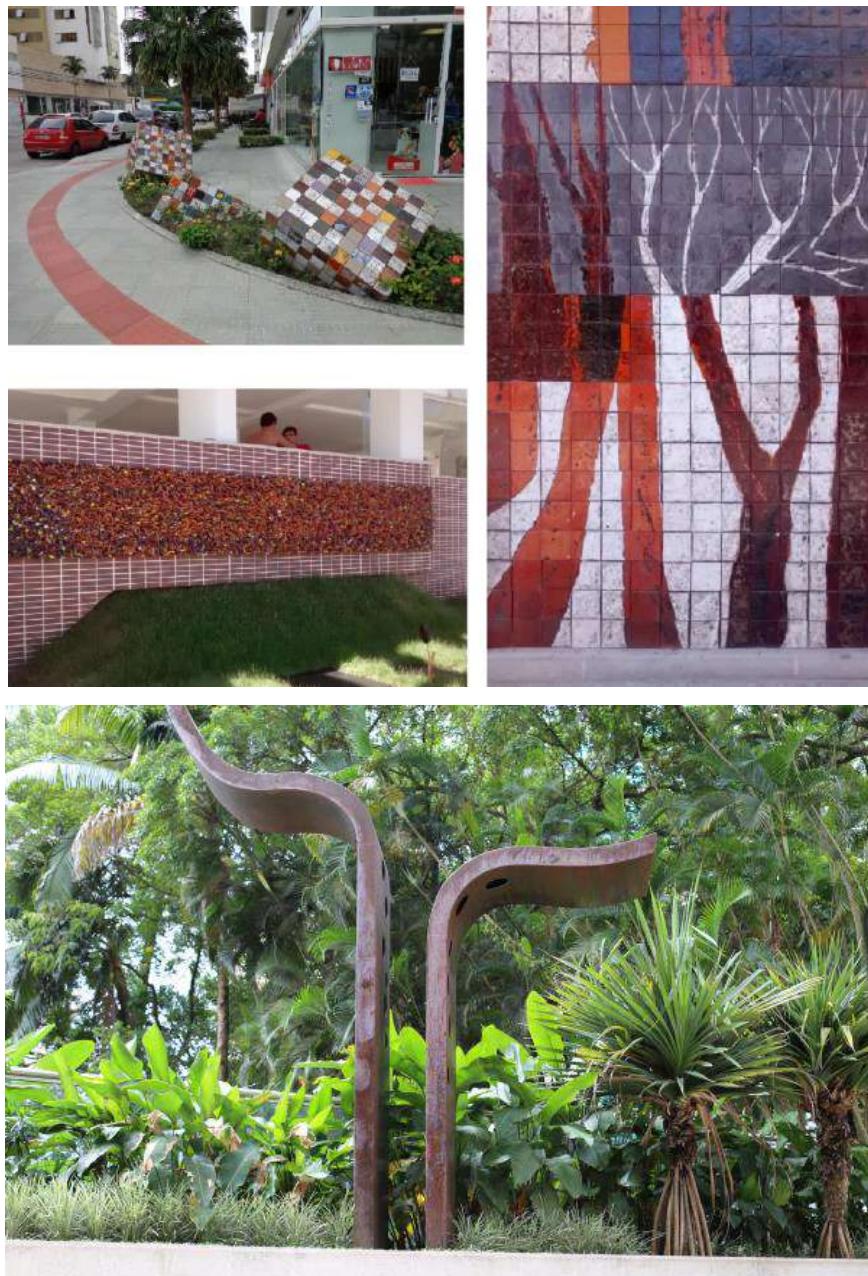
no tato, em particular: por sua qualidade de percepção gestáltica e de imaginação material (intimidade e densidade, compacidade e textura...); por seu valor sensual (sensual é o sensível que culmina no tangível). E, sobretudo, porque no tato coincide a parábola da paixão e da ação, do autoposicionamento e da autoafirmação, assim como da intimidade intersubjetiva. No contato estamos próximos do ponto de conaturalidade, no qual o sujeito emerge para o mundo. (GREIMAS, 2002, p. 100).

O pensamento de Schröder (2018) coincide com o de Greimas, por compreender que o toque é a melhor maneira de a escultura ser sentida.

A artista Marta Berger tem um conjunto relevante de obras (Figura 21), predominantemente em cerâmica, técnica que se dedicou desde a década de 1990, quando se instala na cidade de Florianópolis. Em suas intervenções, a artista faz tanto uso do prédio em si, instalando-as em painéis, ou de áreas dos afastamentos do condomínio, como calçadas, muros e canteiros. A artista vale-se, geralmente, de formas orgânicas e de tonalidades terrosas, onde as técnicas e os materiais

utilizados também deixam suas marcas, uma vez que muitos dos processos não são controlados totalmente, por envolverem a queima.

Figura 21 – Obras de Marta Berger. *Cubos*, 2008; detalhe de *Verticalidade*, 2014; *Disciplina do caos*, 2015; e a escultura *Jabuticabeira*, 2010



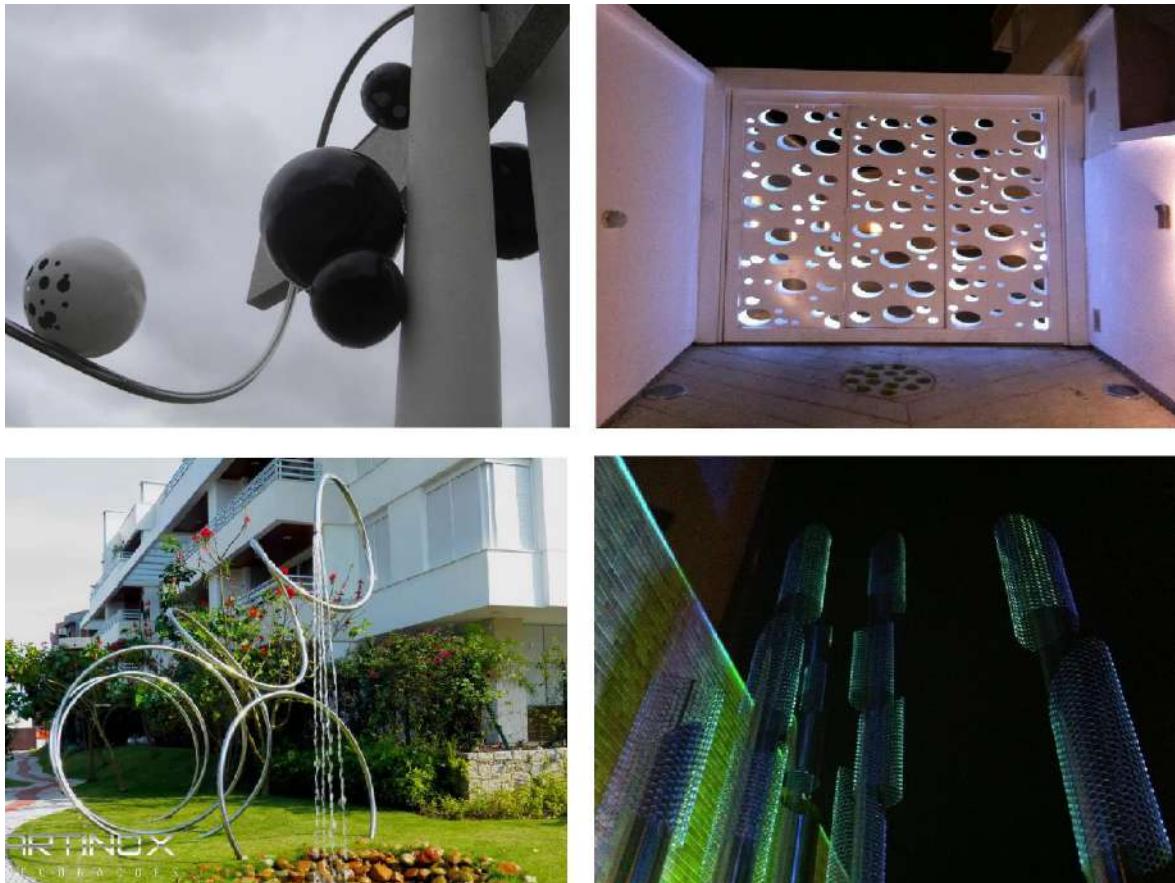
Fonte: Acervo da Comap. Disponível em: <https://artepublicaflorianopolis.wordpress.com>. Acesso em 19 jun. 2019.

Ainda que Marta tenha obras do período Clientelista, funcionando geralmente como adorno para o condomínio, é notório que seu trabalho tenha expandido seu campo de atuação quanto à produção no espaço da cidade. A primeira obra da

artista no acervo é de 2002, intitulada *Formas orgânicas*, onde faz uso de uma série de retângulos contendo imagens de plantas e folhas em cerâmica, dispostos na fachada do edifício. As inserções mais recentes envolvem também aspectos da cultura local, em uma busca não só pela relação com o entorno do condomínio em si, mas com o da cidade como um todo. Ainda que a produção dessa artista predomine na região Centro Insular da cidade, é possível encontrar suas obras nas demais, exceto na região Leste que ainda não foi possuir obra dessa política municipal.

Dentre tantos artistas presentes no acervo, é preciso também destacar a produção de Nani Eskelsen (Rosana Ledra), sendo sua primeira obra *Proteu* (Figura 13), que desde 2003 compõe a fachada do edifício Athenas Park, no bairro Trindade, mesmo ano em que se inicia o período Revisionista, conforme Floriano (2008). Desde então, a artista atuou intensamente, desenvolvendo projetos diversificados e buscando agregar a algumas de suas esculturas/objetos escultóricos outros elementos, como o uso de água e os luminotécnicos, incluindo as sombras projetadas a partir deles, como pode ser percebido nas obras *Senda*, que consiste em uma intervenção que funciona como portão de acesso a veículos, e *Sons...* (Figura 22).

Figura 22 – Obras de Nani Eskelsen. *O bicho comeu as jabuticabas*, 2008; *Senda*, 2011; *Fonte*, 2010; e *Sons...*, 2012



Fonte: Acervo da Comap. Disponível em: <https://artepublicaflorianopolis.wordpress.com>. Acesso em 19 jun. 2019.

Assim como Giovana Zimermann, Nani Eskelsen procurou trazer uma outra dinâmica à Arte Pública da cidade, acompanhando as discussões que foram amadurecendo o conceito de Arte Pública, sugerido pela Comap, propondo experiências aos sujeitos além do âmbito da visualidade, buscando uma interação com o público. A artista cria instalações, inclusive com uso de mobiliário urbano, como é o caso da obra *Corais*, na Trindade, de 2013, onde sugere a percepção da relação entre homem e a natureza, chamando a atenção à pesca predatória; para tanto, faz uso de uma trama em aço que serve como banco. O emprego do aço é recorrente em suas produções, predominando as formas sinuosas e elementos circulares.

E a artista, além de implantar trabalhos por meio de projetos apresentados pelos empreendedores, ou seja, integrados às áreas do condomínio, também vem participando dos concursos/chamamentos públicos, por acreditar que neles é possível desenvolver propostas em escalas maiores por meio da nova política de Arte Pública. Seu trabalho *No azul compõe*, desde 2017, o conjunto do mobiliário urbano da Rua Tenente Silveira, no Centro, mesmo ano em que a artista foi

selecionada com a obra *Conexão* (Figura 23), alocada no bairro Estreito, primeira ação do projeto Espaços Luz. Utilizando o conceito de rizoma, em *Conexão* Nani propõe integrar o que está sob a terra com o que se mostra, neste caso, sua própria obra – uma estrutura em aço inox de aproximadamente dois metros de altura que a noite seus tubos perfurados lançam luz ao entorno. A ideia da proposta é fazer a conexão da parte insular à continental da cidade, que é onde a obra está, áreas separadas por uma baía próxima, funcionando também como uma “ponte” entre elas.

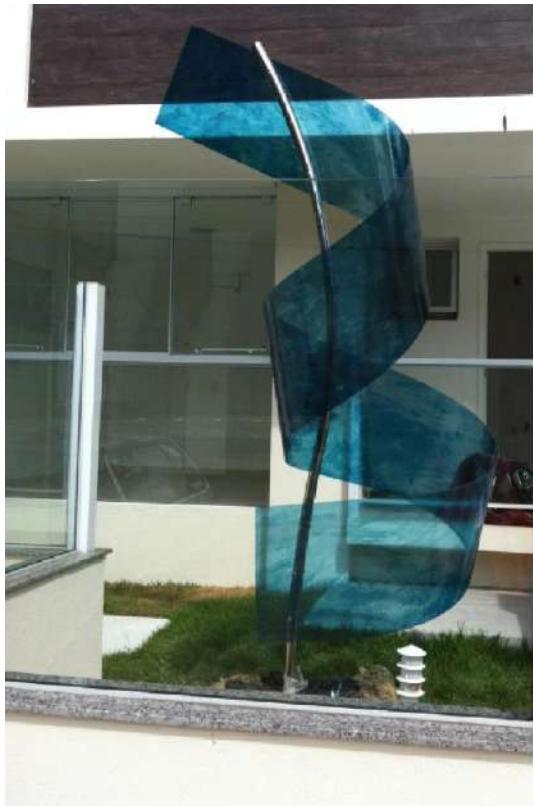
Figura 23 – Nani Eskelsen. *No azul*, 2017; e *Conexão*, 2018



Fonte: Elaborada pela autora (2018) e acervo da Comap.

Por fim, apresenta-se o trabalho de Roberta Tassinari, com atuação mais recente no âmbito da Arte Pública em Florianópolis, iniciada em 2011. Ela desenvolveu investigação acerca de questões sobre a cor e massas de cor, valendo-se principalmente da pintura para criar composições, geralmente com cores puras e com único ou poucos planos.

Figura 24 – Obras de Roberta Tassinari. *Pinceladas verticais*, 2014;
S/título, 2014; e *Primavera-jade*, 2014



Fonte: Acervo da Comap. Disponível em: <https://artepublicaflorianopolis.wordpress.com>. Acesso em 18 jun. 2019.

Com trabalho reconhecido nacionalmente, uma vez que passou a expor em diferentes cidades do país, Roberta amplia sua poética para o âmbito da Arte Pública, explorando a tridimensionalidade, expandindo as proporções e fazendo uso de novos materiais, como o vidro temperado, o acrílico e o aço inox. Assim, ela empreende por novos caminhos, explorando as possibilidades desses materiais, seja compondo a partir de superfícies retas ou curvilíneas, como também pelas variações de tonalidades de uma mesma cor. Como resultado, muitas vezes, tem-se trabalhos mais discretos, como pode ser percebido em *Primavera-jade* (Figura 24), de 2014, que integra o Edifício Residencial Brisas do Atlântico, no bairro Jardim Atlântico. Por outro lado, Roberta também faz uso de cores mais intensas, como o vermelho e azul. Assim, seu trabalho pode ser compreendido como um campo ampliado da pintura, expandindo sua potencialidade para o espaço urbano.

Diante desse recorte no acervo de Arte Pública de Florianópolis a partir de alguns artistas e obras, bem como visando sua utilização nas aulas de Artes do ensino formal, é possível perceber distintas possibilidades de apropriação por parte do professor, aliando-se aos estudos desenvolvidos, embora se comprehenda que ele também se mostre como potencial para ações educativas para público não escolar,

que não será tratado neste estudo. É possível apresentá-lo e abordá-lo por meio de diferentes enfoques, como o da autoria, temática, estilo, tipo de obras (bi e tridimensionais), técnica, localização, pois os caminhos são diversos, cabendo ao professor escolher o mais adequado.

Somente conhecendo esse acervo é que os sujeitos poderão se apropriar dele como bem artístico e cultural, um processo que é longo e gradativo. Acredita-se também que a nova política, ao propor a inserção no espaço público, possa contribuir para isso, desvinculando as obras do edifício, embora se acredite que não é o fato de estar no espaço público que a Arte Pública será melhor percebida. Compreendendo os resultados das ações educativas, a partir das diversas produções intelectuais sobre o assunto, seja no âmbito da educação formal ou não-formal, elas se mostram, portanto, capazes de ressignificar esses espaços e essas produções na cidade de Florianópolis.

Regimes de sentido na interação com o acervo de **Arte Pública de Florianópolis**

Carlos Asp (Fonte: acervo da Comap)

3 REGIMES DE SENTIDO NA INTERAÇÃO COM O ACERVO DE ARTE PÚBLICA DE FLORIANÓPOLIS

2.5 A sociossemiótica: o sentido a partir da interação

Se o sentido não existe para se “pegar” (como seria um tesouro quando se cava a superfície) é porque ele, em todos os casos, deve ser construído: “compreender” é fazer, é operar, é construir.

Eric Landowski (2001, p. 29).

É nos percursos pela cidade que se dão as diferentes relações dos sujeitos com o que eles encontram, seja com outras pessoas, animais, com as formas e objetos construídos pelo homem, como também com aquilo que a natureza oferece a eles, ou seja, relações presenciais entre seres e coisas do mundo. É nas relações dinâmicas e particulares de cada um que os sentidos são construídos, os *sentidos* sentidos, a partir da interação. Mas como isso ocorre? Como se dá a interação?

De acordo com Landowski (2017, p. 97-98), os últimos escritos de A. J. Greimas já sinalizavam que a significação, objeto de estudo da semiótica, não se manifesta em todo o objeto, aceitando que ele “possa não ‘ter significação’”, aqui compreendida como o que é determinado culturalmente ou convencional - legível, ao passo que ele defendia que esse mesmo objeto “faça sentido”, unicamente em razão de suas qualidades sensíveis imanentes.” Assim, percebe-se que existem manifestações que podem, de outra forma, dizer o que dizem e, com isso, nota-se uma distinção entre significação e fazer sentido. Ou seja, significação depende de convenções pré-estabelecidas, mas os efeitos de sentido podem se dar na interação entre alguém e algo ou entre seres humanos.

Acerca disso, Landowski (2004, p. 100, grifos do autor) nos diz que,

[...] há “sentido” além da “significação” ou, inversamente (em termos talvez mais próximos de Merleau-Ponty), se para *ter significação* é preciso que as coisas possam ser apreendidas inicialmente como partes integrantes de um todo que *faz sentido* em si mesmo de um modo global e concreto, então qual o estatuto de “sentido”? Ele é feito de quê? [...] Enfim, como explicar o que resta a apreender uma vez ultrapassada - ou melhor, ao ultrapassar - a fronteira para aquém ou além da qual, acolá das significações que projetamos ordinariamente sobre o mundo (que as fundam ou as superam), se abre o campo de uma outra experiência do sentido, mais imediata ou mais ordinária - do sentido tal como percebemos em nossas relações com as próprias coisas, ou pelo menos com suas propriedades imanentes, cuja

natureza e modo de articulação é propício para tocar diretamente nossa sensibilidade?

Embora a semiótica continue analisando significação e sentidos em diferentes textos - verbal, visual, sonoro, dentre outros, Landowski nos mostra que existem outras possibilidades de análise, quando se busca perceber a apreensão do mundo sensível, das situações e práticas de vida, por meio da sociossemiótica. Assim, ele dá continuidade aos estudos de semióticos como Greimas e Hjelmslev, como destaca Fiorin (2014), desenvolvendo-os.

Todavia, segundo Landowski (2014b), uma primeira acepção sociossemiótica aparece em estudos de distintas áreas em meados da década de 1970, principalmente na França, Itália e América Latina, e ele complementa:

À análise crítica das mídias seguiu-se a dos discursos e das práticas da política e do direito, depois das situações e dos espaços no interior dos quais os atores sociais comunicam-se, construindo e trocando entre eles formas carregadas de sentido e de valor, até chegar ao estudo das modalidades da interface entre os objetos e seus utilizadores. Deste modo, passo a passo, delineou-se uma problemática abrangente, englobando o conjunto das práticas da cotidianidade. (p. 11).

Como o objeto da sociossemiótica é o sentido, os estudiosos perceberam que era preciso afastar-se do “caráter ‘social’ dos objetos que ela estuda” para, então, assumir a função de “construir a *teoria geral*” do sentido (LANDOWSKI, 2014b, p. 11, grifo do autor). Ele destaca ainda que tais acepções se conjugam por estarem articuladas à ideia de interação.

Essa semiótica do sentido nas situações de vida tornou-se mais dinâmica, orgânica e viva, uma vez que se dá em processo, afastando-se das bases estruturalistas que muitos criticam até hoje, principalmente no campo da arte. Foi a partir da década de 1990 que Eric Landowski desenvolveu estudos acerca da relação entre os regimes de interação e os regimes de sentido, uma vez que as práticas da vida estavam fora do escopo da semiótica. Pautando-se na lógica da união, que consiste na presença sensível e em ato entre os actantes,

o projeto sociossemiótico procede de uma última escolha decisiva: a de privilegiar não a descrição de *sistemas* que determinariam a produção e a recepção das manifestações significantes (o que acabaria por encerrar as práticas de sentido numa função de perpétua reprodução do mesmo), mas a análise dos *processos*, ou seja, justamente, das interações (entre sujeitos ou entre o mundo e os sujeitos) que presidem a construção mesma do

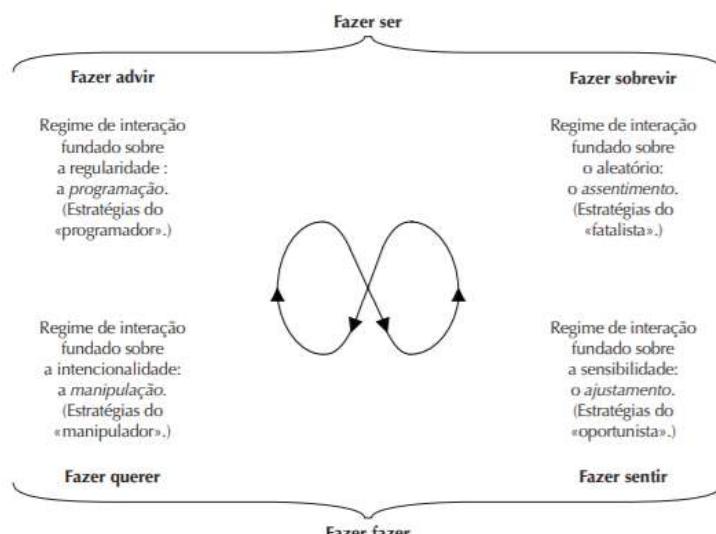
sentido e tornam em consequência possível a emergência de configurações inéditas. (LANDOWSKI, 2014b, p. 12, grifos do autor).

Em sua obra *Interações Arriscadas*, fundamental para essa teoria, Landowski (2005, 2014a) apresenta seus pressupostos acerca dos regimes interação e de sentido, pautando-se na oposição continuidade versus descontinuidade, chegando a quatro regimes, quais sejam, de Programação, de Manipulação, de Acidente e de Ajustamento. Para Fiorin (2014), eles se baseiam na oposição entre a existência de regularidade e casualidade e suas oposições, ou seja, pela não-regularidade e não-casualidade, e completa:

Fazendo o cálculo das possibilidades do sistema, verifica-se que, se há uma interação contínua e uma descontínua, há também uma, não descontínua e uma, não contínua. Por outro lado, o semiótico francês lança mão da oposição *necessidade vs. possibilidade*. Por conseguinte, constata-se a existência da *não possibilidade* e a *não necessidade*. Isso implica que há um regime governado pela regularidade; um, pela causalidade; um, pela não-regularidade e um, pela não causalidade. O primeiro é denominado programação; o segundo, acaso (ou acidente); o terceiro, ajustamento e o quarto, manipulação. (p. 8, grifos do autor).

É importante salientar que Landowski chega a este modelo acrescentando aos dois regimes já conhecidos da semiótica narrativa - Programação e Manipulação, outros dois regimes - Ajustamento e Acidente. O modelo proposto resulta em um sistema que assume forma elíptica, representando sua dinâmica, o qual pode ser sintetizado na Figura 25.

Figura 25 - Resumo do esquema da teoria geral do sentido por Landowski



Fonte: Landowski (2014b, p. 15).

Assim, os regimes se apresentam em passagens dinâmicas, flexíveis e graduais, sem haver necessariamente uma fronteira que os separe, de forma a se perceber como se dá a construção do sentido resultante da relação entre os actantes. Isso possibilita articulações e combinações entre os quatro regimes, o tornando usual nas mais distintas práticas e situações.

Buscando tratar separadamente cada um desses regimes, o primeiro será o da Programação, que se baseia no princípio da regularidade. É importante fazer uma distinção entre formas de regularidade, pois se percebe aquelas de ordem física (água congela em determinada temperatura; ao apertar o interruptor a lâmpada acende, são exemplares) e a social/cultural, esta última possibilita modificações por estarem relacionadas às regras, hábitos, fazeres, dentre outros. Para Landowski (2014b, p. 19), este regime “é aquele da repetição do mesmo, da ‘rotina’ e do risco mínimo, mas ao mesmo tempo também aquele de maior fechamento do sentido, podendo mesmo chegar à insignificância.” Ou seja, pode-se dizer que a regularidade diminui a possibilidade de gerar sentidos. É o caso quando se executa alguma tarefa cotidiana quase automaticamente, dada a sua repetição diária.

Antes de tudo é necessário esclarecer que o sentido da Manipulação semiótica, um regime que difere, eticamente, da manipulação segundo o sentido convencionado e usado pelo senso comum.

O Regime de Manipulação, que se fundamenta na intencionalidade, pressupõe que um actante manipule (manipulador) outro actante (destinador), cabendo a este aceitar ou não a manipulação, que pode ocorrer por provocação, sedução, intimidação e tentação (BARROS, 1999). Ou seja, manipular é buscar influenciar em busca de uma intenção e, de acordo com Landowski (informação verbal)¹¹⁵, existem duas maneiras de persuasão, uma com argumentos objetivos (recompensando ao fazer algo) e outra por meio de simulacros (usando diferentes estratégias, mas sem a certeza de conseguir). Ele também destaca que ao se utilizar da manipulação com determinado intuito, presume-se que o destinador não atuará sem a manipulação, ou seja, é o *querer fazer* que possibilita a ação do sujeito manipulado. E destaca:

¹¹⁵ Conforme exposto no Curso de formação e aprofundamento em Semiótica - A teoria semiótica de A.J. Greimas e seus desenvolvimentos na sociossemiótica de E. Landowski, em 28 de agosto de 2020, em formato online, cujo tema era Regime de Acidente/Assentimento.

[...] a manipulação aponta para transformar o mundo mediante uma conduta estratégica prévia que tem em vista, se não em todos os casos os “estados de alma”, ao menos a competência de outro sujeito, o “querer fazer” que levará a agir, seja operando por si mesmo sobre o mundo como tal, seja manipulando por sua vez outro sujeito, seja até mesmo segundo outro procedimento que ainda falta. (LANDOWSKI, 2014a, p. 22).

Por seu turno, no Regime de Acidente, que é um dos regimes propostos por Landowski, fundamenta-se no princípio da aleatoriedade entre percursos, do acaso e, com isto, opõe-se a o que é programado e as regularidades (Landowski, 2020, informação verbal)¹¹⁶. De tal forma, as surpresas podem produzir sentidos tão inesperados quanto o Acidente, em si. Landowski (2014a, p. 71-73) também ressalta que o acidente é conhecido dos sujeitos, “mas sem jamais haver chegado - ao menos na semiótica - a tematizá-lo, a explicitar seu modo de presença, a analisar-lhe as condições, os efeitos, a significação, o alcance.” Aqui se incluem os acidentes naturais (tempestades, terremotos, etc.) e aqueles relacionados à vida corrente (sorte, azar, fracassos). Como nas práticas da vida, não é possível programar ou prever as situações/interações; o sujeito por si só assume a possibilidade do risco.

Para Landowski (informação verbal)¹¹⁷, o regime que possibilita uma maior potencialidade de produzir sentido é o de Ajustamento, pois é na própria interação em ato entre os actantes que se criam as regras do jogo que jogam junto, buscando uma maneira de se ajustarem ou se adaptarem. Isto porque a interação neste regime se baseia no *fazer sentir*. Acerca dele, Rebouças, Ramalho e Oliveira (2010, p. 91) destacam que

No ajuste há uma dinâmica própria dos atores, e a interação emerge dela mesma, no coautar de seu coparticipante. O ajuste então é alicerçado na copresença sensível dos actantes, face a face ou corpo a corpo, não há portanto, uma adaptação entre um ator ao outro, isto se dá na programação, nem no sentido inverso, levar o outro a juntar-se a nós, próprio da manipulação.

Dito isto, os estudos sociossemióticos, tendo como base os regimes de interação e sentido propostos por Eric Landowski, são basilares para este estudo. Isto porque a sociossemiótica, que é a teoria geral dos sentidos nas questões sociais, coloca a noção de interação no cerne da problemática da significação – ou

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid.

de sentido - e se apresenta como teoria adequada para verificar a apropriação da população de Florianópolis do seu acervo de Arte Pública, a partir da interação em ato de estudantes do ensino fundamental durante as aulas de Arte.

Mas o que seria essa interação propriamente dita com a Arte Pública? Segundo Ana Claudia de Oliveira (2014c, p. 184) a interação é entendida “como o ato transitivo entre sujeitos, é um ato que possibilita apreender, compreender e interpretar a relação que se estabelece” e, no caso específico, entre os estudantes e exemplares do acervo de Arte Pública da capital catarinense. Ainda, segundo a autora, a interação é o processo de construção de sentido.

Pode-se dizer também que a interação passa pela enunciação – o sentido se fazendo em ato e assim, no caso deste estudo, não só a obra de Arte Pública na condição de objeto de análise é considerada, mas o que está em volta dela, o entorno ou o contexto em que ela se insere e as conexões/reflexões/apreensões que os estudantes farão a partir de tudo isso. Esses aspectos contribuem para a constituição do próprio objeto de análise e os sujeitos precisam estar sensíveis a essas manifestações. É pelo contato que o sentido se constrói e reconstrói cotidianamente.

Cabe ainda considerar que a sociossemiótica se faz presente tanto utilizada como base teórica neste estudo quanto metodologicamente, para a construção de uma proposta de ação educativa nas aulas de Arte.

3.2 Possibilidades pedagógicas: curadoria do acervo visando abordagens nas aulas de Arte

Inversamente, mesmo que a “evidência” possa, como se diz, saltar aos olhos dos que não procuram ver, é preciso contudo um mínimo de disponibilidade do olhar, que a rigor basta para que se possa definir todo ‘sujeito do ver’ não como um simples receptor, mas como um *captador de imagens* que assume por sua própria conta o papel de sujeito operador.
(LANDOWSKI, 1992, p. 89-90)

Se constata empiricamente que o acervo de Arte Pública de Florianópolis, formado ao longo de décadas, não é notado por grande parte da população e por aqueles que aqui transitam. Fato semelhante ocorre no contexto escolar, onde tal produção não é considerada pelos professores de Arte como um patrimônio cultural

e artístico da cidade. O próprio desconhecimento da existência de uma legislação que estimula a inserção de tais trabalhos contribui para isso, bem como a falta de políticas públicas que busquem aproximar o público dessa produção, tanto o escolar quanto o público geral, os cidadãos e visitantes.

Somente a implantação no espaço público não fará, por si só, com que os sujeitos percebam a Arte Pública por sua “presença apreensível”, utilizando as palavras de Oliveira (2014c, p. 196). Ademais, é importante que se valorize sob distintos fatores e se crie um sentimento de pertencimento desse acervo por parte da população da cidade. Acredita-se que um dos caminhos para se lançar luz sobre essa produção seja o ensino de Arte nas escolas. No contexto escolar, embora se compreenda a diversidade de imagens artísticas e estéticas¹¹⁸ que o professor pode utilizar nas aulas de Arte, considera-se que a cidade e os elementos presentes nela, como é o caso do nosso objeto de estudo, podem se apresentar como possibilidade para os processos de imagemização¹¹⁹ e de interação, capazes de provocar experiências sensíveis com a Arte Pública.

Nesse sentido, é preciso verificar e analisar como as produções de Arte Pública, presentes em diferentes bairros da cidade, se fazem ver e serem vistas; e, no âmbito do estésico, como podem se fazer ser sentidas, ou seja, como são capazes de se tornarem sensíveis, estésicas, para um segmento da população da cidade. Optou-se, então, em realizar esta pesquisa com os estudantes do ensino fundamental durante as aulas de Arte, buscando-se uma interação que faça sentido a eles, além de procurar contagiar os professores de Arte para utilizarem essa produção em suas aulas, incluindo no currículo ou articulando com o que já está posto nele.

Landowski (2004, p. 108-109) destaca que nesse processo é importante “uma outra maneira de vê-los, ou melhor, de apreendê-los globalmente - e não apenas pelo olhar. [...] O que toca então o observador, o que o contamina, é a percepção do próprio princípio dinâmico daquilo que se dá a ver e sentir.”

¹¹⁸ A partir de Mukaróvský, estudioso da estética e da significação de imagem, Ramalho e Oliveira (2009, p. 26) considera que as imagens artísticas são caracterizadas porque “têm entre suas funções a função estética, e ela é a mais importante”; e as imagens estéticas possuem também outras funções, sendo a função estética secundária em relação às demais, ou a uma outra qualquer função utilitária.

¹¹⁹ Ramalho e Oliveira (2010) cunhou o termo “imagemização” como forma alternativa para alfabetização visual, que seria a apreensão de um referencial mínimo no processo de leitura de imagens, artísticas e estéticas.

Por seu turno, para Oliveira (2014c, p. 195), “tudo parte das condições e das circunstâncias de algumas qualidades se lançarem enquanto vetores e se orientarem com os seus atributos em um existir agindo por si mesmos, que, no ato da captação, impregnam em si os sentidos do outro.” Assim sendo, é necessário que o sujeito ultrapasse a fronteira de um encontro para, a partir dele, dar sentido ao que encontrou; por isso a importância dessas experiências ou vivências serem em ato, em situação.

Dito isso, como seria possível abordar a Arte Pública nas aulas de Arte? Poderíamos ir direto a esta questão na tentativa de respondê-la ou melhor, de apresentar algumas possibilidades. Antes, porém, é fundamental refletir sobre alguns aspectos relevantes que a tangenciam.

Um deles é que, considerando a área de Artes Visuais, existem várias pesquisas sobre a ação educativa em espaços formais e não-formais, mas são reduzidas as pesquisas com foco na Arte Pública, conforme constatado no levantamento de teses e dissertações realizado durante este estudo (Anexo A). Outro fator, é que se acredita na importância de que as aulas de Arte tenham professores capacitados, com formação específica, atualizados continuamente, além de currículos flexíveis que oportunizem aos alunos vivências diversificadas com a arte. Embora se perceba que um longo caminho tenha sido percorrido e pesquisadores do Brasil tenham se dedicado a esses temas em inúmeras investigações, a realidade brasileira apresenta disparidades no que compete ao ensino de Arte. Sabe-se que há educadores de outras áreas lecionando a disciplina; outros com formação, mas abordando distintas linguagens da arte; os recursos são escassos; professores condicionados a seguir o que está nos currículos; enfim, existem discrepâncias no contexto nacional. Todavia, no contexto deste trabalho, tem-se visto cada vez mais uma valorização do ensino de Arte, destacando-se a presença de professores com formação específica, tanto em escolas públicas quanto nas que são privadas.

Igualmente, pelos relatos de professores em eventos da área ou em conversas informais, constata-se a dificuldade para levar estudantes aos museus e galerias, principalmente aqueles da rede pública de ensino. Mas é também comum perceber uma acomodação ao ambiente escolar, por se estar anestesiado pela Programação das práticas educacionais. É recorrente o uso de imagens reproduzidas, que não apresentam aspectos importantes para a apreensão de

sentido, como as cores, dimensões, texturas, por exemplo. Acerca disto, Chen (2014, p. 501) ressalta que “a arte é apresentada no ensino formal pela imagem, de forma que o plano de expressão virtual não contempla a materialidade, as dimensões, a relação proxêmica e a qualidade cromática da produção artística.”

Necessário também se faz tratar sobre a mediação, pois o educador precisa compreender seu papel não como o de alguém que tenha que depositar os conteúdos. O termo mediador é mais usual nas instituições culturais, ou seja, nos espaços não-formais, principalmente em substituição a figura do guia e do monitor. Para além de uma nova denominação, o mediador assume novas posturas, ações e valores, resultantes dos aspectos conceituais imbricados. Sua presença nos espaços expositivos vem ao encontro do interesse em democratizar o acesso aos bens culturais ao público leigo, até porque o Brasil passou a receber, mais intensamente a partir da década de 1990, grandes exposições de artistas consagrados mundialmente como Picasso, Monet e Rodin, dentre outros (COUTINHO, 2009). Também contribuíram para isso as ações educativas nas bienais realizadas no país, como ocorre com a Bienal do Mercosul e Bienal de São Paulo.

O mediador tem como tarefa primordial aproximar os sujeitos da arte. Tornar essa aproximação uma oportunidade para experiências estéticas e estésicas, ou seja, interações capazes de produzir sentidos para os sujeitos, é o grande desafio. É nessa perspectiva que surgem terminologias como a de mediador cultural, professor mediador e curadoria educativa ou pedagógica, que longe de serem sinônimos, são papéis distintos em um processo para provocar interações entre os sujeitos e a produção artística. Para Martins (2005a, p. 7), a mediação não pode ser vista “como uma ponte entre arte e público, mas na percepção de um ‘estar entre muitos’”, seja a obra, o artista, o momento em que foi criada, o contexto, o público, o curador, o historiador, o local em que a obra está, dentre outros, são aspectos a serem considerados pelo mediador.

Mediador. [...] Nessa palavra estão contidos os termos: professor e educador. É ele que contamina? Tem que ser cuidadoso para não afastar e anestesiar o sujeito da experiência estética. Elemento propulsor, como um gatilho a disparar convites para o encontro com a arte. Mediar quem? O **aluno**, que contém em si os termos: aprendiz da arte, estudante, criança, adolescente, com toda a sua singularidade, seus repertórios, preconceitos e desejos. (MARTINS, 2014b, p. 259, grifos da autora).

Torna-se fundamental, portanto, o professor compreender que é capaz de instigar, estimular as interações estéticas, a busca de sentidos e de proporcionar uma reflexão crítica pela mediação, considerando sempre o aluno nesse processo. Assim, a mediação é compreendida não como uma função, mas uma ação que possibilite experiências de forma a também provocar reflexões sobre a vida.

Voltando ao nosso foco, que são as possibilidades pedagógicas do acervo de Arte Pública no ensino de Arte, e considerando o papel do professor mediador, como convidar o estudante para olhar, sentir, refletir de forma crítica sobre a Arte Pública? Como se constroem os sentidos desses sujeitos diante dessa produção em Florianópolis? Em um primeiro momento, diante da diversidade de obras, dos locais em que estão alocadas, das temáticas, de autorias, de estilos, cabe ao professor programá-la e é neste momento que se dá o que chamamos de curadoria educativa, pois competirá inicialmente a ele fazer suas escolhas e definir por onde seguir e como conduzir.

O papel do curador é bastante conhecido no âmbito das exposições e valorizado no setor cultural e artístico. A palavra curadoria está geralmente relacionada ao conceito que se pretende dar às exposições, resultando na seleção das obras, na organização do local para recebê-las, que envolve desde a cor das paredes à disposição delas entre si e no espaço expositivo. Com isso, o curador constrói narrativas a partir do recorte que faz da produção do artista ou de um grupo deles, em mostras coletivas. Geralmente tal seleção se pauta na relação intertextual entre as obras, seja pela proximidade ou pela distinção, deixando o caminho aberto para que o público perceba, ou não, tal construção curatorial. Por isso, sua figura é tão valorizada.

O termo curadoria educativa apareceu inicialmente no texto de Guilherme Vergara apresentado durante o Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas de 1996, a partir de seu trabalho como curador em espaços expositivos do Rio de Janeiro, como no Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Para este autor “[...] ao se propor a exibição de arte como ação cultural, se tem como objetivo criar uma perspectiva de alcance para a arte ampliada como multiplicadora e catalisadora dentro de um processo de conscientização e identificação cultural.” (VERGARA, 1996, p. 245 apud MARTINS 2014a, p. 194).

E o professor, não seria igualmente um curador? Afinal ele também seleciona quais imagens leva para suas aulas. Mas será que o professor tem consciência que

também é um curador ao selecionar o que apresentar ou não aos estudantes? O que deve ser considerado pelo professor nesse processo curatorial? Será que as obras presentes no espaço público poderiam ser mais uma opção para ele fazer sua curadoria educativa? Martins (2005b) chama a atenção que as obras não se encontram somente em instituições culturais e ressalta a importância de se considerar as obras de Arte Pública, que possibilitam “uma reflexão sobre a própria cidade”, e completa:

Inserida em espaços urbanos, a obra remete à vida e provoca também uma reflexão sobre a própria cidade. Nem sempre valorizada como um patrimônio cultural daquela comunidade, a compreensão do que é Arte Pública pode implicar na preservação do bem público, com políticas de restauro, valorização e ampliação de acervo. (MARTINS, 2005b, p. 85-86).

Embora se buscasse abordar a curadoria e a mediação como sendo dois paradigmas pedagógicos, os estudos sobre a temática nos mostraram que eles estão justapostos e assim devem ser considerados nas práticas educacionais em Arte. Sabe-se que é preciso buscar maneiras, pois se entende que em cada local onde a arte está deve-se adotar abordagens específicas para realizar a ação educativa que permita conquistar um olhar sensível e reflexivo dos sujeitos. “O olhar se educa, o gosto se forma.” (OLIVEIRA, 1999, p. 97).

Para Chen (2014) as ações educativas, sejam nas aulas de Arte ou em espaços não-formais, podem ser consideradas como textos sincréticos, ou seja, se manifestam a partir de várias linguagens e dão a ver diferentes discursos, como os teóricos que embasam as práticas pedagógicas, os discursos dos artistas e dos curadores, a curadoria dos trabalhos realizada pelos mediadores e a linguagem corporal na mediação, as obras de arte originais ou reproduzidas, enfim, são diferentes manifestações que atuam conjuntamente.

Portanto, é mister aproximar o grande público da arte, das obras, dos artistas, principalmente quando se trata da arte contemporânea, no contexto escolar e fora dele. Inserida no espaço urbano, aparentemente “mais próxima” dos sujeitos, a Arte Pública deve ser considerada, uma vez que o professor não necessita ficar restrito a apresentar para os estudantes somente as obras consagradas e de outros contextos, presentes em espaços expositivos tradicionais.

Além disso, é importante considerar o corpo nesse espaço, pois as obras de Arte Pública convidam a explorar a espacialidade, dela com a edificação e de ambas

com o entorno. Propor a apropriação de obras de arte pelos sujeitos no espaço da cidade é também propor a penetração com o corpo em um campo sensorial, que se apresentam como potencial fonte de articulação de sensações, fluxo entre linguagem e realidade.

Nessa perspectiva, a cidade de Florianópolis se apresenta como um diversificado acervo de Arte Pública, como uma espécie de labirinto posto a ser explorado. Quais obras poderiam ser selecionadas? Por quais caminhos pretende-se conduzir o potencial leitor de imagens? Qual fio condutor é o mais apropriado? Ou é possível elencar mais de um fio condutor?

Toda essa reflexão nos permite dizer que cabe ao professor mediador realizar as curadorias educativas capazes de oferecer para os estudantes momentos que privilegiam as interações estéticas com a Arte Pública em Florianópolis, de forma a perceber esse patrimônio cultural e artístico criticamente, além de estimular o seu pertencimento.

Assim sendo, a ação educativa permite olhar para as obras em si e através delas vir a reforçar conceitos e os estudos em sala; proporcionar vivências que provoquem Regimes de Acidentes e de Ajustamentos; refletir sobre temáticas, técnicas e estilos de determinados artistas por meio das experiências ativadas pela curadoria. Todavia comprehende-se que a obra deve falar por si e que o sentido é construído no encontro entre ela e o sujeito. Mas o que ela diz? Afinal ela sempre diz alguma coisa, a própria dúvida já é sinal de que ela disse algo. E o que ela diz só se concretiza como sentido na interação com o interlocutor. Isso demonstra que a sociossemiótica pode dar sustentação teórica e metodológica para as aulas de Arte na educação formal.

Levando em considerações a teoria de Landowski (2005, 2014a), se percebe a curadoria educativa como um Regime de Programação e de Manipulação, como é característico da prática pedagógica, ou do próprio ambiente escolar como um todo. Isso porque se tem um eixo curatorial que define previamente o que os sujeitos irão ver e se busca, a partir dessa escolha, desencadear algumas reflexões e relações entre público e obra(s). Todavia, não se desconsidera as possibilidades de acontecer o Regime de Acidente e o de Ajustamento na interação com a Arte Pública e com a cidade. Se esses dois últimos regimes são o que potencialmente possibilitam um melhor espectro de geração de sentidos, é até desejável que o programado seja transgredido. Portanto, se percebe que a teoria de Landowski se

mostra reconhecível tanto nas curadorias realizadas no ambiente escolar quanto no expositivo, bem como nas interações de estudantes com a Arte Pública – e a arte de forma geral.

Acerca dos regimes de interação na educação formal, que se difere da não-formal, Chen (2014) lembra que no ensino formal há a facilitação dos Ajustamentos entre professores e alunos, por de dar em um longo tempo. Essa interação não acontece somente nas atividades em sala de aula, mas nos demais ambientes, o que contribui para que se perceba as individualidades de cada indivíduo, “de modo que a Manipulação se dá conforme o impulso necessário a ser dado a cada indivíduo e/ou turma”, e completa:

As diferenças na natureza de cada local e a arquitetura, cujas topologias determinam os usos e a circulação e cujos valores e modos de se fazerem ver já conduzem a produções de sentido. A escola ou faculdade traz em si um valor de obrigação e o espaço cultural traz o valor de lazer optativo, em que o visitante pode ou não interagir com o educador ou evento. [...] a saída do lugar da educação formal para qualquer outro já configura uma ruptura no dia a dia dos alunos e professores, trazendo o valor positivo para o espaço cultural. (CHEN, 2014, p. 498).

Embora Chen proponha a reflexão entre as interações na educação formal na escola e não-formal, o fato é que se pode fazer estender suas proposições às práticas educativas em Arte na educação formal que ocorram não somente no ambiente escolar, mas que envolvam espaços diversos e que sejam conduzidas pelo professor da turma. Acredita-se que as interações proporcionadas durante as aulas de Arte com a produção em Arte Pública possam também provocar novas experiências aos professores, novas formas de pensar sua prática.

Por fim e fazendo uma conexão com a epígrafe apresentada no início dessa reflexão, é importante distinguir leitura e captura. Segundo Landowski (2014b, p. 13), a primeira diz respeito à “decifração das ‘significações’, fundada sobre o reconhecimento de formas figurativas,” e a segunda, “apreensão do ‘sentido’ que emana das qualidades sensíveis - plásticas, rítmicas, estéticas - imanentes dos objetos.” Portanto, dependem do sujeito e da maneira como eles olham para o que encontram e longe de se pensar em algo mecânico nesse processo, acredita-se na importância do professor abrir as possibilidades para a interação de cada estudante, de forma a apreensão do sentido.

Importante se faz registrar que o conceito de leitura é polissêmico e que, como se trata de um processo, diferentes estudiosos percebem-no de modos distintos.

3.2.1 A intertextualidade como possibilidade educativa

Vê-se como potencial a construção de curadorias que criem circuitos de visitação em ato, quando possível, buscando-se perceber relações intertextuais entre as obras, como um paradigma, pois observando o acervo como um todo, as probabilidades são diversas para o estabelecimento de relações intertextuais, ou seja, analogias entre textos distintos. Pode-se estabelecer-las a partir das obras entre si, considerando a produção no acervo de um mesmo artista ou de diversos, sem excluir ainda possibilidades com obras de outros contextos, ou seja, de artistas nacionais e internacionais. Aqui se incluem tanto as relações que envolvem o plano de expressão quanto o plano de conteúdo¹²⁰.

Para ilustrar, é possível perceber algumas relações intertextuais entre as obras de Giovana Zimermann e Marcel Duchamp (Figura 26)? O que haveria em comum entre elas? De forma sintética, ao instalar *Armila* no bairro Jurerê Internacional, em Florianópolis, Giovana faz uma citação¹²¹ da obra de Duchamp, um *ready-made* e ícone no campo da arte. Em ambos os casos, o mictório adquire uma outra função, que neste é de assento, necessitando para isto algumas adaptações nas dimensões e na forma. Mas será que todos percebem tal relação intertextual? Provavelmente não, pois é necessário conhecer *Fonte* para estabelecer

¹²⁰ Para a semiótica discursiva, as linguagens artísticas se manifestam por um plano de expressão, ou seja, os elementos que a caracterizam, chamados de elementos constitutivos, e é a partir da organização desses elementos que se tem uma infinidade de imagens em seu sentido ampliado (visuais, sonoras, cênicas e sincréticas). O plano de conteúdo, por sua vez, é o plano da significação e do sentido, o qual é interdependente do plano de expressão (RAMALHO E OLIVEIRA, 2009).

¹²¹ A citação é um dos fenômenos intertextuais estudados por Sandra Ramalho e Oliveira. Além deste, ela debruçou-se sobre a tradução, o plágio e a paródia, dentre outros. Em 2018, durante o 27º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas explorou-se esse fenômeno a partir de alguns exemplares, incluindo essa obra de Giovana Zimermann e de Duchamp. Para aprofundar ver: FILHO, Airton J.; NUNES, Sandra C.; RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra. Das intertextualidades: citações como proposta de ensino de arte na perspectiva da descontinuidade cronológica. In: 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018. São Paulo. Anais [...], São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.90-103. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2018>. Acesso em: 12 fev. 2021.

a intertextualidade com *Armila*¹²². Talvez ao se deparar com esta obra no espaço da cidade pode-se, inicialmente, ter um estranhamento, um Regime de Acidente; ou de Acidente inicialmente, passando ao de Ajustamento, para os iniciados e conhecedores da obra de Duchamp, ao entrar no jogo da relação intertextual. Em ambas as hipóteses, em uma ação mediada pelo professor, é possível que os sujeitos interajam com as obras e deem sentido ao que lhe foi dado, por isso a importância desses trabalhos se fazerem presentes na ação pedagógica em Arte.

Figura 26 – Giovana Zimermann. *Armila*, 2010; Marcel Duchamp. *Fonte*, 1917



Fonte: Elaborada pela autora (2019) e www.arteref.com/tag/marcel-duchamp-a-fonte.
Acesso em: 01 jun. 2018.

Outra possibilidade de abordar a relação intertextual tendo como fio condutor um ou de vários elementos constitutivos da linguagem visual, sem desconsiderar as potencialidades de cada elemento, pois alguns deles “não são unidades, são categorias” (RAMALHO E OLIVEIRA, NUNES, 2020, p. 166), e perceber seus efeitos de sentido na manifestação. De forma sintética, pode-se tratar a partir de diferentes textos visuais, por exemplo, a linha, que se manifesta com diferentes características: curva, reta, pontilhada, tracejada, etc.; as cores, primárias, secundárias, complementares; as texturas, que podem ser visuais e táteis. No campo dos efeitos de sentidos, as linhas retas podem provocar estaticidade e as linhas curvas criar movimento na composição; as texturas táteis podem causar sensações de incômodo ou de suavidade, enfim, existem diferentes alternativas. O que nos permite construir

¹²² Não se vai tratar aqui de outra relação intertextual que essa obra nos convida a estabelecer. No caso é o nome de umas das cidades que aparecem em *As Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino. Ver: CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

curadorias variadas visando as relações intertextuais, não somente entre a produção de Arte Pública do acervo, mas também com a arquitetura ou outros elementos que compõem a paisagem urbana, ou seja, entre imagens artísticas e imagens estéticas cotidianas.

Em artigo apresentado durante o 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, em 2020, refletimos sobre a presença da linha curva no trabalho de Oscar Niemeyer e Giovana Zimermann¹²³. A linha foi o fio condutor para as análises das obras desses artistas e a opção metodológica foi a busca de intertextualidade nas linhas curvas, ou seja, estabeleceu-se relações intertextuais a partir do plano de expressão. A linha, deste modo, foi escolhida para a aproximação inicial de textos.

É evidente no trabalho de ambos a recorrência do uso desse tipo de linha, que se contrapõe com a linha reta, presente em grande parte das edificações, que tanto um quanto o outro acaba se relacionando com suas intervenções no espaço da cidade (Figura 27).

Figura 27 – Giovana Zimermann. *Banco de Interlocução*, 2008; Oscar Niemeyer. *Edifício Copan* em São Paulo, 1951



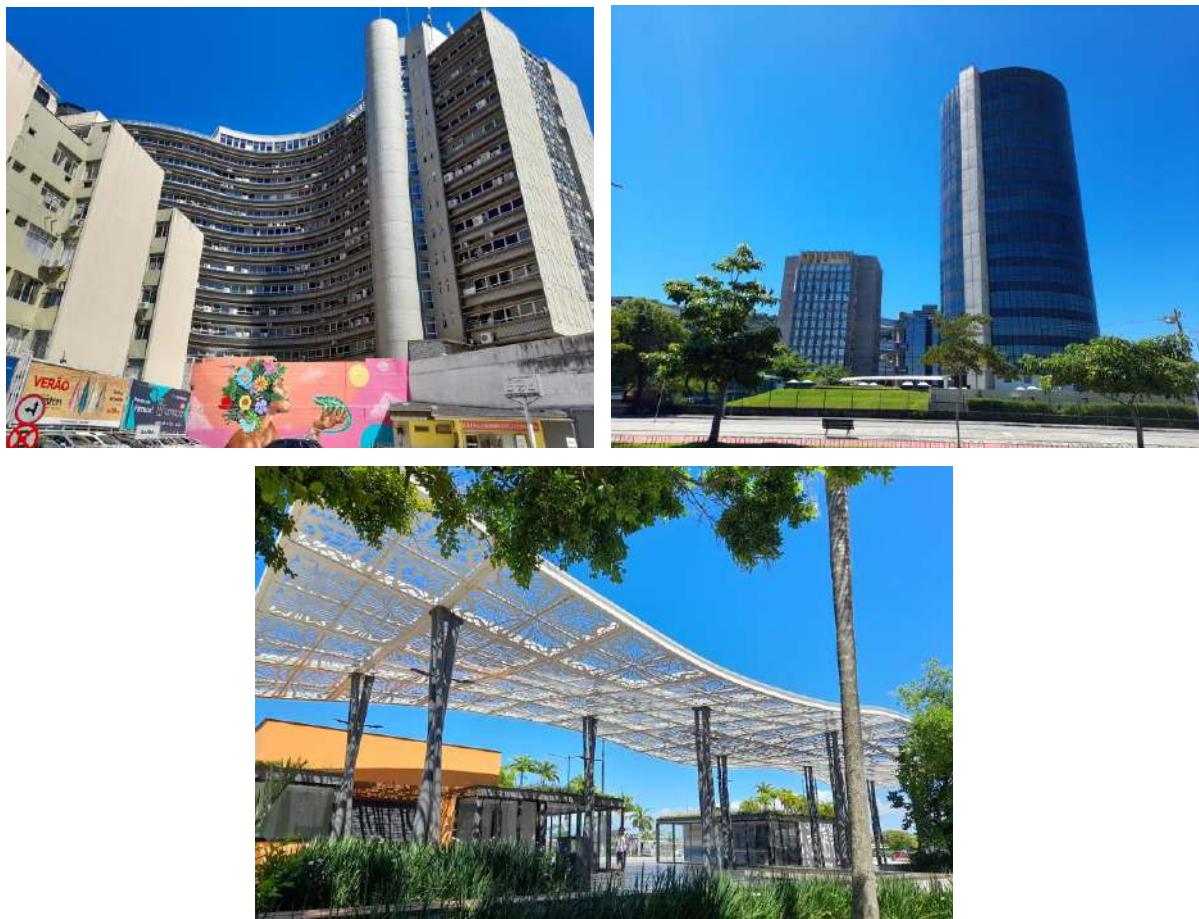
Fonte: <http://www.giovanazimmermann.com/2020/10/23/fouet-cuchara>; https://pt.wikipedia.org/wiki/Edif%C3%ADcio_Copan#/media/Ficheiro:Edif%C3%ADcio_Copan,_SP.jpg. Acesso em: 01 jun. 2018.

Embora se tenha abordado um arquiteto fora do contexto local, o que também é importante quando se trata de um ícone da arquitetura mundial, como é o caso de

¹²³ Ver: RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra; NUNES, Sandra C. A cidade como aliada da aula de Arte: linha curva e intertextualidade. In: 29º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 29º, 2020. Goiânia. Anais [...], Goiânia: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap), 2020. p.163-178. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2020>. Acesso em: 12 fev. 2021.

Niemeyer, não se pode desconsiderar que na cidade de Florianópolis também possui exemplares da arquitetura com formas curvilíneas, como é o caso do Edifício Ceisa Center (Figura 28), projetado na década de 1970, pelo Escritório Liz Cassol Monteiro Arquitetos Associados. Não haveria aqui também relação intertextual com o Copan de Niemeyer? Considerando a área central da cidade, podemos ver além da já citada, o prédio do Fórum de Florianópolis; e o Pavilhão das Rendas, no Largo da Alfândega, inaugurado em 2020, projeto de um grupo de arquitetos da cidade, César Floriano, Evandro Andrade e Elom Alano. Também é possível perceber no acervo do município diversas obras que fazem uso da linha curva e que igualmente podem ser apresentadas aos estudantes para se estabelecer as relações intertextuais, como é o caso das obras de Marta Berger, Rafael Rodrigues e Ricardo Kersting (Figura 29).

Figura 28 – Linha curva na arquitetura de Florianópolis. Edifício Ceisa Center; Fórum de Florianópolis; Pavilhão *Ondas de Rendas* – Alfândega



Fonte: Elaborada pela autora (2021).

Figura 29 – Marta Berger. *Jabuticabeira*, 2010; Rafael Rodrigues, *Vórtice*, 2013; Ricardo Kersting, *Mulher ao Sol*, 1997.



Fonte: Elaborada pela autora (2021).

Como uma teia que une um ponto ao outro, o sentido a partir das relações intertextuais é capaz de provocar essas conexões, que podem ser estimuladas pelo professor mediador ou percebidas pelo próprio sujeito. É possível ainda destacar que a cidade constrói seus discursos, resultado de muitos que nela atuam e deixam suas marcas diariamente. Cabe olhar e perceber o que ela nos tem a dizer, sair de um Regime de Programação para um Regime de Acidente e de Ajustamento, pois somente na interação é que isso se dará.

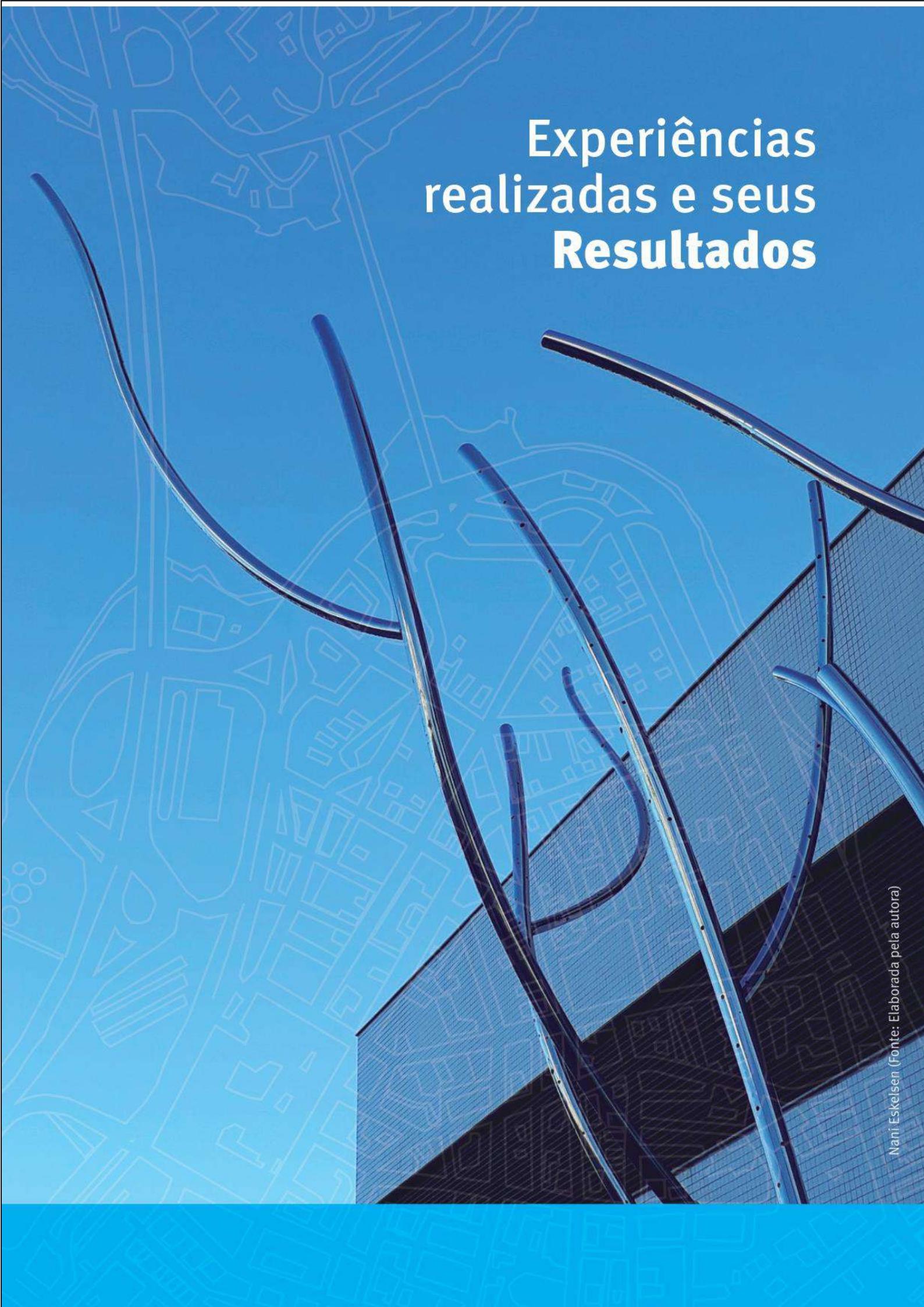
Calçadas irregulares. Engarrafamentos. Há um caos urbano, onde as camadas dos diversos momentos históricos são derrubadas, literalmente, ou se inter-relacionam. Percebemos cada um desses aspectos que, aliás, mudam todos os dias? Ou já estamos anestesiados? Há muita coisa para ler, isto é, perceber, no discurso polifônico e polissêmico das cidades: muitos discursos sobrepostos e muitos sentidos e significados se cruzando. Por onde começar? Pelos elementos constitutivos da visualidade: ponto, linha, plano, forma, cor, textura e dimensão; é uma proposta. (RAMALHO E OLIVEIRA, NUNES, 2020, p. 167).

É possível relacionar a arquitetura do edifício com a obra de Arte Pública instalada em sua fachada e constatar que uma obra cheia de curvas se contrapõe a preponderância de linhas retas que a maioria dos prédios tem. Ou seja, não é necessário partir da semelhança, a relação intertextual pode ocorrer pela distinção entre as manifestações em análise. Não se descarta ainda estabelecer relações intertextuais entre obras presentes em um mesmo circuito e apresentar exemplares de outras localizações, de forma a contribuir para a apreensão das relações

intertextuais, pois afinal, ao transitar pela cidade é possível que eles se deparem com outros trabalhos do acervo de Arte Pública.

As possibilidades apresentadas tiveram o intuído de lançar luz sobre as potencialidades educativas do acervo de Arte Pública para sensibilizar os professores de Arte, o principal interlocutor neste estudo. O desejo é que os estudantes possam construir sentidos tendo o professor mediador como aliado nesse processo. Todavia, embora se compreenda que nosso foco seja o ensino de Arte na educação formal, não escapa a potencialidade de realizar ações com públicos não escolares e de diferentes faixas, incluindo também os públicos especiais.

Experiências realizadas e seus **Resultados**

The background of the slide is a solid blue color. Overlaid on it are several thin, dark blue lines forming abstract shapes, resembling architectural drawings or blueprints. In the lower right quadrant, there is a large, stylized graphic of a modern building's facade, featuring a grid pattern and curved glass panels. A faint watermark of the same building design is visible across the entire slide.

4 EXPERIÊNCIAS REALIZADAS E SEUS RESULTADOS

4.1 Coleta de dados: um regime de interação

Considerando a pesquisa acadêmica também como um regime de interação, ela se baseia na Programação, pois é preciso estabelecer algumas diretrizes desde quando se define o projeto de pesquisa. Por outro lado, durante seu desenvolvimento, é necessário se deixar aberto ao processo, fazendo adequações e ajustes sempre que necessário, afinal é uma atividade dinâmica. Isto não foi diferente neste estudo.

A coleta de dados nas duas instituições de ensino estava prevista para ocorrer em março de 2020, após algumas tratativas e adequações na proposta educativa iniciada no ano anterior, tendo em vista uma ação educativa piloto¹²⁴ sucedida em 2018. Ainda se considerou a importância do trabalho em conjunto com as professoras¹²⁵ de Arte das turmas, que definiram que o mais adequado seria iniciar a ação educativa em 2020, logo após o retorno das férias e início do ano letivo, bem como a importância de se ter um material de apoio para as atividades, como um eixo comum para as duas instituições envolvidas.

Eis que deu um grande imprevisto, um Acidente, não apenas para o projeto de pesquisa, mas para o mundo todo.

Compreendendo que a semiótica considera que os encontros podem se dar pela coincidência entre percursos distintos, como dito por Landowski (informação verbal)¹²⁶, esta pesquisa se deparou com uma situação na vida humana completamente inesperada – a pandemia da Covid-19, doença causada pelo coronavírus. Em março foi decretado o isolamento social na cidade de Florianópolis e, por conseguinte, o fechamento das escolas para as aulas presenciais. As relações e interações humanas, sociais e educativas, tiveram que se adaptar em um curto

¹²⁴ Em 2018, foi realizado no Centro Educacional Menino Jesus (Cemj) uma proposta piloto junto às turmas do nono ano do ensino fundamental, momento este em que a Arte Pública em Florianópolis foi introduzida no currículo da escola. Nessa ação, além das atividades realizadas em sala de aula, houve o percurso de um circuito de Arte Pública na região central da cidade.

¹²⁵ Será adotado o gênero feminino quando se estiver tratando especificamente sobre a coleta de dados neste estudo, uma vez que todas as ações educativas foram conduzidas por mulheres. O que evidencia a presença feminina no campo da Educação e do Ensino de Arte.

¹²⁶ Eric Landowski durante a palestra “Abordagem sociosemiótica da pandemia”, transmitida de forma online pelo YouTube, em 23 de julho de 2020. A atividade foi promovida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Mackenzie. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=muYvZ6gxL8U>. Acesso em 16 dez. 2020.

espaço de tempo. Era preciso viver, se relacionar de outra maneira, sob o risco de adoecer e, nos piores dos casos, perder a vida. Ajustes no modo de viver eram mais do que necessários.

Grande parte das interações no espaço públicos da cidade, nos espaços comerciais e sociais tiveram que ser interrompidas e substituídas pelos espaços virtuais. A internet nunca foi tão utilizada: *lives*, reuniões, cursos, aulas, compras, exposições de arte, consultas médicas, dentre tantas outras atividades cotidianas. Antes da pandemia, Wisnik e Mariutti (2018) já destacavam a ideia de uma “pós-cidade”, ressaltando que não cabe mais pensar sobre o espaço urbano a partir da dialética entre público e privado. Com base nas reflexões de Paul Virilio, os autores destacam a virtualização do espaço urbano, refletido sobre o apagamento da relação humana face a face, em virtude do aumento da relação entre homem-máquina; ampliação de serviços como de entrega, de telemarketing e novas relações e formas de trabalho - como *home office*, por exemplo, e o espaço urbano foi se tornando cada vez mais com um local de passagem. Em uma escala muito maior, foi o que se viu durante os meses de pico da pandemia em 2020, como também o afastamento das pessoas de espaços públicos da cidade.

Era preciso ajustar-se também no desenvolvimento da pesquisa acadêmica.

Então, como realizar uma coleta de dados com estudantes da educação formal em tempos de pandemia? É possível tornar a vivência significativa para os estudantes virtualmente? Como proporcionar uma interação sem poder percorrer em ato os circuitos durante as aulas de Arte, como programado? Como tornar a ação educativa também significativa ao professor de Arte? Embora esse Regime de Acidente tenha motivado um Regime de Ajustamento no desenvolvimento deste estudo, via-se que os professores também estavam lidando com situações semelhantes, afinal, foi tudo muito rápido e as adaptações pedagógicas foram obrigatórias. Teve-se que descobrir e se ajustar ao percurso no próprio ato de caminhar.

Como no início da pandemia não se tinha ideia do período de isolamento que seria necessário, em comum acordo com as professoras, decidiu-se por aguardar um pouco mais para a realização da coleta de dados, por acreditar que talvez no segundo semestre haveria o retorno às aulas presenciais nas escolas. Embora algumas atividades tenham retornado aos poucos, em Florianópolis, nos meses subsequentes, o mesmo não ocorreu com as escolares e tivemos que fazer

virtualmente toda a experiência e a coleta, tendo em vista também o prazo para conclusão deste estudo. Além do fato de que a adequação no projeto necessitou de aprovação pelo Comitê de Ética e Pesquisa, foi necessário filmar as obras situadas nos dois circuitos e fazer alguns materiais complementares de apoio para as aulas, como imagens das obras e seus detalhes, além de algumas reuniões virtuais com as professoras.

O ideal seria o contato direto com as obras, conforme planejado e fundamentado até então, mas quando chegou o momento de desenvolver a pesquisa de campo, com a pandemia, a coleta de dados teve que se dar por meio virtual, utilizando a internet e vídeos. Mesmo que se distanciasse do planejado, ainda foi mais próximo da realidade do que as fotos com reproduções das obras. Tinha-se que buscar maneiras para tornar a experiência potente para os alunos e para os mediadores, pois era considerada a importância da estesia, ou seja, “a condição de sentir as qualidades sensíveis emanadas do que existe e que exala a sua configuração para essa ser capturada, sentida e processada fazendo sentido para o outro.” (OLIVEIRA, 2010, p. 2).

Diante da situação vivida, de isolamento social, as relações proxêmicas sofreram alterações, seja em relação às produções artísticas, entre sujeitos e com a própria cidade. Assim, a experiência de percorrer os circuitos foi mediada pela câmera e o resultado foi um audiovisual.

Isso porque a ideia de ação educativa previa o percurso dos circuitos de Arte Pública a pé e cada um deles levou-se em conta a proximidade das obras entre si e para poder se perceber a relação delas com os condomínios. Mesmo com a possibilidade de se utilizar imagens estáticas nas aulas, pensou-se que a linguagem audiovisual seria a mais adequada, por ser uma linguagem sincrética e por captar discursos paralelos, como a linguagem própria cidade, capaz de proporcionar o contato com as obras de forma mediada, consistindo em uma metalinguagem.

Os percursos foram feitos inicialmente pelo olhar do pesquisador, que passou a ser também um enunciador; posteriormente, coube ao professor mediador conduzir virtualmente os estudantes. Optou-se, então, por percorrê-los primeiramente como se os sujeitos pudessesem encontrar e perceber as obras pelo caminho, como quem anda pela cidade e no trajeto se depara com objetos artísticos, em seguida, cada obra seria apresentada detalhadamente.

Cada professora mediadora recebeu dois vídeos com os respectivos circuitos, algumas fotografias das obras presentes neles e um material de apoio sobre a legislação e a construção do acervo de Arte Pública, além de uma proposta de ação educativa. Cabia a cada uma propor e desenvolver suas ações a partir desse conjunto de materiais, adaptando a sua própria proposta curricular, bem como ao perfil de seus alunos.

4.2 Proposta de ação educativa

Buscando perceber como a Arte Pública pode se fazer presente nas aulas de Arte no ensino formal, de maneira a promover descobertas, reflexões e conhecimentos para os estudantes e professores, foram planejadas as ações educativas. Nessa perspectiva, é importante ter um olhar comprometido com o objeto de pesquisa e com os sujeitos pesquisados, como uma lente de aumento que possibilite perceber as relações entre esses actantes.

Definidas as instituições de ensino participantes, tornou-se fundamental encontrar ao menos um eixo comum, ou um paradigma, para provocar as relações intertextuais entre as obras do circuito, auxiliando na condução da mediação, no processo de interação e na análise dos dados. Isto porque se tratavam de escolas com concepções de ensino distintas, a faixa etária das turmas e as professoras mediadoras também eram diferentes. Para tanto, se produziu um material educativo específico ao final do ano de 2019, após as diretrizes organizadas em conjunto com as educadoras e que, posteriormente, precisou ser adequado para a coleta de dados durante a pandemia. A principal mudança entre as duas propostas foi a forma como seria efetivado o percurso de visitação; as demais ações sofreram pequenos ajustes para ocorrerem no ambiente da sala de aula virtual ou na residência dos estudantes, bem como seriam feitos os registros e a apresentação dos diários de bordo.

Antes de iniciar a coleta de dados, foram realizadas algumas reuniões virtuais com as professoras para falar sobre a legislação de Arte Pública na cidade e as alterações ao longo dos anos, como o acervo foi sendo constituído, as características das obras em diferentes períodos, além de terem sido apresentados vários exemplares do acervo. Também foi um momento para refletir sobre a possibilidade de a Arte Pública de Florianópolis se fazer presente nas aulas de Arte, cabendo a cada profissional pensar na maneira de tratar sobre essa produção. Tal

estudo também poderia aproximar os alunos dos artistas, pois muitos estão em plena atividade e residem na cidade. Todas elas manifestaram interesse em proporcionar esse contato já na coleta de dados.

O material educativo (Anexo E) previa ações antes, durante e após a visita virtual ao circuito proposto, cabendo a cada professora mediadora definir o tempo e/ou o número de aulas para cada uma. Elas foram orientadas sobre o material, que serviria apenas de apoio e que deveria ser adequado a cada grupo, ou seja, não seria um engessamento, ao contrário, era aberto para as inserções e adequações que cada uma considerasse importante não só antes, mas também durante a ação educativa. Além de conter alguns conceitos importantes para esta pesquisa, como o de Arte Pública e ação educativa, o material apresentava o mapa do circuito de cada instituição, com imagem e identificação das obras, além de sugestões de atividades. Para registrar as diferentes ações e para uso na análise dos dados, propôs-se o diário de bordo aos estudantes, que possibilitaria anotações e registros da ação educativa como um todo, ficando a cargo de cada um a forma de fazê-lo – em programa de computador ou em caderno, por exemplo.

Em conjunto com as professoras definiu-se que as ações seriam realizadas por elas, de forma independente, mas que durante a visita aos circuitos a pesquisadora participaria das aulas virtuais, as quais ocorriam uma vez por semana em ambas as instituições.

Sugeriu-se que a ação educativa começasse pelo repertório dos estudantes acerca da Arte Pública de maneira geral, antes da visita ao circuito, no denominado *Momento na sala virtual - parte 1*, de forma a valorizar o conhecimento prévio ou para esclarecer possíveis dúvidas. Para isso, as professoras de Artes poderiam solicitar que cada aluno escrevesse, fotografasse ou descrevesse uma obra, fazendo os registros no diário de bordo. Também foi sugerida a pesquisa na internet de um exemplo de Arte Pública e, se possível, identificando a autoria, título e a cidade onde o trabalho estava inserido.

Após este levantamento inicial, cada professora ajustaria o conceito de Arte Pública e abordaria este tipo de produção em Florianópolis, com foco nas produções a partir da Lei 3255/1989. Com as imagens trazidas pelos estudantes e exemplares do acervo da cidade, seria explorado o conceito de arte figurativa e abstrata, utilizando o tempo que considerasse necessário.

O segundo momento estabelecido na proposta educativa consistia na realização do percurso virtual do circuito, que contou também com a presença desta pesquisadora e foi o espaço para apresentar os dois vídeos produzidos. No *Momento na sala virtual - parte 2*, era importante motivar e provocar¹²⁷ os alunos para percorrerem os circuitos com todos os seus sentidos. Inicialmente os trabalhos não seriam apresentados diretamente, propondo transitar pelas ruas de forma a encontrar, se surpreender ou de ter algum estranhamento perante objetos e/ou formas até então nunca percebidas, ver as características da área conhecida ou nunca vista anteriormente. Isto porque os professores de Arte não informaram antes dos vídeos quais e nem quantas obras seriam encontradas, para não interferirem na interação. Todavia, as atividades pedagógicas versavam acerca da Arte Pública e, assim, possivelmente os alunos estariam sensíveis a percebê-las, afinal estavam sob um Regime de Manipulação.

Como o percurso de cada circuito virtual foi dividido em dois vídeos, antes de apresentar o segundo, as professoras mediadoras poderiam conversar sobre as impressões dos estudantes tendo como base o vídeo anterior, por exemplo: se haviam percebido alguma obra pelo caminho e/ou quantas identificaram, suas características, bem como que sentidos ele provocou. Essa conversa possibilitaria ainda introduzir o próximo vídeo, momento este em que as professoras poderiam manipulá-los para uma percepção detalhada do plano de expressão dos trabalhos artísticos, de sua relação com o entorno e que buscassem dar sentido ao que seria visto.

Considerando que as obras de Arte Pública em Florianópolis em grande parte são tridimensionais e que mesmo as bidimensionais dialogam com a tridimensionalidade da edificação e do espaço da cidade, foram feitas filmagens capazes de apresentar detalhadamente os diversos ângulos que os sujeitos poderiam visualizar cada trabalho, percebendo suas texturas, cores, sombras; a presença de barreiras entre elas e o expectador; os limites visuais impostos; se havia ou era perceptível a identificação de autoria. Isto para que fossem percebidos não só seus formantes, seu plano de expressão, mas a topologia e as inter-relações entre obra e o entorno.

¹²⁷ Provocar é um dos modos de Manipulação.

Acerca do desenvolvimento das mediações com a obra de arte, Chen (2014, p. 507) destaca que

o plano de expressão e o plano de conteúdo são trabalhados por meio da manipulação com os regimes de interação por sedução, tentação e provocação, com predomínio dos dois primeiros para o educador realizar a conexão das manifestações expostas com as vivências prévias dos destinatários para que [a] visita faça sentido.

Mesmo que Chen trate dos espaços culturais, é possível estabelecer analogias com esse tipo de ação em sala de aula – virtual ou presencial. Nessa direção, elencou-se alguns questionamentos como forma de provocação, cabendo a cada professora fazer isso antes do vídeo ou para conduzir a mediação na apresentação de cada obra em detalhe, são eles:

- Se a obra é figurativa ou abstrata? Por quê?
- Visibilidade da obra, a partir do fluxo natural (pedestres e carros).
- Escala (relação do tamanho da obra com a edificação).
- Interação com a arquitetura (combina? Não? Por quê?).
- Interação com o entorno (relação do conjunto de edificação e da obra com a rua).
- Dados de identificação: tem ou não junto à obra e quais são.

O segundo vídeo era mais longo que o anterior, pois convidava o espectador a dedicar atenção, de forma a interagir com cada trabalho artístico, de encontrar as intertextualidades a partir do paradigma figurativo e abstrato. As professoras mediadoras fariam essa ponte, por isso se pensou em utilizar alguns questionamentos, seja para provocar as interações entre elas e os estudantes, dos estudantes e a Arte Pública e de todos com o espaço da cidade. Cada aluno também foi estimulado a fazer suas anotações em seu diário de bordo.

Após o percurso dos circuitos, no *Momento na sala virtual - parte 3 / Residência dos alunos*, foram sugeridos alguns caminhos para acessar mais pontualmente os regimes de interação e de sentido de Landowski (2005, 2014a), que abrangia momentos tanto na sala virtual quanto nas residências dos estudantes. Assim, na aula posterior, a experiência vivenciada seria retomada e elencou-se como possibilidade as seguintes indagações:

- O que foi "normal", ou seja, já conhecido, já esperado, que não causou surpresa (Regime de Programação)?

- O que foi completamente inesperado, ou seja, pareceu estranho, bizarro, desproporcional, surpreendente (Regime de Acidente)?
- Como você proporia a um(a) amigo(a) para visitar esta(s) obra(s), de modo que ele(a) se sentisse motivado a aprecia-la(s) (Regime de Manipulação)?
- O que inicialmente pareceu surpreendente, mas com a observação atenta você passou a ver a obra de modo diferente (Regime de Ajustamento)?

A ideia era que cada estudante comentasse verbalmente, mas também registrasse as respostas em seu diário de bordo, os quais seriam consultados para a análise dos dados. Acreditava-se que, assim, seria possível perceber os resultados do trabalho pedagógico realizado e o que os estudantes apreenderam sobre a Arte Pública de Florianópolis presentes no circuito.

Além disso, pensou-se em propor algumas atividades práticas após a interação e reflexão sobre a Arte Pública em Florianópolis. No material educativo tinha-se duas sugestões, uma delas era a de projetarem uma intervenção em áreas de uso comum da escola, podendo ser feitos croquis ou desenhos. A segunda, era a de realizar uma intervenção em frente da casa do estudante, ou em área interna, porém acessível da rua ou calçada, a qual deveria ser registrada em fotografias para posterior apresentação ao grupo ou em desenho, por exemplo.

Refletindo acerca do circuito de visitação presente na ação educativa, uma vez que seria onde ocorreriam as interações com obras do acervo de Arte Pública da cidade, pode-se dizer que ele propunha momentos distintos para essa interação. Ou seja, momentos: *individualizado*, com foco na obra e seu plano de expressão, abstraindo temporariamente o entorno; para a *observação*, dando tempo para os estudantes dialogarem com cada trabalho; para se perceber como a *obra fala* com o estudante, o que é particular, e apreender o que ela diz para cada um; para verificar se ela apresenta *dados objetivos*, capazes de acessar a autoria, técnica, título, data etc.; para *considerar o entorno*, visando perceber a relação da obra com o edifício e de ambos com o entorno; *relato da experiência*, por meio dos registros no diário de bordo.

A ação educativa proposta se apresentou como uma possibilidade, não como limites ao professor de Arte das duas escolas participantes, tanto é que, a partir dela, outras proposições foram sendo feitas. Para exemplificar, as professoras desejaram incluir na ação educativa a aproximação entre ao menos um dos artistas e os estudantes, sendo a artista Giovana Zimermann a escolhida, por ter trabalhos

presentes nos dois circuitos. Isto acabou acontecendo de maneira distinta nas duas instituições, pois se considerou as sugestões das educadoras e dos estudantes.

Embora planejada e caracterizada principalmente pelos Regimes de Programação e Manipulação, a ação educativa também valorizou o processo de interação pela lógica da união, que é aberto ao que acontece durante sua realização, e aos possíveis Acidentes e Ajustamentos. É importante considerar que o Regime de Ajustamento se dá em presença, em ato. Como houve o Ajustamento através de uma metalinguagem do vídeo, tal regime conforme postulado por Landowski (2005, 2014a) foi alterado, pois não houve a interação direta entre os estudantes e os trabalhos artísticos, mas sim entre os estudantes e as imagens mediadas pelos vídeos. Além disso, após a interação com a Arte Pública de Florianópolis, era importante constatar como os estudantes a perceberam e foram tocados por essas produções, a partir da base teórica da sociossemiótica.

Eles já tinham visto tais objetos de arte pela cidade? Mudaram a percepção inicial ou permaneceram indiferentes a esses objetos? Como eles são apreendidos pelos estudantes? Que sentidos construíram na interação? É nessa perspectiva que serão apresentadas separadamente como a ação educativa se desenvolveu nas duas instituições de ensino participantes, bem como analisados os resultados das interações dos estudantes. Optou-se por identificar os estudantes nas duas instituições de maneira distinta, no Cemj com letras e no CA-Ufsc com números.

4.3 Interações dos estudantes do Centro Educacional Menino Jesus

O Centro Educacional Menino Jesus (Cemj), localizado na área central de Florianópolis, é uma escola particular, católica, que atende a educação infantil e o ensino fundamental e que adota o sistema de ensino montessoriano¹²⁸. A instituição possui professoras de Arte com formação em Artes Visuais, sendo escolhidas as turmas do nono ano do ensino fundamental para participar desta pesquisa. Isso se deve ao fato de que no currículo dessas turmas a Arte Pública se faz presente,

¹²⁸ Adota o método preconizado pela médica e educadora italiana Maria Montessori, destinado, inicialmente, a pessoas com necessidades especiais, baseada na formação integral e não no acúmulo de conhecimentos. Então, educadores pensaram que, se era eficaz para pessoas com carências, deveria ser também eficaz para crianças sem elas. Há várias escolas ao redor do mundo que adotam adaptações do Método Montessori.

inserida a partir de 2018, como resultado de uma ação piloto ocorrida no mesmo ano, como parte do desenvolvimento deste estudo.

As ações educativas foram realizadas por duas professoras de Arte, entre os meses de outubro a novembro de 2020, algumas das aulas online contaram ainda com o auxílio de uma estagiária da escola, também com formação em Artes Visuais, que colaborou na organização e no acompanhamento das ações das professoras mediadoras. Foram envolvidas três turmas, com média de 32 (trinta e dois) estudantes em cada, com faixa de 13 e 14 anos, os quais pertencem a uma elite social.

Após o mês de março, quando decretado o isolamento social, o Cemj continuou as atividades de forma virtual e sem comprometer o calendário anual previsto antes da pandemia, adotando um sistema para aulas virtuais síncronas, que também eram gravadas, com inserções das atividades e acompanhamento periódico. As gravações permitiam que alunos que não estavam presentes nas aulas pudessem acessá-las ou como possibilidade de rever o ocorrido para os que estavam presentes. O acesso às aulas virtuais permitiu que todos os alunos participassem da ação educativa e eles demonstraram conhecimentos para uso de alguns programas de computador, como demonstrado nos registros nos diários de bordo.

As professoras buscaram seguir os diferentes momentos sugeridos no material educativo e com o decorrer das atividades, foram inserindo e configurando as aulas conforme as demandas dos alunos no seu desenvolvimento.

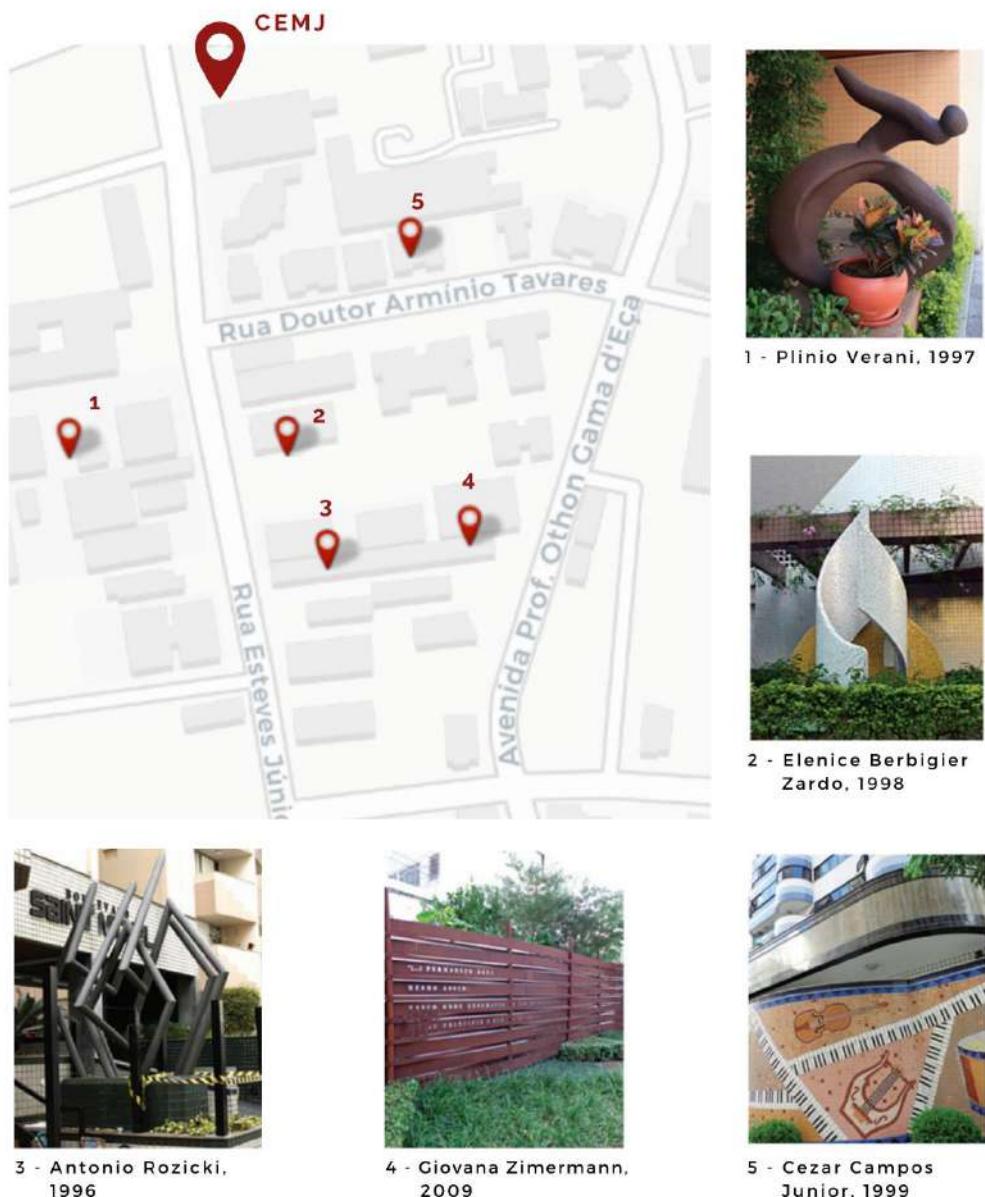
4.3.1 Obras do circuito Centro

O circuito proposto para o Centro Educacional Meninos Jesus envolia praticamente um dos quarteirões no entorno da escola, iniciado pela Rua Esteves Júnior, onde fica a instituição, passando pela Rua Presidente Coutinho, Avenida Professor Othon Gama d'Eça e Rua Doutor Armínio Tavares, depois retornando para a instituição (Figura 30). Buscou-se gravar o vídeo como se o grupo estivesse saindo das dependências da instituição e posteriormente retornando a ela.

O circuito fica em uma área com concentração de vários prédios, escolas, órgãos públicos, hospital, praças, estabelecimentos comerciais e diferentes tipos de serviços. É importante destacar que nessa região também se têm exemplares de

edificações históricas, com características coloniais, que dialogam com outras mais recentes e de diversos estilos. Assim, como em todo o centro da cidade, recebe um grande fluxo de pessoas para trabalhar e/ou estudar, juntando-se aos que nela residem, principalmente de segunda a sexta-feira.

Figura 30 – Mapa do circuito de Arte Pública proposto ao Centro Educacional Menino Jesus - Centro

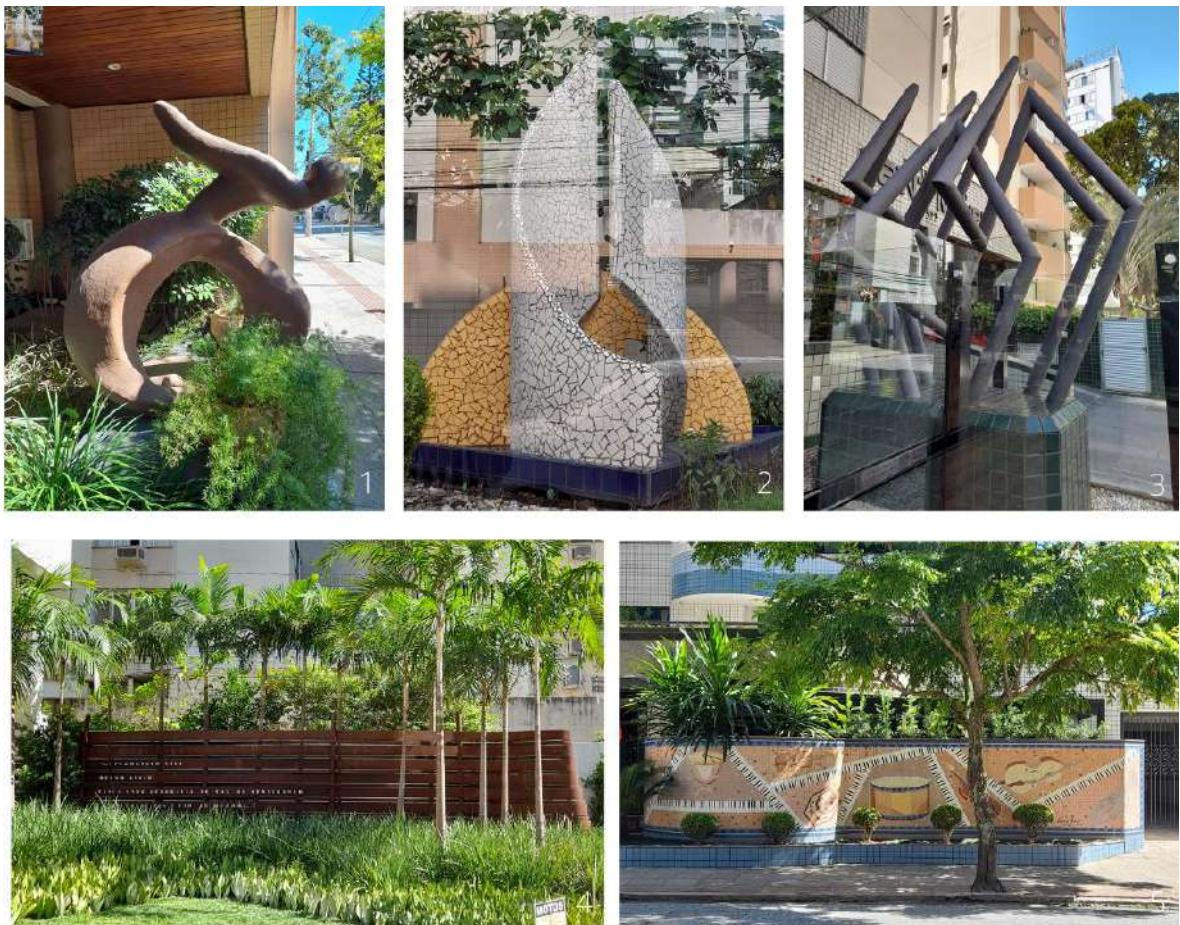


Fonte: Elaborada pela autora a partir de mapa disponível em:
<http://espacospublicos.pmf.sc.gov.br/acoes-programas/arte-publica/artepublica.html> e imagens disponíveis em: <https://artepublicaflorianopolis.wordpress.com> (2021).

Por ser em um lugar familiar para os estudantes que, pelo isolamento social provocado pela pandemia, já não era mais percorrido com frequência, a não ser por aqueles que residiam nas proximidades da escola, o circuito possibilitou “estar” nele novamente por alguns momentos.

No circuito do Cemj, percorrido conforme sequência numérica das obras de Arte Pública da Figura 30, das cinco, três delas se encontravam na mesma rua da escola, o que evidencia que o acervo possui exemplares próximos de instituições de ensino. Quatro eram do período inicial da implementação da Lei 3.255/1989, denominado Clientelista, ou seja, implantadas ou aprovadas até 2002. Conforme Floriano (2008), foi um período marcado pela presença de esculturas ou painéis decorativos, com temáticas da cultura da cidade, uso da técnica do mosaico, com referência ao nome dos edifícios ou adornando os jardins dos condomínios. O que pode ser percebido na Figura 31, que apresenta as produções de Plínio Verani, *A Roda*, 1997 (1); Elenice Zardo, *S/ título*, 1998 (2); Antônio Rozicki, *S/ título*, 1996 (3); e Cezar Campos Júnior, *S/ título*, 1999 (5). Plínio, Elenice e Rozicki optaram por alocar a obra que funciona como um adereço ao edifício; Campos Júnior, faz uso do muro que delimita e sua obra faz referência ao nome do edifício – Residencial Viena – ao compor o painel em mosaico com formas de instrumentos musicais, marca da cultura da capital da Áustria.

Figura 31 – Obras de Arte Pública do circuito Centro



Fonte: Elaborada pela autora (2021).

Entretanto, é preciso destacar ainda na Figura 31 o trabalho de Giovana Zimermann, *O Jardim como Obra*, 2009 (4), uma vez que ele se inclui em um período muito importante da Política Municipal de Arte Pública, o Estratégico. Período caracterizado principalmente pela busca de integrar a obra com a edificação, para que ela não ficasse parecendo um acessório, bem como o desejo de colocá-las fora dos limites do condomínio, mesmo que isso ainda não estivesse na legislação. Embora a proposta de Giovana ainda esteja no condomínio, ela cria um jardim, ocupando uma grande área e buscando integrar um objeto criado por ela com as diferentes plantas e a edificação, como ainda apresenta o trecho de um poema do catarinense Lindof Bell (“...] permaneço aqui mesmo assim. Nasço onde a geografia se faz de sentimento. Entre princípio e fim de mundo. [...]”) gravadas em branco sobre as faixas de metal. Assim como as plantas que se modificam com o tempo, a escolha do material pela artista para o objeto também foi sendo alterada com o passar dos anos, marcada pela oxidação.

Este circuito também oportuniza ao professor mediador abordar obras que não são completamente figurativas ou totalmente abstratas, ou seja, são semi-simbólicas, abertas a interpretações de quem vê. Igualmente, permite estabelecer relações intertextuais entre os trabalhos, seja pela semelhança ou pela distinção.

O percurso proposto possibilitaria constatar a existência de algumas barreiras físicas entre público e obra, que impedem um maior contato com o trabalho artístico, afastando mais ainda o observador em potencial, e interferindo em sua visibilidade, como é o caso das obras de Elenice Zardo (2) e a de Antônio Rozicki (3). As demais permitem um contato muito próximo, tornando acessível diferentes ângulos, a percepção de sua materialidade como um todo.

4.3.2 Análise da ação educativa e dos diários de bordo - Cemj

Para analisar o desenvolvimento da ação educativa no Centro Educacional Menino Jesus (Cemj), além dos diários de bordo, principal fonte de dados, utilizou-se os relatos das professoras e os registros da observação de algumas aulas. Esta última fonte, por sua vez, permitiu constatar que, de maneira geral, os alunos participavam pouco verbalmente, em raríssimas exceções eles abriam as câmeras, que possibilitaria um maior contato visual entre os mediadores e os estudantes, permitindo ver também suas expressões corporais durante as diferentes ações. Tal fato é frequente nas turmas do nono ano, sendo as que menos interagem, de acordo com o relato das professoras. Ou seja, não foi algo específico da ação educativa para a coleta de dados.

Não obstante, na observação durante a aula em que foi feito o percurso virtual, principalmente em umas das turmas, os alunos manifestaram bastante sobre suas impressões. Embora alguns deles tivessem se expressado espontaneamente, notou-se que em geral respondiam à professora durante a ação educativa, ou seja, evidenciando respostas à Manipulação, nesse processo de interação.

No primeiro circuito apresentado, que consistia no caminhar pelas ruas para possibilitar, ou não, a percepção de todos os exemplares do acervo presentes nele, verificou-se que os alunos não identificaram todas as obras, bem como quase não comentavam o que estavam vendo. Por outro lado, durante o segundo vídeo, eles participaram mais, procurando fazer uso de termos próprios da linguagem visual e de sentir a experiência como se estivessem naquele lugar. A partir de uma obra em

especial, a que ficava mais próxima da escola, surgiram relatos que em sua frente era um local em que eles ficavam sentados e que perceberam a interferência do condomínio para que isso não acontecesse mais, ao colocarem plantas em volta dela.

As professoras mediadoras, a partir das falas, também iam provocando outras percepções e reflexões, tendo como eixo central o que estava no material educativo, buscando também fazer relações entre as obras vistas, num constante processo de Manipulação e de Ajustamento. Também foi perceptível aos alunos a falta de identificação da autoria dos trabalhos e a dificuldade de comentarem sobre as obras abstratas, geralmente recorriam a analogias com algo figurativo, utilizando expressões do tipo: “*parece com..., me lembra...*”. Durante a exibição da obra de Cezar Campos Júnior, a de número 5 da Figura 31, uma aluna pesquisou o nome do prédio e encontrou relação com a obra, socializando para os demais estudantes, o que acabou interferindo na produção de sentido não só dela, mas de todos os demais.

A ação educativa que, como destacado, é um processo aberto, após a visita virtual ao circuito, as professoras comentaram com os alunos sobre a possibilidade de uma conversa com a artista Giovana Zimermann, que tinha um trabalho apreciado por eles. Elas sugeriram que cada um formulasse algumas perguntas, tendo como base o que viram e os estudos sobre Arte Pública na cidade. Com a impossibilidade de se ter uma conversa síncrona, pois eram três turmas com aulas em dias e horários distintos, e então não seria possível realizar com todas elas, definiu-se que essas perguntas seriam apresentadas à pesquisadora e que, a partir das principais questões, seria feita uma entrevista virtual.

Perante a diversidade de assuntos e da repetição de algumas questões nas três turmas envolvidas, pois eram interesse de um bom número de alunos, elas foram agrupadas da seguinte maneira: antes da execução da obra; sobre a obra; e acerca da carreira e opiniões da artista. Durante a gravação da entrevista, esses blocos de assuntos também foram seguidos e Giovana Zimermann ficou bastante satisfeita pelo interesse deles em diferentes aspectos, não só sobre o trabalho no circuito, mas sobre sua carreira como um todo e opiniões sobre a arte. Lembrando que se trata de uma turma do nono ano, portanto, para ilustrar, apresentamos algumas delas:

- Você teve alguma inspiração para criar a obra? Há alguma história por trás dela? Foi o cliente que pediu daquele jeito ou você que fez o projeto?
- Como se deu a escolha do local para instalá-la?
- Você criou a obra para aquele local ou ela estava pronta e você levou para o espaço público?
- Você enfrentou algum desafio durante a realização desta obra? Teve que mudar algo da ideia inicial? É difícil fazer obras tão grandes?
- Você teve alguma ajuda para executá-la? Quanto tempo levou?
- Por que você escolheu aquela fonte para as letras e como foram feitas?
- Qual o intuito cultural e artístico, ou mensagem, que você pretendia proporcionar ao público com essa obra? Você acha que o público entende o que você buscou?
- Alguém te incentivou a se tornar artista? Por que decidiu seguir a carreira artística?
- O início foi fácil? Qual o principal desafio encontrado? Como fez para superá-los?
- Você possui outras obras de Arte Pública em Florianópolis? Como é o seu processo para fazer esse tipo de obra?
- Como você começou a fazer obras de Arte Pública? Já fazia esculturas e depois pensou que poderiam estar no espaço público?

Além de responder às questões, Giovana mostrou imagens do projeto *O Jardim como Obra* e seu site, que organiza textos, vídeos e fotografias de diversos trabalhos realizados ao longo de sua carreira, não só em Arte Pública. O material audiovisual resultante foi apresentado posteriormente aos alunos pelas professoras mediadoras nas aulas subsequentes. Conforme o relato delas, foi um momento muito interessante, uma vez que os estudantes puderam conhecer a artista, saber o que motivou fazer aquela proposta e perceber a complexidade que é pensar em uma obra de Arte Pública.

Para a análise dos dados que seguem, considerou-se somente os diários de bordo dos estudantes cujos os responsáveis autorizaram a participação na pesquisa, que foi um número pequeno, considerando o total de estudantes das três turmas envolvidas. Ao todo foram analisados 17 (dezessete) diários, embora se tivesse a autorização de 20 (vinte) estudantes, ou seja, nem todos os alunos cuja participação foi autorizada pelos pais entregaram o material. Isto também mostra a dificuldade

encontrada pelas professoras no retorno dos estudantes durante as aulas virtuais como um todo, fato que já vinha sendo constatado anteriormente por elas, não sendo algo exclusivo das ações desta pesquisa.

Todos os diários de bordo do Cemj foram produzidos em programas de computador e de forma geral percebeu-se uma preocupação na organização cronológica e estética desse material, como pelo uso das cores, imagens, tamanhos das fontes, dentre outros elementos, como pode ser visto na Figura 32 e no Anexo F. Analisando as produções textuais e imagéticas dos alunos, foi possível destacar alguns aspectos a partir da proposta de ação educativa realizada.

Figura 32 – Exemplos de diários de bordo do Cemj



Fonte: Elaborada pela autora a partir dos arquivos recebidos (2021).

A ideia inicial da maioria dos estudantes é que a Arte Pública é uma produção no espaço público, como pode ser constatado na Figura 32, mas apareceram ainda comentários considerando a internet também como tal e que ao ar livre não é um local apropriado para a arte. Outros estudantes comprehendem como sendo todo tipo de produção artística, independentemente do local onde ela se encontra e da linguagem da arte. Essa diversidade de opiniões demonstra a importância de o professor apresentar e abordar os conceitos mais detalhadamente em suas ações.

Foi evidente a pesquisa em fontes para conceituar Arte Pública, bem como para apresentar exemplares da cidade e, em menor número, de outros lugares do

Brasil ou do exterior. No que compete às produções de Arte Pública em Florianópolis, é preciso salientar que a maioria colocou alguns dos murais pintados recentemente a partir da técnica do grafite, mas também apareceram produções da mostra *CowParade*; do Monumento às Rendeiras, recém retirado do Largo da Alfândega; o totêm *Sou Bem Floripa*, proposto por uma emissora de televisão e instalado em diferentes pontos turísticos da cidade; e um exemplar arquitetônico – o Mercado Público.

Os dois vídeos foram apresentados na mesma aula e em média eles perceberam no primeiro vídeo duas ou três obras do acervo, as que estavam mais próximas das calçadas e sem barreiras físicas entre público e obra, como também as de maiores escalas. Esse vídeo inicial despertou comentários sobre o entorno e as reações das pessoas nas ruas durante as gravações, o estranhamento delas usarem máscaras, as ruas mais vazias, como também sobre a saudade de estar naquele lugar. Já o segundo, permitiu refletir mais detalhadamente sobre as obras e de se perceber seus diferentes ângulos.

Outro aspecto a ser considerado é que as professoras apresentaram antes do circuito as questões propostas no material educativo e solicitaram que cada aluno escolhesse uma obra do percurso virtual para responder, após a visitação e nos diários de bordo. Inclusive acrescentaram mais uma: o que mais chamou a atenção, foi relevante? De maneira geral todos responderam, porém em alguns casos eles não identificaram nos diários de que trabalho estavam tratando, dificultando a interpretação dos dados. Mas a maioria refletiu sobre a obra escolhida e a relação dela com o entorno.

Percebeu-se certa dificuldade em caracterizar como figurativa ou abstrata as obras que apresentavam alguns traços que lembravam formas figurativas. Os estudantes ainda constataram que algumas delas não são tão perceptíveis para quem transita pela rua; registraram aspectos sobre a legislação específica de Arte Pública e a constituição do acervo em Florianópolis, demonstrando que a mediação das professoras ampliou o conhecimento sobre o tema.

Acerca do trabalho artístico feito pelos estudantes, conforme sugerido no material educativo, foram diferentes os tipos de intervenções propostas, seja criando realmente objetos em área comum de suas residências ou, então, fazendo projetos para área ao ar livre em uma das fachadas de seus condomínios ou casas. Inclusive, um deles destacou que a intervenção realizada ficou durante uma semana na sala

da casa; outro fez uma proposta para causar estranhamento e provocar indignação em seus familiares, a qual funcionou como previsto. São Acidentes em relação à Programação proposta e, enquanto tal, mais significativos e podendo ficar na memória desses alunos.

Estas foram impressões dos estudantes do Cemj de maneira geral; e a seguir nos deteremos mais detalhadamente nas questões sugeridas no material educativo, que possibilitariam perceber os regimes de interação e sentido propostos por Eric Landowski (2005, 2014a). Não foram todos os estudantes que as responderam e destacamos a seguir algumas das respostas.

Acerca do Regime de Programação, para se perceber o que era esperado durante a visitação:

- *O que era esperado, comum, na visita virtual eram as construções, as quais esperávamos, públicas, como prédios, ruas, tudo o que já sabemos que as paisagens de nossa cidade já nos oferecia. (Aluno A).*
- *O mosaico em frente ao Cemj. (Aluno B).*
- *No tour virtual, foi esperado a visualização de pessoas, prédios e lojas nas ruas. (Aluno C).*
- *Que as obras estivessem, em sua maioria, em propriedades privadas. (Aluno D).*
- *Foi esperado que houvessem várias obras diversificadas, tanto figurativas quanto abstratas. (Aluno E).*
- *Foi esperado ver obras diferentes durante a visita. (Aluno G).*

Um dos estudantes considerou como Programação a percepção “que o tour foi efetuado de forma bem minuciosa, retratando muitos detalhes das peças.” (Aluno F). Todavia, acredita-se que sua resposta evidencia um Regime de Acidente e não de Programação.

Para identificar o Regime de Acidente, ou seja, as surpresas e os estranhamentos durante o percurso:

- *[...] foram as obras, as quais algumas eu ainda não havia visto, e outra, a do mosaico dos instrumentos, eu já havia visto. Os formatos e os significados de cada obra foram uma surpresa, uma vez que algo que mantém a arte através dos anos e sua infinidade de possibilidades e de interpretações, dependendo sempre do artista e do espectador. (Aluno A).*
- *A quantidade de obras que eu nunca percebi. (Aluno B).*

- A visualização de diversas Artes Públicas que eu não tinha visto antes foi algo inesperado. (Aluno C).
- Descobrir que têm muitas obras em lugares que eu costumo passar, mas nunca reparei. (Aluno D).
- O inesperado foi ver que existem tantas obras perto da minha escola e algumas eu nunca tinha reparado. (Aluno E).
- A possibilidade de analisar com maior clareza a beleza individual de cada escultura. Em muitos momentos passamos distraídos pelas ruas não percebendo a presença das obras. (Aluno F).
- Para mim foi inesperado ver a quantidade de obras espalhadas pela nossa cidade. (Aluno G).

O Regime de Manipulação, foi verificado a partir da possibilidade de convidarem alguém para apreciar uma ou mais obras:

- [...] para instigá-lo, eu faria uso de sua curiosidade. Perguntando se ele gosta de arte, e, se gosta, se aceitaria um passeio para ir apreciar as artes que estão ao nosso alcance nas ruas de Florianópolis. (Aluno A).
- Eu perguntaria se ele gosta de arte e o convidaria para observar as artes da cidade. (Aluno B).
- [...] eu iria convidá-lo para vê-las na rua, pessoalmente. Assim ele ficaria mais interessado no assunto. (Aluno C).
- Falaria que está tendo uma exposição muito bonita e perguntaria se ele gostaria de ir comigo. (Aluno D).
- Eu falaria que são obras interessantes de ver e não precisamos nem pagar nada, já que é como uma exposição de museu nas ruas da cidade. (Aluno E).
- Eu diria que é fundamental apreciar os trabalhos artísticos dispostos em frente à diversos lugares, agregando em nossas vidas mais conhecimento e cultura. (Aluno F).
- Eu convidaria dizendo que o que tem aqui é uma coisa a parte, onde ele nunca mais veria algo parecido. (Aluno G).

Considerando que haveria momentos para a observação detalhada das obras, o Regime de Ajustamento seria percebido nas possíveis mudanças que esse olhar mais atento provocaria:

- [...] foi a obra da qual eu resolvi falar na questão de número 1, onde eu primeiramente achei que as barras de ferro formavam apenas um objeto possível, mas quando vistas de outro ângulo, formavam algo completamente diferente. (Aluno A).
- A estátua em frente ao prédio, ela tem detalhes muito importantes, na face e no tamanho que eu nunca havia percebido. (Aluno B).
- [...] percebi que algumas de suas partes eram feitas de mosaico de cerâmica. (Aluno C).
- Que a maioria das obras não tem identificação do artista. (Aluno D).
- Eu comecei a notar mais as obras que artistas faziam no meio público, obras que eu nunca tinha reparado, por estar distraído, ou com pressa, eu comecei a notar. (Aluno E).
- A impressão de que a escultura era de um tamanho muito menor do que a realidade. (Aluno F).
- A impressão de que todas as obras eram iguais e agora eu vejo que cada obra tem sua particularidade, tem um detalhe que a torna única. (Aluno G).

Nessas reflexões dos estudantes sobre os regimes de interação e sentido é possível perceber que o Regime de Programação se relacionava tanto acerca daquilo que conheciam do e sobre o entorno ao colégio como também esperavam encontrar o que estavam estudando em Arte. Os Acidentes foram ocasionados pelas obras de Arte Pública, seja por constatarem que, mesmo elas estando em um lugar familiar, foi a ação educativa que a fez percebê-las; como ainda pela quantidade de trabalhos e a importância de um olhar mais atento para darem sentido a eles. A partir da possibilidade de convidar pessoas do seu convívio de forma a conhecer o acervo de Arte Pública foi proposta a reflexão sobre o Regime de Manipulação, o qual seria provocado pela tentação, provocação, sedução, destacando-se a vantagem dos trabalhos estarem ao ar livre, ou seja, não necessitaria de pagamento para vê-los. O Regime de Ajustamento se deu, principalmente, quando se provocou no vídeo um olhar mais atento para cada trabalho, necessitando que os estudantes se ajustassem aos aspectos formais, as dificuldades de percepção dos ângulos e a inexistência de dados que pudessem conduzir seus sentidos; do mesmo modo para se deixar apreender a Arte Pública na cidade após conhecerem mais sobre essa produção nas aulas de Arte.

Constatou-se, entretanto, que eles não conheciam a maioria das obras, apesar de elas estarem em um local de certa maneira familiar, pois algumas passaram despercebidas no dia a dia e também no percurso virtual. Houve uma mudança na percepção dos dois vídeos, de um olhar programado dos alunos para um olhar curioso e atento no segundo vídeo. Este último, por sua vez, possibilitou regimes de interação e sentido por Acidente, uma vez que quase todos destacaram a surpresa ao constatar sua presença naquele contexto. Inclusive, eles demonstraram um olhar crítico, pois não compreendem porque as obras, não só as que viram no percurso, mas pelo caminhar pela cidade, ficam ainda nos limites dos condomínios, como se estivessem trancadas e não fossem tão acessíveis assim ao público.

Ainda é preciso considerar que, pela Arte Pública em Florianópolis estar no currículo da escola desde a realização da experiência piloto desta investigação, as professoras conseguiram identificar as diferenças em uma ação virtual daquela feita em ato, no percurso pela cidade, em que é possível perceber as expressões dos alunos, as manifestações espontâneas no momento exato da interação, as conversas, dentre outras. Da mesma maneira, a dificuldade da devolução dos diários de bordo pelos estudantes, pois nem todos entregaram e outros demoraram mais do que o prazo previsto. Ou seja, foi preciso passar por Ajustamentos também no processo de interação virtual entre professoras mediadoras e estudantes.

4.4 Interações dos estudantes do Colégio de Aplicação da Ufsc

O Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina (CA/Ufsc) faz parte do Centro de Ciências da Educação e recebe alunos do ensino fundamental e médio. Localizado no bairro Trindade, foi criado para ser campo de estágio para a prática docente dos licenciados das diversas áreas da Ufsc. Atualmente, ele se consolida como uma escola pública de excelência e desenvolve, além do ensino propriamente dito, a pesquisa e a extensão. Inicialmente ele atendia os filhos dos professores e dos técnicos administrativos da Ufsc; a partir da década de 1990, passou a ser aberto à comunidade, com ingresso por meio de sorteios para turmas com limitação de 25 (vinte e cinco) estudantes. A escola recebe alunos de diferentes regiões da cidade e classes sociais, ou seja, o corpo discente é heterogêneo.

No campo do ensino de Arte, o CA/Ufsc é uma referência na cidade e no país, oferecendo alternadamente durante toda a formação do aluno diferentes linguagens artísticas: Artes Visuais, Música e Teatro, ainda integrando a Rede Arte na Escola¹²⁹, desde 1992. Para as aulas de Arte, cada turma é dividida em dois grupos e atendida separadamente por dois professores em salas especiais para a disciplina, ou seja, ficando uma turma com 12 (doze) e outra com 13 (treze) estudantes. Diante desses fatores e pela parceria entre as duas instituições – Ufsc e Udesc, o Colégio de Aplicação tornou-se também um campo de estágio dos graduandos do curso de Licenciatura em Artes Visuais do Ceart/Udesc. Tais aspectos contribuíram para a escolha desta instituição como local para a coleta de dados. É importante destacar ainda que a instituição possui um espaço expositivo em suas instalações, o Espaço Estético, criado pela Professora Fabíola Búrigo Costa, em 1997, que recebe mostras da instituição e de fora dela, de alunos e de artistas consagrados.

Em 2020, após ter sido decretado o isolamento social por conta da pandemia, as aulas foram interrompidas em março e retomadas em meados de julho, período para que houvesse adequação às atividades virtuais. Isso porque nem todos os alunos tinham acesso à internet e, neste caso, cada professor precisaria fazer adequações em suas ações para atender esses estudantes.

A coleta de dados nesta instituição, realizada entre novembro e dezembro de 2020, envolveu duas professoras de Artes Visuais e uma turma de 25 alunos do quarto ano do ensino fundamental; a escolha desse grupo pelas professoras se deve ao fato de que durante o ano letivo eles estudam sobre a cidade, como eixo transversal do currículo. Os alunos, com idade entre 9 (nove) e 10 (dez) anos, residem em diferentes bairros de Florianópolis ou cidades próximas, sendo um grupo bem eclético no que tange às condições socioeconômicas. As professoras mediadoras optaram por seguir as orientações do material educativo e realizar a coleta de dados juntas, durante as aulas virtuais, ou seja, não fizeram a separação em dois grupos da turma, como ocorria nas aulas presenciais. Percebeu-se que muitos dos alunos usavam os celulares de seus responsáveis para participar das

¹²⁹ A Rede Arte na Escola tem como objetivo ofertar aos professores da educação básica formação continuada, através de parcerias com universidades e outras instituições, tanto de ensino como de cultura. A Rede integra as ações do Instituto Arte na Escola, que tem um trabalho amplo de qualificação, incentivo e reconhecimento de ações no campo do Ensino de Arte na educação básica.

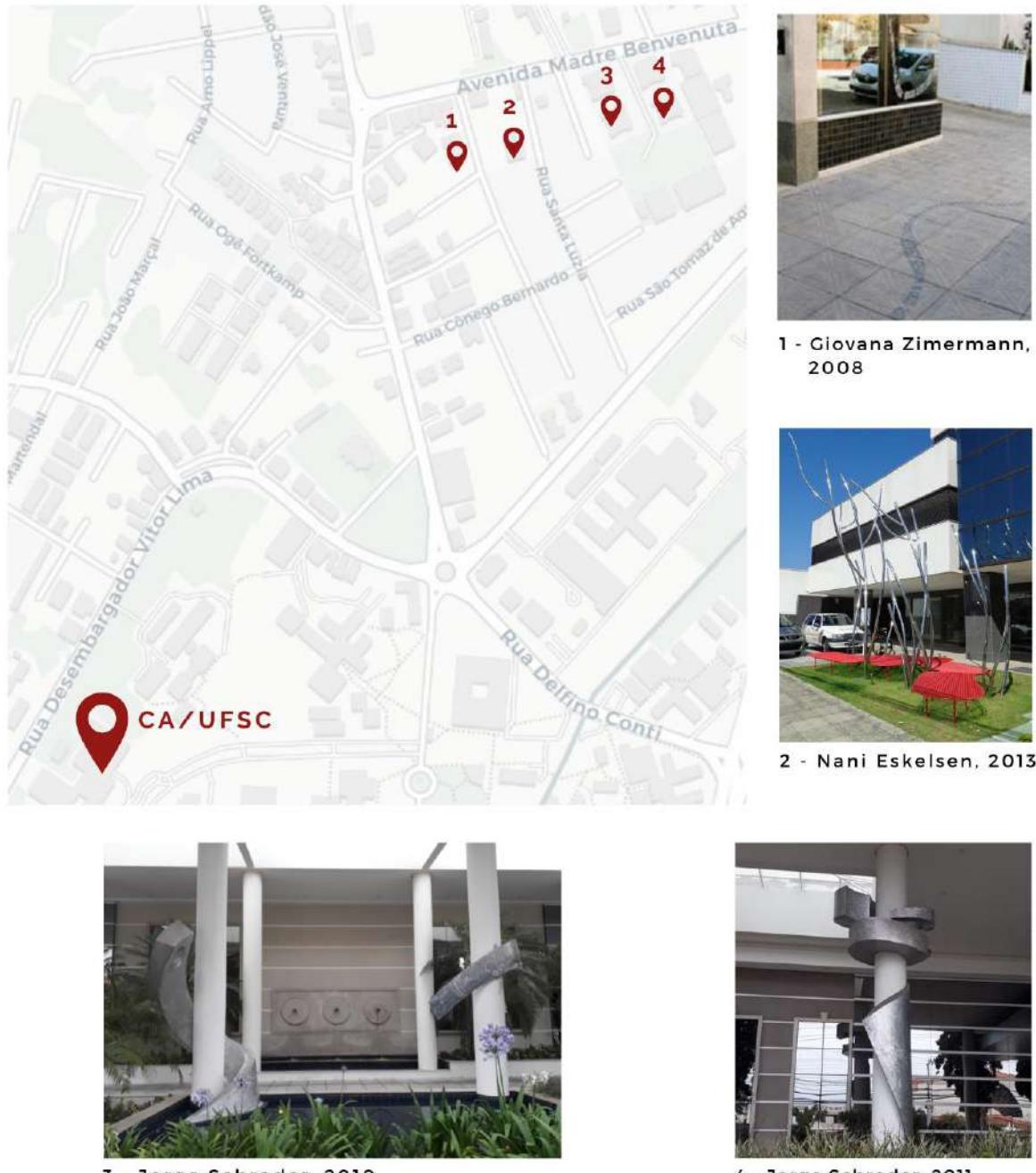
aulas síncronas e optaram por fazer seus registros nos diários de bordo em cadernos ou blocos de anotações.

4.4.1 Obras do circuito Trindade

O bairro Trindade fica na área central de Florianópolis que recebe um número importante de estudantes, que ali residem ou transitam, pois é nele que se encontra o maior campus da Universidade Federal de Santa Catarina (Ufsc), e no bairro vizinho, Itacorubi, fica outra universidade pública, a Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Essas duas universidades contribuíram para o desenvolvimento da região, que combina residências unifamiliares, condomínios, escolas, além de possuir comércio e serviços diversificados.

O circuito proposto em conjunto com as professoras de Arte do CA/Ufsc ficava em uma área um pouco distante da instituição e que, se fosse realizado presencialmente, já estava previsto o deslocamento com transporte da Udesc. Tal definição desse circuito se deve ao fato de ser uma área com vários exemplares próximos, facilitando o deslocamento do grupo a pé entre as produções considerando o tempo da aula. A distância maior é entre a escola e o conjunto de obras. Para o percurso virtual, optou-se por não modificar a seleção feita anteriormente (Figura 33).

Figura 33 – Mapa do circuito de Arte Pública proposto ao Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina – Bairro Trindade



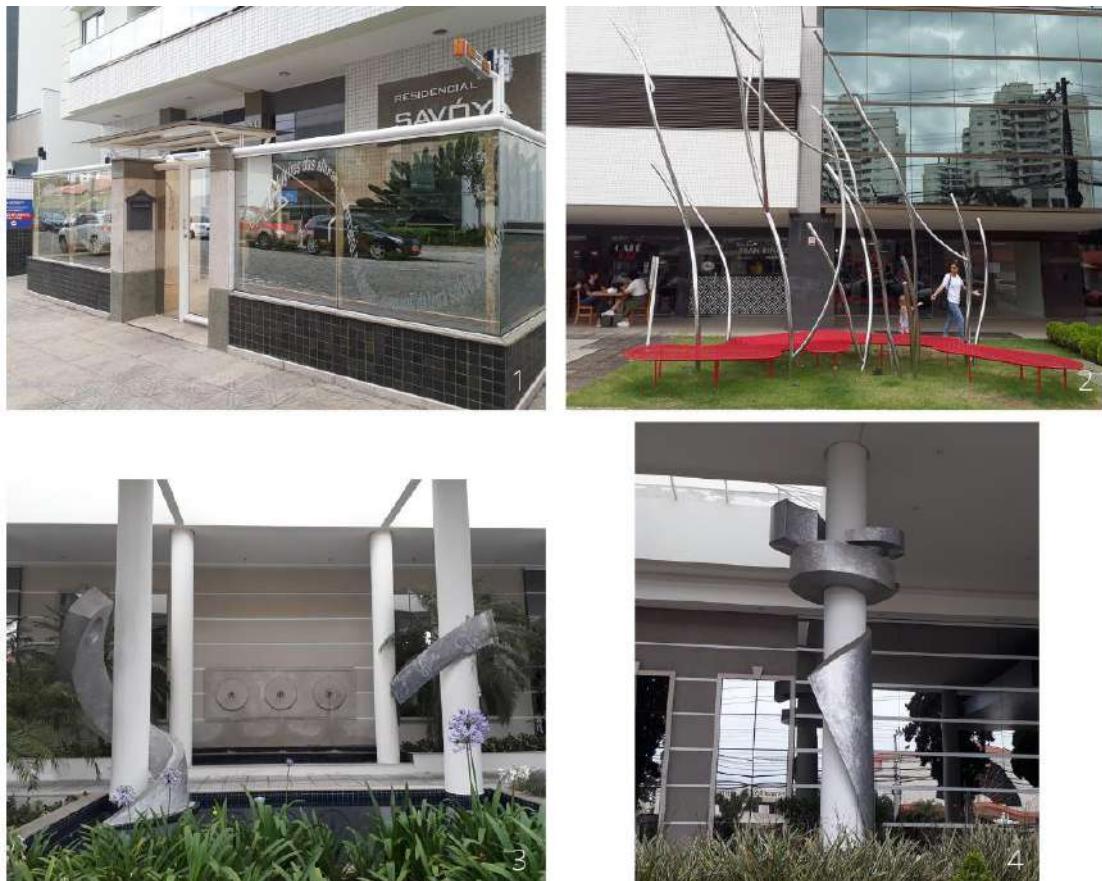
Fonte: Elaborada pela autora a partir de mapa disponível em:
<http://espacospublicos.pmf.sc.gov.br/acoes-programas/arte-publica/artepublica.html>, imagens de autoria própria e disponíveis em: <https://artepublicaflorianopolis.wordpress.com> (2021).

É preciso destacar que dentro do campus da Ufsc existem alguns exemplares de Arte Pública; entretanto, elas não pertencem ao acervo que este estudo se debruça.

Esse recorte do acervo para a interação dos estudantes previa um conjunto de obras relativamente mais recentes, sendo duas delas dispostas na Avenida Madre Benvenuta e outras duas em ruas perpendiculares a ela, Rua Santa Luzia e

Rua João de Deus Machado (Figura 34). Os quatro trabalhos pertencem ao período Estratégico (FLORIANO, 2008), ou seja, momento em que se estava discutindo as reformulações na legislação de Arte Pública e que se ansiava por levar as obras para fora do condomínio. Mesmo que neste recorte do acervo se tenha-se exemplares ainda nas fachadas, elas permitem o acesso do público praticamente sem barreiras que dificultem o olhar mais aguçado do espectador para vislumbrar seus diferentes ângulos, embora algumas sejam mais perceptíveis que outras, devido ao seu posicionamento e ou material utilizado.

Figura 34 – Obras de Arte Pública do circuito Trindade



Fonte: Elaborada pela autora (2021)

Percebe-se nesse conjunto uma maior integração das obras com a edificação, inclusive três delas fazem uso de elementos do edifício. Tem-se no circuito trabalhos de Giovana Zimermann, *S/ título*, 2008 (1); Nani Eskelsen, *Corais...*, 2013 (2); e duas obras de Jorge Schröder, *S/ título*, 2010 (3) e *S/ título*, 2011 (4), que faziam uso de uma materialidade muito semelhante. As obras integradas à arquitetura passam a

“fazer parte” da edificação, dialogando diretamente ou mostrando uma união entre o trabalho artístico e arquitetônico.

A obra de Giovana é sutil em sua materialidade, mas muito potente nas questões que tangenciam a cidade, ou seja, no seu plano de conteúdo. Apresenta um fragmento do poema *Aspirações*, do catarinense Cruz e Sousa, (“*Enquanto tu fugires das alturas, eu errarei nas densas espessuras, da terra sobre a rigidez do asfalto*”), dialogando com um trecho escrito pela artista (“*É necessário um olhar estrangeiro para descobrir a cidade... Conhecer a cidade é contemplar o seu incessante devir...*”). Ambos textos foram jateados no vidro que delimita a área do condomínio, fazendo as vezes de muro, transcritos em linhas curvas, que dão movimento às palavras estáticas, inclusive na leitura do observador. Do mesmo modo, provoca também um outro diálogo, desta vez com trecho do poema *A cidade é um chão de palavras pisadas*, de José Carlos dos Santos (“*A cidade é um chão de palavras pisadas, a cidade é um poro um corpo que transpira*”), que está jateado na calçada em tons de cinza, quase imperceptível em uma passagem apressada. Essa obra de Giovana, integra uma série de trabalhos em Arte Pública denominada *Poesia na Calçada*.

Corais..., de Nani Eskelsen, convida o observador a se aproximar, propondo também outras formas de interação, um contato físico direto. A instalação fica em frente a um condomínio comercial e ambos os fatores a distingue das demais produções desse circuito. Ela se destaca na rua em que está alocada, em dias de sol seu material reluz e chama bastante a atenção, mesmo de quem está distante dela.

Outro aspecto particular desse circuito é que nele há obras de um mesmo artista, Jorge Schröder, que provocam por si só as relações intertextuais, seja por sua materialidade (cores, linhas curvas, texturas, dentre outros), mas também pela maneira como elas se articulam ao prédio, fazendo uso das colunas de sustentação. Embora estejam em condomínios diferentes, dispostos lado a lado, eles foram alocados pela mesma construtora e possuem elemento construtivos bem semelhantes.

4.4.2 Análise da Proposta e dos diários de bordo – CA/Ufsc

Assim como na outra instituição, a análise se baseia na observação das aulas, nos relatos das professoras mediadoras e nos diários de bordo. Os estudantes do Colégio de Aplicação da Ufsc (CA/Ufsc) participavam bastante das distintas ações, seja respondendo as indagações das professoras, socializando seus pensamentos sobre o que estava sendo abordado, como também mostrando seus diários ainda em fase de elaboração, sendo destacado por eles como um momento importante. Os diários continham anotações e diversos desenhos.

Durante as aulas, eles frequentemente utilizavam as câmeras e áudios do aplicativo em que as elas ocorriam, mas no momento do percurso virtual foi solicitado que deixassem fechado para não haver interferência na conexão da internet, podendo ser aberto caso o estudante quisesse fazer comentários, embora estivesse liberada a interação pelo bate papo *on-line* na sala virtual. Os vídeos do circuito foram apresentados em dias separados, por causa do tempo de aula. No dia da visitação virtual ao circuito proposto, que passava pelo conjunto do acervo, eles interagiram bastante e comentaram sobre a percepção dos diferentes sons (veículos, vento, pessoas) e sobre a área em que as obras ficam que, por sua vez, não era tão frequentada pela grande maioria dos estudantes; porém alguns lembravam de ter passado pela área.

As professoras iam relacionando ao que eles já tinham estudado ao passarem por cada obra, inclusive, conseguiam fazer relações intertextuais entre outras do acervo de Arte Pública vistas nas aulas anteriores. Elas solicitavam que os registros nos diários de bordo fossem feitos posteriormente, para que todos pudessem comentar sobre suas percepções naquele momento. Os alunos foram informados de que os vídeos ficariam disponíveis no YouTube, caso quisessem acessá-los novamente, o que contribuiu para a entrega àquele momento. De forma geral, foi possível perceber que eles estavam curiosos para ver o acervo naquele local.

Após visualizarem o primeiro vídeo, os estudantes não conseguiram ver todas as obras presentes no circuito, porém, aquelas mais visíveis, seja pela localização, formas e cores, foram vistas por todos. Por outro lado, as que estavam mais integradas ao edifício, no sentido de que faziam uso de elementos construtivos, não foram percebidos por eles inicialmente, com raras exceções. Em média identificaram dois trabalhos do acervo, dos quatro do conjunto selecionado.

O que se constatou era que a mediação das professoras no segundo vídeo, que mostrava detalhadamente cada exemplar do acervo de Arte Pública do circuito, provocava outras percepções dos estudantes e que a turma de maneira geral demonstrou bastante interesse no estudo desse tema. Os próprios alunos percebiam relações entre obras do acervo apresentadas pelas professoras nas aulas anteriores com algumas que estavam vendo mais detalhadamente no vídeo.

As professoras comunicaram que uma artista que tinha um dos trabalhos no circuito iria gravar um vídeo curto comentando sobre ele, o qual seria mostrado em uma das aulas subsequentes. Neste vídeo, Giovana Zimermann destacou a sutileza da obra e a influência do lugar na composição deste e de outros trabalhos, além de falar que deixamos rastros quando nos deslocamos pela cidade. Foi um momento importante para aproximar os alunos de quem produz os trabalhos artísticos, o que é raro nas práticas educacionais.

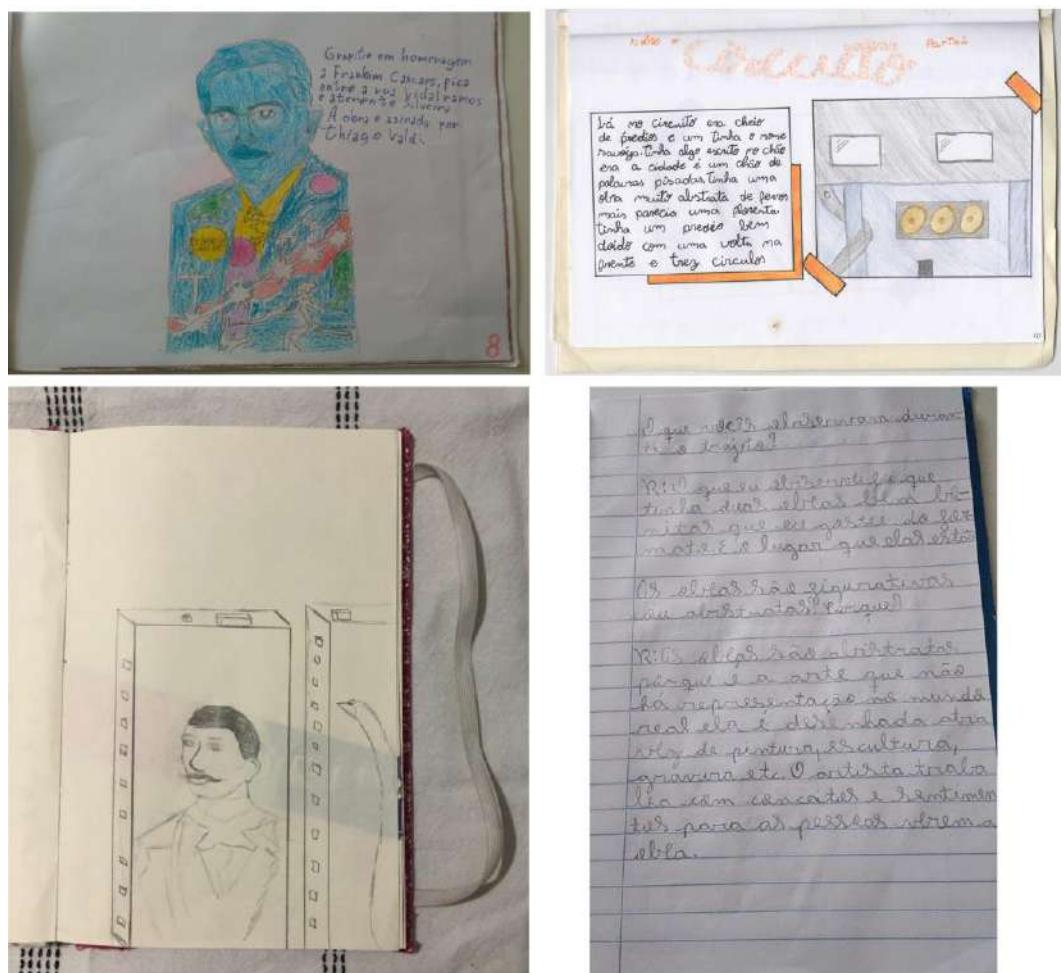
Pela dificuldade da entrega física dos diários de bordo, os alunos foram orientados que registrassem cada página em fotografias e enviassem posteriormente às professoras, por aplicativo de mensagem. Elas faziam uso da Manipulação para provocarem as anotações durante as aulas e o retorno desses materiais para a análise do processo, não só para a coleta de dados desta pesquisa, mas para as avaliações da disciplina.

Na apreciação dos diários de bordo, foram considerados os 10 (dez) recebidos, embora se tivesse 16 (dezesseis) autorizações dos responsáveis para participação na pesquisa. Pelos registros feitos, foi também possível perceber que as professoras seguiram o material educativo proposto; porém, alguns dos momentos não foram registrados por todos os estudantes. Por exemplo, acerca das perguntas que possibilitariam identificar mais detalhadamente os regimes de interação (LANDOWSKI, 2005, 2014a) somente um estudante apresentou as respostas. Também não foram muitos que fizeram suas proposições artísticas a partir do estudo sobre Arte Pública.

Nos registros textuais, verificou-se que o conceito inicial dos alunos era que são consideradas como Arte Pública as produções instaladas em espaços públicos; entretanto, um estudante também considerou as pertencem aos acervos de museus. Eles tiveram a oportunidade de pesquisar na internet outras produções de Arte Pública na cidade, como ação complementar e feita de forma assíncrona, e muitos registraram em desenhos os murais pintados recentemente por grafiteiros, ou de

outros exemplares dessas produções espalhadas pela cidade, como pode ser constatado na Figura 35. Inclusive, um dos alunos comentou que a Prefeitura de Florianópolis não só aprova as obras, mas também apoia sua realização. Isto demonstra tanto o conhecimento sobre a legislação que aqui existe, a qual foi abordada nas aulas, bem como a de que outras esferas do poder público municipal, como é o caso da Lei de Incentivo à Cultura, proporcionaram as inserções dos murais mais recentes.

Figura 35 – Exemplos de diários de bordo do CA-Ufsc

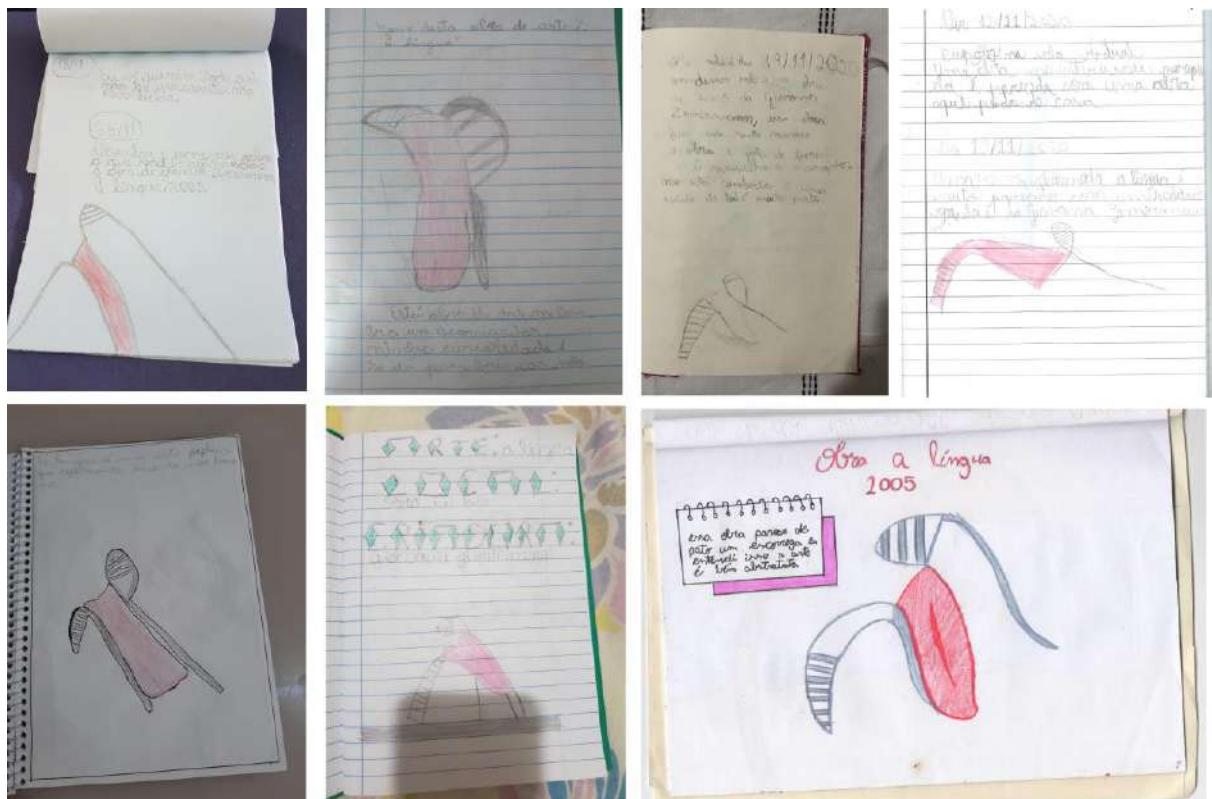


Fonte: Elaborada pela autora a partir dos arquivos recebidos (2021).

Na abordagem sobre o acervo de Arte Pública em Florianópolis inseridas por meio de legislação própria, as professoras mediadoras apresentaram diferentes trabalhos e os alunos fizeram desenhos (Figura 36), além de comentarem sobre eles. Isso foi feito antes da visita ao circuito. Por exemplo, acerca de *A língua*, de Giovana Zimermann, o Aluno 1 registrou em seu diário de bordo: “[...] essa obra é

muito linda e igual a uma língua de verdade. O que eu faria se eu visse ela era tentar subir em cima.”

Figura 36 – Desenhos dos estudantes do CA/Ufsc da obra “A língua”, de Giovana Zimermann



Fonte: Elaborada pela autora a partir dos arquivos recebidos (2021).

Considerando o único diário que continha as questões sobre os regimes de interação e sentido, destaca-se que o estudante (Aluno 2) considerou como programado uma das obras que já conhecia, a da Nani Eskelsen. Entretanto, é importante apresentar outras anotações dele:

- *O que foi mais bizarro para mim foi a obra de Jorge, dos pilares. Estranho, não faz sentido ter esse material grosso em volta.* (Regime de Acidente).
- *Proporia a uma amiga para visitar esta obra de modo que ela se sentisse motivada a apreciá-la. Aquela do Jorge porque ela é muito legal e bizarra, ela me surpreendeu.* (Regime de Manipulação).

Na questão em que seria percebido o Regime de Ajustamento, acredita-se que o Aluno 2 não a tenha compreendido, pois sua resposta foi: *O que inicialmente me surpreendeu foi a obra de Cruz e Sousa, ela chama muito a atenção, parece*

difícil desenhar do chão. Aqui também se percebe uma confusão de autoria, pois ela é de Giovana Zimermann, além de não ser possível perceber os ajustamentos no processo de interação. É preciso destacar que o que ele considera como Manipulação somente, também caracteriza um Regime de Acidente, manifestando a dinâmica dos regimes durante a interação.

Na análise dos diários, também se verificou que outro estudante fez uma anotação que pode ser considerada como uma interação por Acidente: “*A coisa mais inesperada foi a obra de arte.*” (Aluno 3).

De maneira geral, os estudantes também registraram nos diários, e comentaram verbalmente durante o circuito, se as obras eram figurativas ou abstratas e se tinham a identificação de autoria. Apesar das diversas anotações, elas ficaram mais voltadas aos momentos iniciais propostos no material educativo. É necessário ainda considerar a diversidade de desenhos elaborados por todos os alunos; e que a falta de anotações sobre os regimes de interação e de sentido dificultaram a análise dos dados a partir de um número maior de estudantes, bem como a possibilidade deles refletirem acerca desses processos.

4.5 Análise das interações dos estudantes das duas escolas

Para verificar os resultados da interação dos estudantes com o acervo de Arte Pública em Florianópolis foi feita uma análise tendo como base as duas experiências relatadas, buscando estabelecer relações entre elas e perceber a presença dos regimes de interação e sentido propostos por Landowski (2005, 2014a), quais sejam, Programação, Manipulação, Acidente e Ajustamento.

Um processo encadeado na definição do recorte do acervo, a partir da proximidade dos trabalhos em relação às instituições participantes da pesquisa, ou seja, a curadoria educativa interferiu diretamente. O circuito dos estudantes do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina (CA/Ufsc) foi em uma área que alguns estudantes conheciam, outros lembravam vagamente. Foi preciso localizar o grupo a partir de alguns pontos de referência, o que causou euforia por estarem virtualmente naquele lugar. Por outro lado, o circuito proposto para o Centro Educacional Menino Jesus (Cemj) era em uma região muito familiar e, de certa forma, os alunos demonstraram que estavam anestesiados em relação a ele, que era percorrido de forma programada.

As amostras de obras presentes nos dois circuitos permitiram que as professoras conduzissem a mediação, considerando o que fora sugerido no material educativo, ou seja, o que foi programado. Mas por ser um processo também aberto, propiciou que elas fizessem suas próprias inserções, propondo e sentindo na interação com os estudantes os desvios no percurso planejado, em um processo de Ajustamento. Um dos reflexos disso foi o momento em que se realizou nas duas instituições a aproximação entre alunos e uma artista. Observando esse aspecto no desenvolvimento da pesquisa, pode-se considerar como algo inesperado – um Acidente, uma vez que não fora programado inicialmente, valorizando a importância desse tipo de aproximação para os estudantes, à artista e também para a ação educativa em Arte. No caso do Cemj, a entrevista foi realizada a partir do que eles gostariam de saber, ou seja, valorizando o papel de cada sujeito nessa ação. Todavia, no CA/Ufsc esse contato foi conduzido de forma distinta, uma vez que se tratou de uma fala da artista sobre seu trabalho, não sendo considerado outros interesses dos estudantes, devido ao tempo para o desenvolvimento da coleta de dados nesta instituição.

A mediação nas duas instituições, mesmo programada, não abarcou todas as possibilidades que a interação pode provocar entre os actantes. Assim, percebeu-se que as falas dos estudantes durante as aulas provocaram conexões entre as obras e diferentes reflexões, para dar sentido ao que foi visto. Ou seja, se organiza a mediação, mas por envolver sujeitos, durante sua realização não é possível prever tudo que pode acontecer, e é preciso que o professor mediador esteja aberto e preparado para situações inesperadas, Acidentes semióticos.

Embora se estivesse tratando de um tipo de produção artística específica no espaço da cidade de Florianópolis, os estudantes traziam exemplares de grafites, mostrando que existe uma valorização desses trabalhos e que é preciso também levá-los às aulas de Arte. Até mesmo, abordando esses dois tipos de produção a partir da diferenciação e aproximações entre ambas. Nas duas instituições os grafites apareceram nos registros textuais e/ou imagéticos.

A abordagem do conceito de Arte Pública, fundamental para esta pesquisa, considerou também o anseio de iniciar a ação educativa partindo daquilo que os estudantes sabiam, compreendiam sobre essa produção. E o que se constatou é que existe um entendimento de alguns de que se tratam de produções alocadas no espaço público; mas também se encontrou concepções que fugiam disso.

O diário de bordo, embora fosse comum a todos os alunos, foi personalizado por cada um, demonstrando preocupação visual com o resultado e com o leitor que iria interagir com esse material. Os registros ali contidos podem ser considerados como fragmentos da experiência como um todo para cada participante. Os desenhos das obras vistas, no caso dos estudantes do CA-Ufsc, ou os destaques dados na construção de suas reflexões não deixam de ser uma bricolagem, articuladas entre si, evidente para quem percorreu virtualmente os circuitos. Quando uma é iluminada, as demais de certa maneira ficam ofuscadas; e a iluminação feita pelos estudantes podem demonstrar algum ponto que determinada obra se fez ver e ser vista, como potência durante o percurso.

Concorda-se com o pensamento de Rebouças, Ramalho e Oliveira (2010, p. 94) que dizem:

Portanto, os “pontos de vista” quanto à experiência são relativos, dependem de quem vê, no momento em que vê, do espaço em que está. Esses momentos são recortes de experiências em um cotidiano, que não se repete, pois são diferentes os sujeitos e as situações encenadas naquele lugar.

Embora se detenha nos diários de bordo para tecer as considerações sobre os resultados nas duas instituições, comprehende-se que eles não materializam a totalidade da experiência vivenciada na ação educativa como um todo.

4.5.1. A interação com o acervo

O paradigma que possibilitou uma porta de entrada para que os alunos pudessem interagir com o acervo de Arte Pública, qual seja, se os trabalhos eram figurativos ou abstratos, foi um ponto de intersecção entre as duas experiências, embora os resultados tenham sido distintos. Verificou-se que eram conceitos que estavam mais internalizados no grupo do Centro Educacional Menino Jesus (Cemj), já no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina (CA/Ufsc) eles precisaram ser trabalhados mais intensamente. Pode-se dizer que as formas dos trabalhos acabaram sobressaindo na análise, de maneira geral, por terem um baixo grau de figuratividade. Eles buscavam alguma relação das formas vistas com algo figurativo, em maior grau no CA/Ufsc, mas também presente nos estudantes do Cemj.

Talvez pelo fato de o espaço público ser praticamente constituído de formas identificáveis, as obras acabavam sobressaindo por serem distintas naquele ambiente, quando ela se fazia ver. Todavia, foi importante abordar esse paradigma, pois ficou evidente a dificuldade de os estudantes tecerem suas reflexões sem buscarem uma interação com as obras pautando-se na busca por algo reconhecível. Ou seja, se elas causavam um estranhamento era preciso ajustá-las para dar sentido às produções vistas. E isso evidencia a dificuldade de interação de muitos alunos com as produções abstratas, o que não é diferente com outros tipos de público; por isto a importância da mediação nesse processo, como modo de propiciar o Ajustamento.

Procurando provocar um olhar mais atento, não só sobre acervo, mas também sobre o entorno, buscou-se registrar em vídeo mais detalhadamente cada uma das obras do circuito. Os resultados desses registros não deixaram de ser um olhar do outro, do enunciador, de forma a manipular essa experiência dos estudantes - de *fazer ver* as obras.

Por outro lado, se a experiência fosse vivenciada em ato, no percurso a pé, possivelmente outras interações ocorreriam, outras percepções seriam provocadas, seja pela dificuldade de observar alguns exemplares do acervo, pelas barreiras físicas presentes, pela experiência do toque, da identificação das cores, dos materiais, do vento, dos cheiros, enfim, de tudo que o ambiente possibilitaria a cada um e a cada grupo de estudantes. Do mesmo modo, a Manipulação também ocorreu nas mediações das professoras durante a visitação virtual dos circuitos, buscando propiciar uma experiência sensível como se eles estivessem naquele local e adquirirem sentido.

Chen (2014, p. 499) aborda esta questão, quando ocorre em espaços expositivos, e nos diz:

O lugar desconhecido e seus elementos do plano de expressão suscitam a curiosidade dos visitantes e o corpo é conduzido a mover-se. Os educadores se locomovem com os grupos para se colocarem diante das obras bidimensionais, em torno dos objetos tridimensionais e vivenciam obras interativas, acionando-as e, por vezes, inclusive, tornando-se outro elemento plástico da composição da obra. O sentido de liberdade se faz sentir com o corpo fisicamente, quando os estudantes podem explorar a espacialidade do lugar visitado, romper com o cotidiano do corpo com mobilidade reduzida, quase estática.

Portanto, as palavras da autora também são pertinentes para este estudo, mesmo que os contextos de interação sejam distintos e apesar do fato de que os estudantes não estivessem presentes naquele local, vivenciando em ato. Todavia, durante as filmagens considerou-se tais aspectos. Mesmo mediada por um audiovisual, os alunos registraram algumas dessas percepções em seus diários; por exemplo, o barulho provocado pela conversa de pessoas sentadas no bar de uma das esquinas, as ruas mais silenciosas, o estranhamento das pessoas usando máscaras, o som do vento, o brilho e a textura do material usado pelo artista, a cor que se destacava e chamava atenção para a obra, a posição dos trabalhos que facilitam ou não sua percepção de quem transita pelo local.

Por outro lado, no circuito percorrido pelos alunos do Colégio de Aplicação da Ufsc tinha-se a instalação *Corais...*, de Nani Eskelsen, que não pode ser percebida e sentida em sua totalidade de maneira virtual, pois ela convida os sujeitos a se aproximarem e sentarem em parte de sua estrutura. Igualmente as sensações causadas pelas barreiras físicas entre público e obra, como muros e grades, presentes no circuito do Cemj, alturas e posições delas em relação a cada aluno, são aspectos que interferem diretamente na interação dos sujeitos em ato e que talvez tenham ficado ofuscados quando mediados pelo audiovisual.

Perceber a cidade, o entorno das instituições pode, inclusive, ser uma das possibilidades da Arte Pública na cidade se fazer presente no ensino formal. Foi o que se buscou inicialmente nos percursos, pois os alunos não sabiam quantas obras iriam encontrar, sequer a certeza de sua presença, para não interferir nos possíveis acidentes durante a interação. Isto pode ser confirmado nos diários de bordo, bem como nos relatos durante as aulas, pois os estudantes não conseguiram ver no primeiro vídeo do circuito todas as produções que apresentava.

Considerando, neste momento, apenas as respostas às questões propostas que possibilitariam verificar as interações, de acordo com os regimes de Eric Landowski (2005, 2014a), tem-se mais dados do Cemj do que do CA/Ufsc, uma vez que nessa última instituição só um estudante respondeu a todas as questões.

No que tange a o que era programado – Regime de Programação, verificou-se que os alunos das duas instituições tinham conhecimento de que iriam encontrar o que já sabiam de existente naquele espaço, elementos daquele ambiente (prédios, pessoas, carros) e até mesmo trabalhos artísticos vistos anteriormente. Alguns do Cemj esperavam ver obras de Arte Pública que estivessem dentro dos limites do

condomínio, ou seja, demonstraram uma expectativa em encontrar na visitação virtual exemplares do que estavam estudando nas aulas de Arte. Isso confirma que o processo pedagógico manipula por si só a interação dos sujeitos. Neste sentido, é importante trazer um trecho do diário do Aluno F que diz: “*em muitos momentos passamos distraídos pelas ruas não percebendo a presença das obras*”, o que demonstra a consciência de que um olhar programado faz com que não se perceba as obras de Arte Pública na cidade e o quanto a ação educativa pode interferir nessa percepção.

Quase todos os estudantes do Cemj consideraram como Acidente as obras não percebidas naquele lugar familiar. Surpreenderam-se tanto por seus aspectos formais quanto pela quantidade, como ainda pelas diferentes possibilidades de interpretações que cada uma pode provocar. Mas também houve aqueles que foram tocados mais intensamente pelo trabalho artístico, por não compreenderem o uso do material pelo artista e o resultado formal da composição, como ocorreu com um estudante do CA/Ufsc ao comentar que “*o que foi mais bizarro para mim foi a obra do Jorge, dos pilares. Estranho, não faz sentido ter esse material grosso em volta.*” (Aluno 2). É no Regime de Acidente, no qual se tem as experiências mais ricas na apreensão de sentido, seja pela surpresa ou pelo estranhamento.

Solicitar que eles refletissem sobre como poderiam manipular outra pessoa para verem ou conhecerem obras do acervo em Florianópolis foi importante para que tivessem compreensão do poder de persuasão, seja pela curiosidade, pelo gosto, pela vantagem, pelo contágio, ou pela experiência única do contato com a obra de arte. Um estudante destacou que faria isso presencialmente, ou seja, em ato, o que mostra a vontade de proporcionar uma experiência diferente da vivenciada virtualmente. No caso do estudante do CA/Ufsc, a obra que causou a surpresa, ou o Acidente, seria a que motivaria a manipulação, o que demonstra que os regimes de interação não são estanques nem lineares. Por outro lado, ninguém se deu conta que eles também passaram por um regime semelhante, quando foram manipulados tanto pela pesquisadora quanto pelas professoras mediadoras. Afinal, no ambiente escolar esse regime é tão comum que já estão internalizados; são também Programação.

O Regime de Ajustamento foi caracterizado pela percepção da importância de se ter um olhar mais atento sobre cada obra, capaz de modificar uma ideia inicial acerca dela e da percepção daquele ambiente em que se encontrava, buscando dar

novos sentidos àquilo que fora visto inicialmente, sem muito sentido. Um estudante considerou como convite ao Ajustamento a falta de identificação das obras, ou seja, informações para além do trabalho artístico propriamente dito, talvez buscando neles algo que pudesse colaborar na construção de sentido. Por essa falta, precisou ajustar-se para buscar sentido. Relembra-se que para a base teórica adotada nesta pesquisa, o sentido está no encontro da obra com o interlocutor.

Considerando o que foi apresentado, a coleta de dados possibilitou perceber a presença dos quatro regimes de interação e de sentido nas experiências vividas (LANDOWSKI, 2005, 2014a), em que se partiu de um Regime de Programação ao de Acidente, passando pela Manipulação e pelo Ajustamento, sem que isso ocorresse de forma linear, pois afinal, a interação é um processo aberto e depende de cada sujeito.

Portanto, os resultados obtidos com essa coleta de dados demonstram as diferenças entre as variáveis que envolvem uma pesquisa dessa natureza, pois há professoras mediadoras distintas, bem como instituições, grupos e sujeitos diferentes, os quais interferem diretamente nos diversos processos.

4.5.2. A interação com a proposta de ação educativa

Analisando a experiência como um todo, a visitação aos circuitos em ato possibilitaria que os estudantes tivessem um contato direto com as obras do acervo de Arte Pública. Mesmo que uma situação inesperada - um Regime de Acidente, tenha inviabilizado que isso pudesse ser realizado durante a coleta de dados, o percurso virtual também permitiu que os estudantes conhecessem o acervo constituído em Florianópolis por meio de uma legislação específica que propõe e insere obras na e para a cidade, embora muitas delas ainda estejam no espaço do condomínio e que muitos sujeitos não a percebam.

Esse olhar mais atento sobre o acervo e sobre o próprio ambiente em que se encontram os trabalhos permitiu novas experiências e novas interações, seja tanto naquele mais habitual como em outro não tão conhecido assim. Ou seja, um processo de Ajustamento na ação educativa e na interação possibilitou surpresas ou Acidentes, mesmo quando se acha que um dado local ou determinada obra não possibilitaria: *“Eu comecei a notar mais as obras que artistas faziam no meio público,*

obras que eu nunca tinha reparado, por estar distraído, ou com pressa, eu comecei a notar", disse o Aluno E em suas anotações no diário.

Além disso, foi perceptível a existência das relações intertextuais, provocadas na mediação das professoras durante todo o processo ou nas relações que eles mesmos fizeram a partir de obras vistas, como foi o caso de um aluno do CA/Ufsc que ficou interessado em um trabalho por ser parecido com outro perto da casa dele.

Mesmo que o foco desta tese tenha sido a interação dos estudantes com obras do acervo de Arte Pública, é necessário destacar que tudo o que foi abordado nas aulas, a vivência e as interações durante o percurso do circuito e ainda a fala da artista contribuíram para que os estudantes propusessem seus trabalhos visuais, realizando-os em suas residências ou, então, projetando para outros espaços. Conhecer um recorte do acervo e os distintos aspectos que tangenciam a produção em Arte Pública contribui para pensarem suas propostas, como questões de dimensões e a escala da obra em relação ao local em que seria inserida, os materiais mais adequados, como o público iria ver e interagir com os trabalhos, dentre outros.

Percebeu-se como o processo da ação educativa contribuiu para o que foi apresentado no diário de bordo. Foi possível constatar que alguns estudantes do Cemj não ficaram só no projeto, materializaram em suas residências e relataram como as pessoas reagiram a eles; na Figura 37 apresentamos alguns desses resultados e outros podem ser vistos no Anexo F. Por sua vez, no caso dos estudantes do CA/Ufsc, foram raros os projetos de intervenção visual e nenhum estudante realizou concretamente sua proposta; assim sendo, a Figura 38 mostra duas propostas visuais dos diários de bordo dessa instituição, tendo em vista que foram poucos os que fizeram este tipo de registro.

Figura 37 – Proposições visuais dos estudantes do Cemj

Arte pública na minha casa



Ao fazer o meu trabalho eu pensei em fazer um domínio na minha calçada, pois além de ser uma arte pública é acho que de certa forma seria uma obra interativa.
Se eu fosse fazer isso na minha casa eu iria utilizar tintas, para que eu pudesse pintar e alguns moldes para que as bolinhas ficasssem mais bonitas.

Arte pública, fachada da minha casa.

Coloquei um anjo com uma lança para proteger o meu prédio de más entidades.



Produzindo uma arte pública



Minha ideia foi mostrar o que em meu bairro e em alguns de Florianópolis, poderiam ter mais a presença de cores mais vividas, então com os recursos que consegui em um aplicativo de edição, demonstrei meus pensamentos na fachada do condomínio que moro.

22/09/2020

31/09/2020

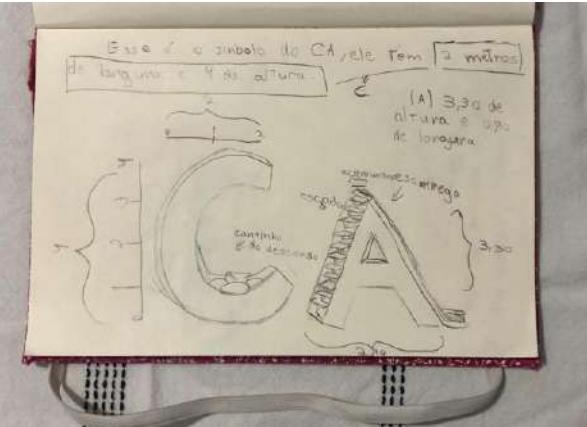
Intervenção na fachada



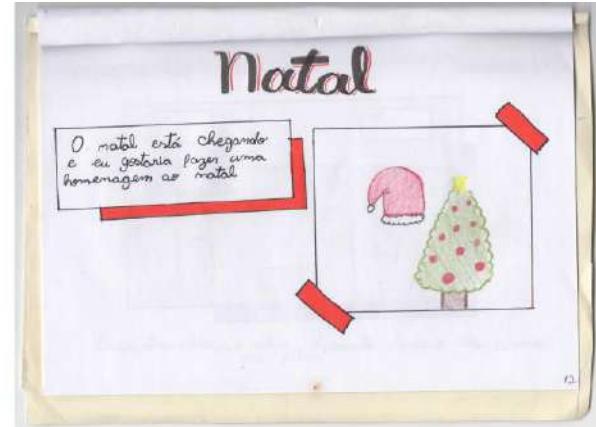
Minha ideia foi fazer uma imagem que dissesse sobre as obras que vêm ocorrendo no meu condomínio, e como são muitas obras, frequentemente eu fico sem internet, sem luz, principalmente, sempre tem muito barulho do aparelhos como serras, martelos e FUGADEIRAS. Então eu fiz essa imagem no celular e os materiais seriam apenas setas de letras e de uma turacinha.

Fonte: Elaborada pela autora a partir dos arquivos recebidos (2021).

Figura 38 – Proposições visuais dos estudantes do CA/Ufsc



Este é o símbolo do CA, ele tem [2 mètres] de largura e 4 m de altura.
(A) 3,30 de altura e 1,70 de largura.
Cantinho é de desenho.
Largura é de metro.



Natal
O natal está chegando e eu gosto de fazer uma homenagem ao natal.

Fonte: Elaborada pela autora a partir dos arquivos recebidos (2021).

Considera-se importante também apresentar as considerações de alguns estudantes do Cemj, ao refletirem sobre a experiência como um todo, uma vez que evidenciam a importância das ações educativas em Arte e de que houve uma mudança a partir da interação com o acervo de Arte Pública:

- [...] eu diria que foi um trabalho muito interessante para refletirmos sobre o que é arte, e sobre o que é Arte Pública, mostrando diversos pontos de vistas de ideias diferentes sobre o mesmo assunto. Achei muito legal a proposta, seria mais legal, é claro, se estivéssemos presentes fazendo isso

em conjunto, podendo nos ver, mas o jeito que nos foi dado, considerando as possibilidades, foi um ótimo projeto. (Aluno B).

- *Eu aprendi bastante sobre Arte Pública e intervenções. Foi uma experiência diferente e dinâmica. Gostei bastante de fazer e eu não esperava que gostaria de aprender sobre o assunto. (Aluno B).*
- *No começo do trabalho eu tinha uma pequena ideia do que era Arte Pública. Mas, depois de estudar e fazer este diário de bordo, consegui compreender o que ela é e porque é importante para a sociedade. Eu achei o trabalho muito interessante, pois desenvolvi novas habilidades artísticas e entendi mais sobre a Arte Pública pelo mundo e pela cidade onde moro. Além disso consegui interpretar as obras, sabendo seu significado. (Aluno C).*
- *Após a realização do diário de bordo e das explicações realizadas durante as aulas, pude aprender sobre a Arte Pública, sua história e como funciona. Gostei muito do processo que foi realizado durante o trabalho e fiquei feliz por ampliar meus conhecimentos sobre uma área que eu pouco conhecia. Com esse trabalho pude concluir que a Arte Pública é muito mais importante do que pensamos e que sua realização é muito complexa. (Aluno D).*
- *Eu não sabia que essa lei sobre Arte Pública existia em Florianópolis, eu comecei a notar mais as obras que artistas faziam no meio público. (Aluno E).*
- *Certamente, ao efetuar esse trabalho, consegui aprender mais sobre Arte Pública e sobre as obras da minha cidade que almejam retratar culturalmente fatos relevantes presentes em Florianópolis. Sendo assim, muitas delas possibilitam oportunizar a visibilidade de diversas artes para a população. Diante desse trabalho, percebi também que é imprescindível admirar, conhecer e valorizar as artes como um todo. Assim sendo, conclui-se a relevância de oportunizar ao público de forma acessível, obter um ápice cultural. (Aluno F).*

Apesar de se perceber uma valorização de modo geral nos grupos analisados pelas intervenções de Arte Urbana, como ocorre com o grafite na cidade, compreenderam a importância de conhecer, olhar e valorizar também as produções de Arte Pública inseridas através da legislação municipal, capaz de provocar uma postura crítica e de ampliar a ideia de arte como um todo. Isso porque ficou evidente um desconhecimento da existência dessa produção e que com o trabalho educativo

foi possível introduzi-los no tema e iniciar um processo de cidadania, no qual se incute a ideia de que a obra pública pertence ao público, ou seja, que os estudantes, parte do público, devem entender que as obras de arte são seu patrimônio.

O material educativo proposto que, mesmo aberto, consistia em Programação, a partir de um fio condutor, previu momentos de percepção do trabalho artístico isoladamente, da relação dele com a edificação e com o meio. Esses momentos se fizeram presentes em ambas as instituições; todavia, destaca-se que não se trata de um modelo, mas sim de uma proposta elaborada para a coleta de dados. Cabe a cada profissional que leve a produção em Arte Pública de Florianópolis, ou de qualquer outra cidade, levar este conteúdo para a escola e organizar a sua proposta, fazendo sua curadoria educativa e selecionando do acervo o que é mais pertinente para desenvolver suas aulas.

Não se pode deixar de considerar a interação entre educadores e estudantes, como ainda aspectos da relação proxêmica. Apesar de ter se dado de forma mediada e muitas vezes sem contato visual, as professoras mediadoras fizeram constantes Manipulações, capazes de provocar a comunicação verbal durante as aulas virtuais e textual nos diários de bordo. No caso das do Cemj, elas viram a diferença na interação de um percurso presencial, quando da realização da ação piloto, do que foi feito virtualmente. Isso demonstra a potência de uma interação em ato, que no momento de realização da pesquisa não foi possível, dada a pandemia. Afinal a mediação foi uma interação entre professores, alunos e a produção em Arte Pública.

Por fim, é preciso dizer que a coleta de dados de maneira virtual provocou sucessivos Regimes de Acidentes, ou seja, este foi o regime preponderante para todos os envolvidos, pois os riscos eram constantes. Afinal não se sabia como os estudantes e professores iriam reagir e interagir durante toda a ação educativa, bem como que resultados seriam obtidos. Mas foi possível verificar como a Arte Pública de Florianópolis pode e deve estar presente nas aulas de Arte da educação formal; mas para isso é preciso que os professores de sensibilizem e procurem fazer diferente sua prática pedagógica, assumindo também os riscos decorrentes de uma arte que não está nos museus, nos espaços consagrados, mas está na banalidade do cotidiano.

Considerações Finais

*Como uma rua que se conecta com outras,
Dobra e cria suas esquinas,
Conformando e sondando contornada,
Assim também é a ação educativa em Arte.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por ter assumido diferentes funções como profissional no campo das Artes Visuais, na escrita desta tese procurei conversar prioritariamente com meus pares, os professores de Arte, pois na minha essência nunca deixei de lado essa atividade e essa postura, mesmo que atualmente esteja fora da sala de aula e desempenhando outras funções na área. Todavia, é importante fechar este círculo, desenvolvido na vida e na pesquisa, não como algo definitivo e que não possa ser retomado, mas sim como uma etapa que a investigação acadêmica nos possibilita. Por outro lado, os resultados obtidos se devem aos grupos pesquisados, às suas professoras, ao acervo de Arte Pública tratado e à situação vivida no último ano. As considerações que aqui se fazem, são fruto principalmente de um olhar como professora de Arte, mas contagiado pela vivência como membro da Comissão Municipal de Arte Pública, como público de arte e como munícipe. São percepções e sentidos que se cruzaram também na escrita desta tese.

Mesmo tendo utilizado na construção deste trabalho diferentes autores e que todos tiveram sua importância, torna-se importante retomar alguns deles. Os estudos de César Floriano (2008, 2016) foram basilares para a reflexão acerca da produção artística no espaço da cidade de modo geral, pela sua contribuição acadêmica sobre a Arte Pública em Florianópolis, mas igualmente pelo seu papel na Comissão Municipal de Arte Pública (Comap). Para pensar semioticamente a cidade utilizou-se principalmente as ideias de Ana Claudia de Oliveira (2014b, 2014c, 2017), bem como sua vasta produção sobre a interação e o sentido. As de Ramalho e Oliveira (2009, 2010, 2011), tiveram relevância pelos estudos que articulam a teoria semiótica e o ensino de Arte na educação formal e não-formal; e pelas contribuições para a percepção da intertextualidade. Da mesma maneira, não se pode deixar de destacar ainda o aporte teórico fundamental para esta tese, que são os estudos sociossemióticos desenvolvidos por Eric Landowski (2005, 2014a), principalmente com a proposição de regimes de interação e sentido, mas também pela abordagem acerca da semiótica discursiva, que continua sendo desenvolvida até hoje devido sua complexidade. Um parêntese: durante a pandemia da Covid-19, foi possível participar virtualmente de palestras, eventos e entrevistas com esses quatro autores, que mesmo à distância se fizeram também “presentes”, durante esse período de

isolamento, possibilitando a apropriação de novos sentidos sobre suas contribuições.

O objeto teórico deste estudo foi a interação e a produção de sentidos do acervo de Arte Pública constituído na cidade de Florianópolis; e como objeto empírico estudaram-se as possibilidades pedagógicas desse encontro, por meio de dois circuitos propostos para visitação de estudantes. Embora existam diferentes maneiras de a arte se fazer presente no espaço da cidade, aqui trata-se do exame de uma produção específica, fruto de uma legislação – Lei 3.255/1989 – e que aos poucos foi consolidando uma Política Municipal de Arte Pública na cidade.

Nesta perspectiva, definiu-se, como objetivo geral, examinar como o trabalho educativo em Arte na educação formal, incluindo conteúdos e experiências sobre e com a Arte Pública, interfere tanto na percepção como na interação dos estudantes com a referida produção. Para isto, foram selecionadas duas instituições de ensino da cidade, uma particular e outra da rede pública federal de ensino, o Centro Educacional Menino Jesus (Cemj) e o Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina (CA/Ufsc), respectivamente.

Para tanto, elencou-se como objetivos específicos: ampliar pesquisas acadêmicas sobre a Arte Pública de Florianópolis; propor curadorias do acervo, definindo alguns circuitos para visitação de grupos de estudantes; elaborar propostas pedagógicas capazes de promover a apreensão de sentidos e a percepção crítica das obras de arte do acervo; e verificar como agem os estudantes em relação ao acervo da cidade.

Procurando tratar cada um deles, no que compete ao desenvolvimento no âmbito acadêmico de pesquisas acerca da Arte Pública de Florianópolis, é importante essa categoria se fazer presente, principalmente em um curso de Pós-Graduação em Artes Visuais. Durante a análise do estado da arte (Anexo A), viu-se que são escassas as pesquisas sobre o tema de maneira geral e neste Programa esta é a segunda¹³⁰. Embora se considere como uma contribuição, muitas outras pesquisas ainda podem ser realizadas e fica aqui a sugestão. Mesmo tendo uma produção comissionada na cidade, inserida ao longo de décadas, a academia nem sempre olha e a valoriza e, até mesmo, constatou-se que há um desconhecimento da legislação também por quem atua ou pesquisa na área de arte, pois

¹³⁰ A primeira foi uma dissertação de mestrado de Marcelo P. Seixas (2012), intitulada *Arte Pública em Florianópolis: um estudo de algumas permanências*.

frequentemente foi necessário explicar que tipo de acervo estava sendo tratado neste estudo.

Em síntese, a Lei 3.255/1989 e seus aprimoramentos, afeta diretamente a relação dos sujeitos com o espaço citadino e a maneira de usá-lo, consequentemente, interferindo na interação. No caso desta Lei em específico, que deu início a uma política pública de inserção de trabalhos de Arte Pública em Florianópolis, possibilitaria (e possibilita) que os sujeitos pudessem (e possam) ter outro tipo de interação com a arte e com a cidade. O que se constatou é que nem sempre essa produção é notada, o que acarreta também uma falta de seu pertencimento ao público, a quem se destina. O fato de os trabalhos estarem principalmente nos limites dos condomínios não contribuiu para que a população tivesse uma relação mais direta e, consequentemente, não se apropriando como algo da cidade e feito para o público de modo geral. Até porque, na verdade, elas estão em um espaço intermediário – nem todo público, nem todo privado (OLIVEIRA, 2014a).

Por outro lado, sem essa legislação, que é uma referência no país, possivelmente Florianópolis não teria esse diversificado e numeroso acervo, capaz de proporcionar uma amostra da produção local, pois os trabalhos são principalmente de artistas residentes na cidade ou nos arredores. Existe um patrimônio cultural na e da cidade, distribuído em diferentes bairros, que possibilita que públicos diversos, não só os escolares, tenham acesso a obras de arte originais. Essa distribuição se contrapõe à dos espaços convencionais de arte que, salvo raras exceções, estão concentrados na região central da cidade. Possivelmente haverá mudanças com as normativas mais recentes, que permitem alocar diretamente a obra no espaço público, procurando aproximar a Arte Pública de sua população, a princípio fisicamente, na tentativa de proporcionar uma maior valorização e interação do público com essas produções. Ou seja, a Arte Pública buscando se *fazer ver, ser vista para ser sentida*.

Acreditando na importância da educação em Arte nesse processo, propôs-se fazer um recorte do acervo de Florianópolis, ou seja, realizar curadorias educativas para criar circuitos de visitação para grupos de estudantes, buscando atingir outro objetivo específico desta tese. Foi nessa perspectiva que se considerou campo para a coleta de dados a localização geográfica de cada escola como determinante para a seleção dos trabalhos, até porque se pretendia que os circuitos fossem percorridos

a pé e em ato. Nesse processo, viu-se que existem exemplares do acervo próximas das escolas e cabe aos professores também perceberem que é possível trabalhar pedagogicamente a partir deles, como ocorreu com o Cemj, onde a Arte Pública passou a fazer parte do currículo. Compreende-se que toda curadoria é um desafio criativo e a curadoria pedagógica não seria diferente. Como é um processo de escolha, entre tantas possibilidades, é necessário ter um fio condutor. Mas o que poderia amarrar uma obra a outra nos circuitos propostos? A opção foi pelo paradigma figurativo e abstrato, capaz de ser abordado nos circuitos de ambas as instituições. Por mais que sejam conceitos conhecidos dos iniciados, em contato com as professoras e analisando os resultados da ação piloto de 2018, percebeu-se que essas categorias são adequadas para introduzir ou reiterar conceitos nas aulas de Arte. Foram encontrados muitos alunos que não conheciam estas possibilidades nas obras de arte.

A definição dos dois circuitos foi feita em conjunto com as professoras mediadoras de cada escola, em um regime de Ajustamento. Entretanto, comprehende-se que, mesmo para as duas instituições, outras obras poderiam ter sido escolhidas, resultando em um recorte que iluminou algumas, ativando-as culturalmente (MARTINS, 2014a), enquanto que outras poderão ser introduzidas em novas experiências.

Para alcançar mais um objetivo específico, foram sugeridas algumas ações pedagógicas para que os estudantes percebessem criticamente o recorte do acervo nos circuitos, as quais passariam, necessariamente, por um Regime de Programação e de Manipulação. Afinal, o trabalho educativo, seja em Arte ou em outra disciplina, ocorre por meio desses regimes – se programa as aulas previamente e os alunos são manipulados para participar e realizar o que é proposto. Ou seja, a escola como um todo é regida por ambos os regimes, inclusive na vivência nesse ambiente – se tem regras, horários, locais específicos para certas atividades, entre outros parâmetros.

Considerando uma ação piloto realizada em 2018, com outros grupos de alunos do Cemj e por solicitação das próprias professoras mediadoras de ambas as instituições, foi proposto inicialmente um material educativo, que precisou ser adequado para as atividades virtuais, devido à pandemia da Covid-19. Ele deveria ser considerado como um apoio, que não precisaria ser seguido exatamente, pois estava aberto para que elas realizassem a ação educativa fazendo adequações,

cortes, inserções, dentre outras alterações. Todavia, existiam momentos nos quais as sugestões precisariam ser mantidas, pois serviriam para obter dados para análise.

As atividades propostas no material envolviam momentos distintos, indo desde o aprofundamento de conceitos até as produções visuais dos estudantes, que puderam ser concretizadas ou somente projetadas. O fato é que todo o processo foi importante e que embora tenham ocorrido algumas adequações e inclusões, as ações organizadas nesse material foram seguidas. Destaca-se aqui o contato dos estudantes com a autora de uma das obras analisadas, algo que não é comum nas práticas educativas nas aulas de Arte. Este momento possibilitou saber mais sobre o processo de inserção dos trabalhos em Arte Pública na cidade e sobre aspectos relacionados ao trabalho apreciado. Isso se deve também às conversas entre as professoras mediadoras e esta pesquisadora, ocorridas antes e durante a ação educativa propriamente dita, bem como o acesso fornecido a todo o material apresentado para ilustrar o acervo e a construção de uma Política Municipal de Pública na cidade. Tudo isso contribuiu para que as professoras percebessem o quanto diferenciado é esta categoria de arte e a importância dessas produções se fazerem presentes nas aulas de Arte. Como não fazia parte dos currículos, não se poderia exigir delas terem este conhecimento. Aqui se percebe que a oferta de palestras ou cursos virtuais ou presenciais, quando possível, poderia ser iniciativa da Comap, como parte das Políticas Públicas.

A realização do percurso pelos circuitos propostos, ocasião em que foram verificadas as interações entre estudantes e exemplares do acervo, deu-se em distintos momentos: um para a percepção do plano de expressão isoladamente; outro para cada um dialogar com a obra, a partir de uma observação atenta; um tempo para a apreensão da obra, para ver o que ela diz e como diz; um momento para observar se existiam dados objetivos dos trabalhos, para além da obra (título, autoria, data, etc.); ao final, um tempo para a percepção do entorno; e por último, registro da experiência vivência por cada um em seus diários de bordo.

Foi fundamental iniciar a ação pelo conhecimento dos alunos sobre o tema, para, então, abordar o conceito de Arte Pública, até porque já se imaginava que iriam aparecer entendimentos distintos. Também era preciso esclarecer que o foco do estudo era uma produção específica dessa categoria na cidade de Florianópolis, ou seja, era necessário também fazer um recorte para os estudantes. Nesta ocasião,

identificou-se qual tipo de produção no espaço da cidade é mais valorizada por eles, que é o grafite, considerado neste estudo como sendo uma produção de Arte Urbana, diferente da Arte Pública. Isso ressalta a importância de as ações em Arte também abordarem os conceitos-chave.

A ação educativa proposta neste estudo, embora se paute em um regime de junção, “em que o mundo é ordenado por regularidades ou intencionalidades” (REBOUÇAS; RAMALHO E OLIVEIRA, 2010, p. 91), valoriza também o regime de união, capaz de provocar os Acidentes e os Ajustamentos. Acredita-se que propor um percurso dos circuitos orientado para as descobertas seria a melhor opção, tornando mais potente a interação. Ou seja, omitir previamente que obras estariam no percurso, seria uma forma de provocar os Acidentes. Acontecendo em ato, caberia ao professor mediador encontrar maneiras para chamar a atenção dos alunos para os trabalhos, caso não o percebessem, em um Regime de Manipulação e de Ajustamento. Foi nesta perspectiva que nos percursos virtuais realizados, optou-se por apresentar dois vídeos, um como se o observador estivesse caminhando pelas ruas e outro apresentando cada obra detalhadamente. Portanto, a prática educativa também estimula que os sujeitos estejam sensíveis, potencializando Regimes de Acidente e de Ajustamento, o que pode ser comprovado nos diários de bordo dos estudantes. No primeiro vídeo observado por eles, em ambas as instituições, nem todas as obras do circuito foram percebidas, mas apenas quando elas foram apresentadas em detalhes, o que levou-os a se surpreender pelo fato de não as terem notado anteriormente.

Tanto alunos como professoras viram a importância de um trabalho educativo aberto, capaz de proporcionar diferentes momentos para a interação, valorizando conhecimentos preliminares, acrescentando novos, contextualizando e refletindo sobre a Arte Pública e a cidade como um todo, na busca de sentidos. Todavia, analisando o trabalho pedagógico proposto para uma percepção crítica do acervo, um dos objetivos específicos desta tese, considera-se que fora atingido parcialmente pelo fato de que a interação não se deu em ato por conta da pandemia, e assim toda a ação ocorreu virtualmente. Foi um trabalho pedagógico distinto daquele programado no início da pesquisa, pois se acredita na potência da interação em ato e das relações construídas entre os envolvidos durante uma ação educativa. O olhar crítico sobre o acervo se deu tanto sobre os trabalhos em si quanto sobre a maneira em que eles percebiam a Arte Pública na cidade como um todo, neste último caso,

aparecendo com mais frequência nas anotações presentes nos diários de bordo dos estudantes do Cemj. Aqui se retoma o que foi dito pelo Aluno E: “[...] são obras interessantes de ver e não precisamos nem pagar nada, já que é como uma exposição de museu nas ruas da cidade.” Também se encontrou, nas suas falas a crítica pelo fato de as obras estarem dentro dos condomínios, dificultando o entendimento de que elas pertencem ao público da cidade.

Para verificar a percepção dos estudantes sobre os recortes do acervo apresentado, último dos objetivos específicos desta tese, foram consideradas as observações das aulas, o relato das professoras mediadoras e a análise dos diários de bordo. Constatou-se que os estudantes desconheciam quase todos os trabalhos artísticos, mesmo alocados em locais frequentados regularmente por alguns deles, principalmente no caso do grupo do Cemj como, por exemplo: “*Descobrir que têm muitas obras em lugares que eu costumo passar, mas nunca reparei*” (Aluno C); “[...] *Em muitos momentos passamos distraídos pelas ruas e não percebendo a presença das obras*” (Aluno F). Isto demonstra que os próprios estudantes perceberam que isso se deve a um olhar programado sobre aquele ambiente, ou seja, um olhar superficial, voltado para outros objetivos.

Procurando responder uma das questões colocadas na introdução desta pesquisa, qual seja, “que resultados se obtém da interação de estudantes com a Arte Pública em Florianópolis?”, pode-se dizer que, apesar de ambas as escolas terem seguido uma mesma Programação para o desenvolvimento das atividades, ou seja, tinham um material educativo semelhante, os resultados foram diferentes. Isso porque envolveram variáveis distintas – professoras mediadoras, alunos/grupos, faixa etária, obras do acervo, contextos e instituições. O número reduzido de diários de bordo do CA/Ufsc, com respostas acerca dos regimes de interação e de sentido, colaborou para isso, dificultando a análise comparativa entre as duas experiências.

De forma sintética e considerando a coleta de dados virtual, os estudantes conseguiram apreender que um olhar apressado e programado faz com que a Arte Pública não seja percebida; que o trabalho educativo contribui para percebê-la e para o processo de apreensão de seus sentidos; e que valorizam essas produções do acervo quando passam a conhecê-las, destacando a importância de se ter um olhar crítico sobre elas. Isso foi verificado nos diários de bordo, nas reflexões verbais, nas produções imagéticas durante a ação educativa e nas proposições artísticas dos alunos. A criação dos roteiros de visitação foi a maneira encontrada

para que os estudantes criassem novos sentidos para as obras já vistas, ou então, a partir dos Acidentes semióticos, pudessem perceber e construírem algum sentido. E foi o que ocorreu. Espera-se que os estudantes possam interagir em ato com outras obras ao transitarem pela cidade, uma vez que no momento da pesquisa só foi possível virtualmente.

Porém, é preciso destacar outros aspectos. Um deles é a dificuldade de os estudantes darem sentido às produções abstratas, tão frequentes no recorte do acervo tratado; falas buscando alguma relação com algo figurativo foram frequentes. Isto mostra a importância do trabalho nas aulas de Arte, para despertar um olhar mais aguçado, que levem os conceitos apreendidos para seu cotidiano. Outro, é que os alunos constataram a dificuldade da identificação das produções, tanto da autoria quanto em relação à sua vinculação a uma prática recorrente de uma legislação específica. Isto também não interfere na apropriação do público frente ao acervo? Possivelmente sim, até porque a maioria das obras está dentro dos limites do condomínio. Como saber se fazem parte de um acervo público se está em local privado? Os muros e barreiras físicas entre obras e o público também evidenciam barreiras culturais e de sentido. Ainda que se tenha avançado na identificação nas últimas inserções, é importante olhar para o acervo como um todo. Portanto, é importante que a Comap esteja atenta para regular e dar a público esta informação.

Não se desconsidera que o trabalho com esse acervo também se faça presente nas escolas de regiões da cidade que ainda não possuem exemplares. Cabe ao professor buscar as alternativas, proporcionando visitas a outros locais e, na impossibilidade, usar imagens ou vídeos. O que se pretende é que este estudo seja uma alternativa, como uma fonte para os professores.

Há outro parêntese a ser feito: durante o período de filmagens, o fato de sair com uma câmera por alguns pontos da cidade, detendo-nos por longo período em frente aos condomínios e também transitando entre os trabalhos, acabou chamando de alguma forma a atenção para o acervo. As pessoas perguntavam o motivo de se estar filmando e de que se tratavam aqueles trabalhos. É importante destacar um comentário em especial, acerca da obra de Giovana Zimermann, *S/ título*, de 2008, presente no circuito do bairro Trindade (Figura 34). Como a obra é sutil em sua materialidade, pois foi jateada no muro de vidro e no piso, um entregador que ia com frequência àquele local disse nunca ter percebido, que o ato de filmar chamou a

atenção para ela. Foi possível vê-lo, então, transitando pela obra para ler os textos verbais.

A não percepção da Arte Pública de maneira geral seria, então, uma lacuna da obra em si? Estaria, essa espécie de invisibilidade, atrelada à dificuldade de se relacionar com a arte abstrata, tão presente no acervo? Talvez isso explique, além das dimensões em grande escala, a aproximação dos sujeitos dos murais em grafites que a cidade recebeu nos últimos anos, durante o desenvolvimento desta pesquisa, produções de Arte Urbana que, além de tratarem de temas conhecidos ou homenagearem pessoas importantes para a cidade, trazem um alto grau de figuratividade, por se tratarem de retratos. Ainda que os grafites se fizessem presentes na cidade há muito tempo, as dimensões, os locais dos últimos trabalhos instalados e a legitimidade dada pelo poder público e pela mídia, contribuíram para isso. Embora em número reduzido, esses grafites são mais percebidos do que as centenas de obras do acervo de Arte Pública, objeto deste estudo. Isto mostra que não é a quantidade, mas sim a potência de apreensão e significação no processo de interação.

Mas por que algo parecido não ocorre com a Arte Pública? Neste caso, o que se percebe é que essa produção pouco aparece na mídia, principalmente os trabalhos que estão dentro da área do condomínio. Experiências como o mobiliário urbano da Rua Tenente Silveira foram mais explorados, inclusive provocando que moradores e comerciantes de outras ruas desejasse receber esse tipo de intervenção.

Sabe-se que os professores de Arte frequentemente fazem o uso em sala de aula de reproduções de obras, tanto artísticas quanto estéticas, oriundas de contextos variados, como alternativa diante da dificuldade para trabalhar com originais, principalmente para realizar os deslocamentos até os locais onde se tenha contato direto com as obras, como museus e centro culturais. Entretanto, as reproduções dificultam a percepção de aspectos importantes como, cores, tamanhos, detalhes, dentre outros, que interferem na produção de sentido. Daí a potência da Arte Pública para se abordar aspectos atinentes não apenas à linguagem visual, mas explorando temas como identidade, memória, urbanismo, dentre tantos outros, importantes também para o estudante na sua formação artística, cultural, social e pessoal. Dialogar sobre e a partir de um espaço que é comum à classe e familiar a todos, amplia a ideia de ensino fazendo com que ele

ultrapasse os limites da escola, pautado naquilo que se vê, que se conhece; por isso a importância também de se ter currículos flexíveis.

O que se procurou aqui foi mostrar que a proximidade entre escolas e seus alunos da arte é possível por meio do acervo de Arte Pública de Florianópolis. Acredita-se que essa proximidade possa vir a fortalecer a possibilidade de os sujeitos sentirem o pertencimento desse acervo como um patrimônio seu, com parte do público que são. Além do mais, como disse o Aluno E, “*o acervo é como uma exposição de museu*” a céu aberto, o que também pode aproximar aquelas pessoas que acreditam que espaços expositivos formais sejam locais para os iniciados, afastando cada vez mais o público da arte.

Tendo atuado como professora da rede pública e particular e como membro da Comap, percebeu-se, de um lado, a produção e inserção dos trabalhos artísticos e, do outro, a interação do público. Ressalta-se o importante trabalho da Comap e do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (Ipub) na condução de uma Política Municipal de Arte Pública, mas o investimento em políticas públicas que contribuam para diminuir o espaço entre público e acervo é fundamental, e a proposta desta pesquisa poderá vir a ensejar uma possibilidade nesse sentido. Além de propor políticas culturais para a instalação dos trabalhos artísticos no município, a preocupação com a apreensão por parte da população, para que se crie um sentimento de pertencimento e uma valorização do acervo, também precisa estar nas pautas da Comap.

É preciso reiterar que a pandemia que surpreendeu todo o mundo alterou drasticamente o planejamento deste estudo. Jamais se cogitou a possibilidade de interrupção das aulas presenciais por tanto tempo, bem como que fosse inviabilizada a realização do percurso em ato, uma vez que o isolamento social é uma das estratégias para superação de uma pandemia.

Como se isolar se se buscava a interação? Interações arriscadas no sentido do contato com o outro, de sair para o espaço público, ou seja, o mundo caminhando no sentido oposto ao que se pretendia com esse estudo. Foi um processo muito complexo, duro, mas também de muito aprendizado, de constantes Acidentes e Ajustamentos. Os ajustes na pesquisa permitiram encontrar novas possibilidades para a ação educativa. Por exemplo: para aproximar os estudantes dos artistas, é possível que isso seja feito virtualmente, caso não possa acontecer em ato; as filmagens podem ser adotadas como alternativa às imagens estáticas; o

ato de filmar os trabalhos artísticos provocou no público não escolar novas ou mesmo primeiras percepções.

Considera-se como um achado, o fato de que uma mesma proposta educativa pode ser adotada e realizada em escolas com filosofias diferentes, professoras de Arte distintas, alunos de faixas etárias diversas, embora se tenha constatado uma diversidade nos resultados, comparando-se os dois grupos analisados, o que já era esperado.

A necessidade de um recorte para um estudo acadêmico abre possibilidades diversas de investigações acerca da Arte Pública em Florianópolis. Uma delas é a sua ampliação, com propostas de trabalhos educativos para públicos não escolares, como idosos e deficientes visuais; com outros grupos de estudantes e novas abordagens educativas. Outra proposta seria a partir das relações intertextuais entre obras de um mesmo artista, ou de grupos deles, ou de um recorte específico em dada área. Ainda seria pertinente investigações sobre uma proposta de uma política pública educativa capaz de ampliar o público; ou sobre a interação dos moradores dos condomínios com as obras alocadas na fachada de suas residências; ou ainda, a análise comparativa das interações do público com obras do acervo que estão no espaço público e aquelas que estão nos condomínios. Também é possível olhar para esse acervo e perceber como se deu o crescimento arquitetônico vertical na cidade, pois eles acabaram caminhando lado a lado, e tecer inclusive uma relação entre as produções, os edifícios e os estágios da legislação.

O que se espera é que o público escolar que tenha em seu currículo nas aulas de Arte o estudo sobre a Arte Pública, a Arte Urbana, o espaço público, venha a compor gerações de cidadãos esclarecidos e críticos ao espaço que lhe pertence, porque é público, e deve proporcionar aos cidadãos melhor qualidade de vida.

Por fim, se a cidade interfere na produção artística, a arte pode transformar os espaços sociais e ser igualmente transformada por ele.

REFERÊNCIAS

- ALVES, José Francisco. **Transformação do Espaço Público**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.
- _____. **A especificidade da arte pública na 5ª Bienal do Mercosul – Porto Alegre**. 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/55343>. Acesso em: 12 jun. 2019.
- AMARAL, Cíntia. **Curadoria educativa e mediação**: práticas em Arte Urbana. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-19082015-113810/pt-br.php>. Acesso em: 23 jun. 2019.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. Tradução Pier Luigi Cabra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.
- BARRETO, Jorge M. Anotações sobre intervenção urbana no Brasil e as práticas de site-specific. **Revista Vazantes**. Fortaleza, v. 02, n. 01, Arte e Dizibilidade. p. 53-58, 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/32917>. Acesso em: 23 abr. 2019.
- BARROS, Diana L. Pessoa de. **Teoria Semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- BUENO, Simone. Visibilidades de visibilidades: nas mediatizações de uma metrópole. In: OLIVEIRA, Ana Claudia (org.). **São Paulo privado e público**: abordagem sociossemiótica. São Paulo: Estação das Letras e Cores e CPS Editora, 2014. p. 53-66.
- BÜTTNER, Claudia. Projetos Artísticos nos Espaços Não-Institucionais de Hoje. In: PALLAMIN, Vera M. (org.). **Cidade e Cultura**: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Liberdade, 2002. p. 73-102.
- CABRAL, Maria M.R.; BORGES, Maria Eliza. Arte Pública: traçando o roteiro da escultura em Goiânia. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 18., 2009. Salvador: **Anais eletrônicos** [...]. Salvador: ANPAP, EDUFBA, 2009. p. 2310-2324. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/maria_madalena_roberto_cabral.pdf. Acesso em: 23 jun. 2019.
- CABRAL, Maria R. **Arte Pública: sua função e significado no espaço urbano de Goiânia**. 2010. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- CANCLINI, Néstor G. Imaginários culturais da cidade: conhecimento / espetáculo / desconhecimento. In: COELHO, Teixeira (org.). **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008. p. 15-31.

CANTON, Katia. **Espaço e Lugar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CAPES. **CAPES**: Catálogo de Teses e Dissertações. 2018. Disponível em: <http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses>. Acesso em: 12 nov. 2018.

_____. **CAPES**: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. 2018. Disponível em: <http://www.capes.gov.br>. Acesso em: 27 dez. 2018.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CAVALCANTE, Paulo José. **A relevância da percepção em arte pública no ensino de arte**: o papel do professor no processo de massificação das obras de arte. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2008. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86889/cavalcante_pj_me_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 27 dez. 2018.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

CHEN, Luciana. Reflexões sobre a educação formal e não-formal a partir da semiótica discursiva. In: OLIVEIRA, Ana Claudia (org.). **Do sensível ao inteligível**: duas décadas de construção do sentido. São Paulo: OJM Casa Editorial, CPS Editora, Estação das Letras e Cores, 2014. p. 495-510.

COUTINHO, Rejane G. Estratégias de mediação e a abordagem triangular. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane G. (org.). **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p 171-186.

CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**. Tradução Aníbal Mari. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CRUZ, Silvia P. **Arte permanente nos espaços externos da cidade**: o caráter artístico e suas manifestações no contexto cultural de Uberlândia. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2156879. Acesso em: 23 jun. 2019.

DUARTE, Paulo Sérgio. História da Arte e do Espaço – O Projeto. In: ALVES, José Francisco (org.). **Transformações do Espaço Público**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006. p. 11-17.

DUQUE, Félix. **Arte público y espacio político**. Madri: AKAL, 2001.

FERRARA, Lucrécia. **Desing em espaços**. São Paulo: Edições Rosari, 2002.

FERREIRA, Gislaine Z. **Arte em espaços públicos de Vitória**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=172748. Acesso em: 23 jun. 2019.

FILHO, Airton J.; NUNES, Sandra C.; RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra. Das intertextualidades: citações como proposta de ensino de arte na perspectiva da descontinuidade cronológica. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27., 2018. São Paulo. **Anais eletrônicos** [...],

São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p. 90-103.
Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2018>. Acesso em: 12 fev. 2021.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. Prefácio. In: LANDOWSKI, Eric. **Interações arriscadas**. Tradução Luiza Helena O. da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2014. p. 7-10.

FLIRCK, Uwe. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. Tradução Sandra Netz. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FLORIANO, Cesar. Construindo uma política de Arte Pública para a cidade de Florianópolis. In: ALVES, José Francisco. **Experiência em Arte Pública: memória e atualidade**. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008. p. 26-29.

_____. **Arte Pública e Espaço Público**. Florianópolis, 2011. Website do arquiteto e pesquisador Cesar Floriano contendo algumas de suas produções textuais acerca da Arte Pública. Disponível em: <https://cesarfloriano.wordpress.com/2011/11/27/arte-publica-e-espaco-politico>. Acesso em: 15 abr. 2018.

_____. Arte Pública e Gestão Municipal. In: PIRES, Lú; LUZ, Tânia da. **Arte Pública em Florianópolis**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2016. p. 19-21.

FLORIANÓPOLIS. **Lei nº 2.647, de 29 de julho de 1987**. Cria a Fundação Franklin Cascaes. Florianópolis: Câmara Municipal, 1987. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/sc/f/florianopolis/lei-ordinaria/1987/265/2647/lei-ordinaria-n-2647-1987-cria-a-fundacao-franklin-cascaes?q=%202647>. Acesso em: 10 mai. 2019.

_____. **Lei nº 3.255, de 3 de outubro de 1989**. Autoriza a execução de pinturas e/ou obras de arte nas edificações, cria incentivo e dá outras providências. Florianópolis: Câmara Municipal, 1989. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/sc/f/florianopolis/lei-ordinaria/1989/326/3255/lei-ordinaria-n-3255-1989-autoriza-execucao-de-pinturas-e-outras-obra-de-arte-nas-edificacoes-cria-incentivo-e-da-outras-providencias?q=3255%2C>. Acesso em: 10 maio 2019.

_____. **Lei Complementar nº 001, de 14 de abril de 1997**. Dispõe sobre o zoneamento, o uso e ocupação do solo no distrito sede de Florianópolis e dá outras providências. Florianópolis: Câmara Municipal, 1997. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/sc/f/florianopolis/lei-complementar/1997/1/1/lei-complementar-n-1-1997-dispoe-sobre-o-zoneamento-o-uso-e-a-ocupacao-do-solo-no-distrito-sede-de-florianopolis-e-da-outras-providencias?q=01%2F1997>. Acesso em: 08 jun. 2019.

_____. **Lei Complementar nº 482, de 17 de janeiro de 2014**. Institui o Plano Diretor de Urbanismo do Município de Florianópolis que dispõe sobre a política de desenvolvimento urbano, o plano de uso e ocupação, os instrumentos urbanísticos e o sistema de gestão. Florianópolis: Câmara Municipal, 2014. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/sc/f/florianopolis/lei-complementar/2014/49/482/lei-complementar-n-482-2014-institui-o-plano-diretor-de-urbanismo-do-municipio-de-florianopolis-que-dispoe-sobre-a-politica-de-desenvolvimento-urbano-o-plano-de-uso-e-ocupacao-os-instrumentos-urbanisticos-e-o-sistema-de-gestao?q=482%2F2014>. Acesso em: 11 jun. 2019.

FREITAG-ROUANET, Bárbara. Vida Urbana e Cultura. In: PALLAMIN, Vera M. (org.); LUDEMANN, Marina (coord.). **Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 27-36.

GASPAR, Débora da R. **Olhares sobre a arte pública de Florianópolis**. 2002. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Artes Plásticas) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

GEHL, Jan. **Cidades Para Pessoas**. Tradução Anita Di Marco. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GIL, Antonio C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2009.

GRAD, Guilherme F. **Arte Pública e Paisagem Urbana de Florianópolis, SC, Brasil**. 2007. Dissertação (Mestrado em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/90354>. Acesso em: 20 jun. 2019.

GREIMAS, Algirdas Julian. **Sémantique structurale: recherche de méthode**. Paris: Librairie Larousse, 1966.

_____. **Da Imperfeição**. Tradução Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. 2. ed., 2^a reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

HAMMAD, Manar. Santuário de Bel em Tadmor/Palmira: ensaio de interpretação semiótica. **Galáxia**, São Paulo, n. 9, p. 15-97, Educ, 2005a. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/issue/view/117/showToc>. Acesso em: 26 out. 2020.

_____. **Expressão espacial da enunciação** - Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas 4. Tradução Lauer Nunes dos Santos e Solange Lisboa. São Paulo: Edições CPS, 2005b.

IBICT. **BDTD**: Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. 2019. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind>. Acesso em: 23 jan. 2019.

INSTITUTO DE PLANEJAMENTO URBANO DE FLORIANÓPOLIS. **Regimento Interno da Comissão de Arte Pública (Comap) de Florianópolis**. Florianópolis: IPUF, 20 set. 2011. Disponível em: http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/26_12_2011_16.37.47.c924f1e0f9bbeef5f40f31fac1e5d432.pdf. Acesso em: 08 jul. 2021.

KINCELER, José. Horta Vertical-Saber: uma plataforma de desejos compartilhados em arte pública. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 20., 2011. Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos** [...], Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p. 3727-3740. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/jose_luiz_kinceler.pdf. Acesso em: 23 jun. 2019.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. Tradução Jorge Menna Barreto. In: **Revista Arte & Ensaios**, n.17, p. 166-187, EBA/UFRJ, 2008. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf. Acesso em: 28 abr. 2019.

LACY, Suzanne. Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys. In: _____. **Mapping the Terrain**: new genre public art. Seattle: Bay Press, 1995. p. 19-47.

- LANDOWSKI, Eric. **A sociedade refletida**: ensaios de sociossemiótica I. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: EDUC Pontes, 1992.
- _____. O olhar comprometido. Tradução de Ana Claudia de Oliveira e Márcia Da Vinci. **Galáxia**. São Paulo, n. 2, p. 19-56, Educ, 2001.
- _____. **Presenças do Outro**. Tradução de Mary A. L. de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. Modos de presença do visível. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004. p. 97-112.
- _____. **Les interactions risquées**. Limoges: Pulim, 2005.
- _____. **Interações arriscadas**. Tradução Luiza Helena O. da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2014a.
- _____. Sociossemiótica: uma teoria geral do sentido. **Galáxia**. São Paulo, *Online*, n. 27, p. 10-20, jun. 2014b. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/19609>. Acesso em: 2 jan. 2018.
- _____. **Com Greimas**: interações semióticas. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2017.
- LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**: conversações com Jean Lebrun. Tradução Reginaldo Carmello C. de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- LEFEBVRE, Henry. **O direito à cidade**. Tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem o Moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Tradução Maria Cristina T. Afonso. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- MADERUELO, Javier. **La Idea de Espacio**: en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989. Madri: AKAL, 2008.
- MAGNAVITA, Pasqualino R. Arte/Cidade no pensamento pós-estruturalista. Saber, poder e subjetivação. In: CARDOSO, Selma P.; PINHEIRO, Eloísa; CORRÊA, Elyane L. (org.). **Arte e Cidade: imagens, discurso e representações**. 2.ed. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 385-403.
- MAKOWIECKY, Sandra; HENICKA, Marli S. Os grupos de artistas plásticos de Florianópolis nos anos de 1980. **Revista Nupeart**. Florianópolis: UDESC/CEART, v. 13, n. 13, p. 67-101, 2015.
- MARCONI, M.; LAKATOS, E. **Metodologia Científica**. São Paulo: Atlas, 2010.
- MARTINS, Mirian Celeste. A mediação e as brechas de acesso. In: _____. (org.). **Mediação**: provocações estéticas. São Paulo: Pós-graduação do Instituto de Artes/Unesp, 2005a. p. 7-9.

- _____. (coord.). Compartilhando um exercício de pesquisa: a experiência estética mediadora. In: _____ (org.). **Mediação**: provocações estéticas. São Paulo: Pós-graduação do Instituto de Artes/Unesp, 2005b. p. 58-93.
- _____. Curadoria educativa: dispositivos para encontros. **Pensar juntos mediação cultural**: [entre]laçando experiências e conceitos. In: _____ (org.). São Paulo: Terracota Editora, 2014a. p. 188-202.
- _____. Mediação culturais e contaminações estéticas. **Revista GEARTE**. Porto Alegre, v. 1, n. 3, p. 248-264, 2014b. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/52575>. Acesso em: 12 fev. 2021.
- NUNES, Lilian Amaral. **Derivações da Arte Pública Contemporânea**. 2010. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-19082015-113810/pt-br.php>. Acesso em: 13 jan. 2018.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do Cubo Branco**: a ideologia do espaço da arte. Tradução Carlos S. M. Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OLIVEIRA, Ana Claudia. Convocações multisensoriais da arte do século XX. In: PILLAR, Analice Dutra. (org.). **A educação do olhar no ensino das artes**. Porto Alegre: Mediação, 1999. p. 85-98.
- _____. Estesia e Experiência do Sentido. **CASA**: Cadernos de Semiótica Aplicada, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 1-12, dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/issue/view/403>. Acesso em: 22 mar. 2021.
- _____. (org.). **São Paulo privado e público**: abordagem sociossemiótica. São Paulo: Estação das Letras e Cores: CPS Editora, 2014a.
- _____. Público & Privado, problemáticas independentes. As pistas impressivas no entrelaçar da trama social. In: _____ (org.). **São Paulo privado e público**: abordagem sociossemiótica. São Paulo: Estação das Letras e Cores e CPS Editora, 2014b. p. 13-29.
- _____. Interações e sentido nas práticas da vida. **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v. 11, n. 31, p. 179 -198, mai/ago. 2014c. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/783>. Acesso em: 15 jan. 2021.
- _____. Uma São Paulo pelas práticas da vida. Do estudo semiótico dos discursos acabados aos das situações e das experiências vividas. In: _____ (org.). **São Paulo e Roma: práticas de vida e sentido**. São Paulo: Estação das Letras e Cores: CPS, 2017. p. 13-32.
- _____. A interação na arte contemporânea. **Galáxia**. São Paulo, n. 4, p. 33-66, Educ, 2002. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/issue/view/112/showToc>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- OLIVEIRA, João A. de. **Os Trabalhos de José Resende no âmbito de Arte/Cidade**: da produção do artista ao projeto de intervenções urbanas. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5019449. Acesso em: 23 jun. 2019.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. Arte Pública: novas práticas de uma história de muitas histórias. *In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, XXIV, 2004. Anais eletrônicos [...]*, Belo Horizonte. 2004. Não paginado. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/51_luiz_sergio_oliveira.pdf. Acesso em: 23 jun. 2019.

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

_____. Arte Urbana como prática crítica. *In: _____ (org.); LUDEMANN, Marina (coord.). Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 103-110.

PETTINI, Ana Luz. Arte Pública Contemporânea: experiência de Porto Alegre. *In: ALVES, José F. (org.). Experiência de Arte Pública: Memória e Atualidade*. Porto Alegre: Artfolio: Editora da Cidade, 2008. p. 12-17.

PIRES, Maria de Lourdes. A Arte Pública na cidade de Florianópolis: o papel do poder público na política de construção de um acervo de arte pública. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE ARTE PÚBLICO EN LATINOAMÉRICA, 2., 2011. Anais [...]*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. p. 583-593.

_____. Histórico. *In: PIRES, Lú; LUZ, Tânia da (org.). Arte Pública em Florianópolis*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2016. p. 13-17.

RAMALHO e OLIVEIRA, Sandra Regina. A leitura de imagens sob ponto de vista da semiótica: uma crítica acerca das críticas. *In: OLIVEIRA, Marilda Oliveira de (org.). Arte, educação e cultura*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2007. p. 171-194.

_____. **Imagen também se lê**. 2.ed. São Paulo: Rosari, 2009.

_____. **Diante de uma imagem**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

_____. Novos desenvolvimentos da semiótica: aspectos do pensamento de Eric Landowski. *In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 20., 2011. Rio de Janeiro. Anais eletrônicos [...]*, Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p. 1183-1197. Disponível: http://anpap.org.br/anais/2011/pdf/ceav/sandra_regina_ramalho_e_oliveira.pdf. Acesso em: 23 jun. 2019.

_____; REBOUÇAS, Moema. Experiências de Estágio como Acidente Cotidiano: ação educativa em espaços culturais. *In: FREITAS, Neli; RAMALHO e OLIVEIRA, S.R. (org.). Proposições Interativas: arte, pesquisa e ensino*. Florianópolis: UDESC, 2010. p. 89-106.

_____. NUNES, Sandra C. A cidade como aliada da aula de Arte: linha curva e intertextualidade. *In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 29., 2020. Goiânia. Anais eletrônicos [...]*, Goiânia: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap), 2020. p.163-178. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2020>. Acesso em: 12 fev. 2021.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2009.

SEIXAS, Marcelo P. **Arte Pública em Florianópolis**: um estudo de algumas permanências instaladas nos espaços da cidade. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012.

SILVA, Armando. **Atmosferas urbanas**: grafite, arte pública, nichos estéticos. Tradução Sandra T. Valenzuela. São Paulo: Editora Sesc São Paulo, 2014.

SCHRÖDER, Jorge. **2º Simpósio Internacional de Escultores Ciudad de Avellaneda, Santa Fé (Argentina)**. 2018. Web site do escultor Jorge Schröder. Disponível em: <http://jorgeschroder.blogspot.com>. Acesso em: 20 jun. 2019.

WISNIK, Guilherme; MARIUTTI, Julio. **Espaço em obra**: cidade, arte, arquitetura. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

ZIMERMANN, Giovana. **O Sol**. 2017. Website da artista Giovana Zimermann. Disponível em: <http://www.giovanazimmermann.com>. Acesso em: 19 jun. 2019.

ANEXO A – ESTADO DA ARTE

Levantamento quantitativo e qualitativo de pesquisas sobre Arte Pública, desenvolvidas em programas de Pós-Graduação na área da Arte realizadas no Brasil na última década, mais especificamente entre 2008 e 2018. Para isto, optou-se pelas principais bases de dados, a da Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (Capes) e a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD).

1 – LEVANTAMENTO NO CATÁLOGO DE TESES E DISSERTAÇÕES DA CAPES⁷⁴

Quadro A - Levantamento de pesquisas sobre Arte Pública no Catálogo de Tese e Dissertações da Capes – 2008 a 2018

| Ano | Título | Programa/Instituição | Autor |
|------|---|---|-------------------------------|
| 2008 | A relevância da percepção em arte pública no ensino de arte: o papel do professor no processo de massificação das obras de arte | Mestrado em Artes Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho | CAVALCANTE, Paulo José |
| 2008 | Processos colaborativos, contaminações e jogos de alteridade em arte pública: experiências na criação de uma rádio comunitária | Mestrado em Artes Visuais Universidade do Estado de Santa Catarina | WASEM, Marcelo Simon |
| 2008 | Outras Vias de Acesso - Projeto Colaborativo junto aos Catadores da Costeira do Pirajubaé | Mestrado em Artes Visuais Universidade do Estado de Santa Catarina | SANTOS, Tatiana Rosa dos |
| 2009 | A arte em espaços públicos de Vitória | Mestrado em Artes Universidade Federal do Espírito Santo | FERREIRA, Gislaine Zanon |
| 2009 | Mosaico do Lugar: investigações sobre uma intervenção artística coletiva em um espaço público | Mestrado em Ciências da Arte Universidade Federal Fluminense | BARBOZA, Leila Maria da Silva |
| 2009 | Artista é público | Mestrado em Artes Visuais Universidade de São Paulo | JUNIOR, Vitor Cesar. |
| 2009 | Fundamentações e Prática de Processos Artísticos Contemporâneos em Arte Pública | Mestrado em Artes Visuais Universidade do Estado de Santa Catarina | HANELJEVSKI, Ana Matilde |

⁷⁴ Este levantamento contempla as pesquisas que possuem o termo Arte Pública ou Arte Urbana nas palavras-chave, bem como aquelas que não foram encontradas nas versões digitais, por serem anteriores a Plataforma Sucupira. Realizado no site da Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (Capes). Disponível em: <http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses>. Acesso em: 12 nov. 2018.

| | | | |
|------|---|---|----------------------------------|
| 2009 | Modernidade, contemporaneidade e presença oriental nas esculturas públicas de Franz Weissmann na cidade do Rio de Janeiro | Mestrado em Artes Visuais Universidade Federal do Rio de Janeiro | PINTO, Isabelle Lyra de Serpa |
| 2010 | Arte Pública: sua função e significado no espaço urbano de Goiânia | Mestrado em Cultura Visual Universidade Federal de Goiás | CABRAL, Maria Madalena Roberto |
| 2010 | Derivações de arte pública contemporânea | Doutorado em Artes Visuais Universidade de São Paulo | NUNES, Lilian do Amaral |
| 2010 | Lugares de Inscrição da Arte: artistas, coletivos de artistas, e certa Arte Pública praticada na cidade | Mestrado em Artes Visuais Universidade Federal do Rio de Janeiro | BRANCO, Helio Antunes |
| 2011 | A especificidade da Arte Pública na 5ª Bienal do Mercosul - Porto Alegre | Doutorado em Artes Visuais Universidade Federal do Rio Grande do Sul | ALMEIDA, José Francisco Alves de |
| 2011 | Hortas Comunitárias na Barra da Lagoa: agenciamentos colaborativos em Arte Pública de Novo Gênero | Mestrado em Artes Visuais Universidade do Estado de Santa Catarina | MARTINS, Janice |
| 2011 | Trânsito à Margem do Lago | Mestrado em Artes Visuais Universidade do Estado de Santa Catarina | WASHINGTON, Claudia Teresinha |
| 2012 | Arte Pública em Florianópolis: um estudo de algumas “permanências” instaladas nos espaços da cidade | Mestrado em Artes Visuais Universidade do Estado de Santa Catarina | SEIXAS, Marcelo Pereira |
| 2012 | Stencil como arte pública | Mestrado em Ciências da Arte Universidade Federal Fluminense | SOUZA, Rachel Pereira da Silva |
| 2012 | A Experiência Estética em Vácuos Locacionais: a Arte Pública no metrô como recurso educativo | Mestrado em Artes Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho | LIMA, Ana Christina Hebe. |
| 2012 | Ficções: arte, natureza, cidade | Doutorado em Artes Universidade Federal de Minas Gerais | FERREIRA, Ines Karin Linke |
| 2012 | Caciporé: a plástica do aço | Doutorado em Artes Visuais Universidade de São Paulo | Ramos, Flavia Rudge |
| 2014 | O Mural de Eduardo Kobra em Santa Maria: uma relação com a Arte Pública | Mestrado em Artes Visuais Universidade Federal de Santa Maria | UBERTI, Mariete Taschetto |
| 2014 | Monumento Público: memória coletiva na Sua trajetória funcional | Mestrado em Artes Universidade Federal do Espírito Santo | ELOI, Ciliani Celante |
| 2014 | Raphael Samú: experiências do muralismo no Espírito Santo | Mestrado em Artes Universidade Federal do Espírito Santo | GONCALVES, Marcela Belo |
| 2014 | Nova Arte Pública de Gênero: práticas de arte e feminismos na | Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes | LEITE, Aline Paula de Oliveira |

| | | | |
|------|--|---|---|
| | América Latina | Universidade Federal Fluminense | |
| 2015 | Para além: deslocamentos femininos | Mestrado em Artes Visuais Universidade Federal do Rio de Janeiro | SARAIVA, Leticia Cristina |
| 2015 | Ações-dispositivo: estratégias de intervenção política no espaço público | Mestrado em Artes Visuais Universidade Federal do Rio Grande do Sul | CARDOSO, Sandro Ouriques |
| 2015 | Publicações Artísticas: uma reflexão sobre publicações como arte pública em Vitória | Mestrado em Artes Universidade Federal do Espírito Santo | TONINI, Juliana Colli |
| 2017 | Os Trabalhos de José Resende no âmbito de Arte/Cidade: da produção do artista ao projeto de intervenções urbanas | Mestrado em Artes Visuais Universidade Estadual de Campinas | OLIVEIRA, João Yukio Nakacima Amendola de |
| 2017 | A Pintura Decorativa de Rodolpho Amoêdo em Prédios Públicos | Mestrado em Artes Visuais Universidade Federal do Rio de Janeiro | MATTOS, Leandro Brito de |
| 2017 | Poéticas do comum: reflexões sobre arte gestada coletivamente nos espaços informacionais da cidade de São Paulo | Mestrado em Artes Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho | PRETTI, Lucas Farinella |
| 2017 | Memória e monumentalidade: a arte temporária de Christo Javacheff | Mestrado em Artes Visuais Universidade Estadual de Campinas | MANTOVANELE, Renata Antonini |
| 2018 | Elementos poético - políticos na produção artística de Krzysztof Wodiczko | Mestrado em Artes Visuais Universidade Estadual de Campinas | SANTOS, Renata Z. de Castro |

Fonte: Elaborada pela autora (2019).

Quadro B - Levantamento de pesquisas sobre Arte Urbana no Catálogo de Tese e Dissertações da Capes – 2008 a 2018

| Ano | Título | Programa/Instituição | Autor |
|------|---|---|----------------------------------|
| 2009 | A poética de Gentileza: um patrimônio carioca | Mestrado em Artes Universidade Estadual de Campinas | LORENZINO, Ariana de Abreu |
| 2009 | Corrente Contínua: um circuito pela arte e resistência | Mestrado em Artes Universidade Federal de Minas Gerais | Rocha, Melissa Etelvina Oliveira |
| 2010 | Cidade Gravada - Uma Geografia do Imprevisto | Mestrado em Artes Visuais Universidade Federal da Bahia | CASTRO, Adriano L. R. de |
| 2012 | Grafite / Pichação: circuito e territórios na arte de rua | Mestrado em Ciências da Arte Universidade Federal Fluminense | KAPLAN, Rosane dos S. C. |

| | | | |
|------|--|---|---|
| 2013 | Grafite em Vila Velha: a transgressão se faz “presente” | Mestrado em Artes Universidade Federal do Espírito Santo | MICHALOVZKEY, Sergio Ronaldo S. |
| 2013 | Canastra: o sticker como retrabalização na contemporaneidade, na prática do Potlatch e da intervenção urbana, por meio da cibercultura | Doutorado em Artes Universidade de Brasília | AGRELI, João Henrique L. |
| 2014 | Arte permanente nos espaços externos da cidade: o caráter artístico e suas manifestações no contexto cultural de Uberlândia | Mestrado em Artes Universidade Federal de Uberlândia | CRUZ, Silvia Santos Pinheiro |
| 2014 | Arte urbana: a voz que ecoa além dos muros | Mestrado em Artes Universidade do Estado do Rio de Janeiro | ALBUQUERQUE, Raoni M. R. de |
| 2014 | Do Graffiti à Ciberintervenção Urbana Interativa | Doutorado em Artes Universidade de Brasília | LOCH, Claudia |
| 2015 | Um Passeio Enativo com Acidum: Arte Urbana em Fortaleza e a criação de ficções pela cidade | Mestrado em Artes Universidade Federal do Ceará | FARIAS, Carla Galvão |
| 2015 | Bicho-Homem, o Desenho como Proposição Poética na Superfície Cidade | Mestrado em Artes Visuais Universidade Federal da Bahia | SANTOS, Mauricio Santil |
| 2016 | O Graffiti de Mundano e a Paisagem Urbana: um debate social e artístico na circulação do objeto | Mestrado em História da Arte Universidade Federal de São Paulo | NEVES, Carlos Alexandre das |
| 2016 | Arte Outdoor como Zona Autônima: classificados poéticos e contra-ataques | Mestrado em Artes Visuais Universidade do Estado de Santa Catarina | ZEN, Rafael Luiz |
| 2017 | Os Trabalhos de José Resende no âmbito de Arte/Cidade: da produção do artista ao projeto de intervenções urbanas | Mestrado em Artes Visuais Universidade Estadual de Campinas | OLIVEIRA, João Yukio Nakacima Amendola de |
| 2017 | Lugares Ocultos: uma pesquisa em poéticas visuais | Mestrado em Artes Universidade Federal de Uberlândia | LIMA, Bruno Ravazzi |
| 2017 | Mural Etnias — Entre Significações e Representações: um marco na revitalização do Porto Maravilha | Mestrado em Artes Visuais Universidade Federal do Rio de Janeiro | OLIVEIRA, Aline Rayane de S. |
| 2017 | A Cidade é o Suporte: Arte Urbana, mercado e subversão | Mestrado em Artes Visuais Universidade Federal da Paraíba | VISINI, Debora Machado |
| 2018 | Projetos Artísticos Elaborados a partir das Cidades de: Campinas, São Paulo e Berlim | Mestrado em Artes Visuais Universidade Estadual de Campinas | SILVA, Thiago Bortolozzo da |
| 2018 | Spa Das Artes: memória, legitimação e afeto | Mestrado em Artes Visuais Universidade Federal de Pernambuco | COLLIER, Barbara Pereira |

Fonte: Elaborada pela autora (2019).

2 – LEVANTAMENTO NA BIBLIOTECA DIGITAL BRASILEIRA DE TESES E DISSERTAÇÕES (BDTD)⁷⁵

Quadro A – Levantamento de pesquisas sobre Arte Pública na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – 2008 a 2018

| Ano | Título | Programa/Instituição | Autor |
|------|---|---|-------------------------------------|
| 2008 | A relevância da percepção em arte pública no ensino de arte: o papel do professor no processo de massificação das obras de arte | Mestrado em Artes Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho | CAVALCANTE, Paulo José |
| 2008 | Processos colaborativos, contaminações e jogos de alteridade em arte pública: experiências na criação de uma rádio comunitária | Mestrado em Artes Visuais Universidade do Estado de Santa Catarina | WASEM, Marcelo Simon |
| 2008 | A relevância da percepção em arte pública no ensino de arte: o papel do professor no processo de massificação das obras de arte | Mestrado em Artes Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho | CAVALCANTE, Paulo José |
| 2008 | Outras Vias de Acesso - Projeto Colaborativo junto aos Catadores da Costeira do Pirajubaé | Mestrado em Artes Visuais Universidade do Estado de Santa Catarina | SANTOS, Tatiana Rosa dos |
| 2009 | A arte em espaços públicos de Vitória | Mestrado em Artes Universidade Federal do Espírito Santo | FERREIRA, Gislaine Zanon |
| 2009 | Artista é público | Mestrado em Artes Visuais Universidade de São Paulo | JUNIOR, Vitor Cesar. |
| 2009 | Colhendo com o corpo: ou o sujeito como 'corpo-crítico' nas práticas artísticas de intervenções urbanas | Mestrado em Artes Universidade de São Paulo | FREITAS, Marcos Paulo Martins de |
| 2009 | Fundamentações e Prática de Processos Artísticos Contemporâneos em Arte Pública | Mestrado em Artes Visuais Universidade do Estado de Santa Catarina | HANELJEVSKI, Ana Matilde |
| 2010 | O artista Zenon Barreto e a Arte Pública na cidade de Fortaleza | Mestrado em Artes Universidade Estadual de Campinas | COSTA, Sabrina A. de Araújo |
| 2010 | Derivações de arte pública contemporânea | Doutorado em Artes Visuais Universidade de São Paulo | NUNES, Lilian do Amaral |
| 2011 | A especificidade da Arte Pública na 5ª Bienal do Mercosul - Porto Alegre | Doutorado em Artes Visuais Universidade Federal do Rio Grande do Sul | ALMEIDA, José Francisco Alves de |
| 2011 | A especificidade da Arte Pública na 5ª Bienal do Mercosul - Porto Alegre | Doutorado em Artes Visuais Universidade Federal do Rio Grande do Sul | ALMEIDA, José Francisco Alves de |
| 2012 | Hortas Comunitárias na Barra da | Mestrado em Artes Visuais | MARTINS, Janice |

⁷⁵ Esse levantamento foi realizado em janeiro de 2019 no site da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br>. Acesso em: 23 jan. 2019.

| | | | |
|------|---|---|------------------------------|
| | Lagoa: agenciamentos colaborativos em Arte Pública de Novo Gênero | Universidade do Estado de Santa Catarina | |
| 2013 | Arte e a construção do lugar: a dimensão artística do urbanismo de Chicago | Mestrado em Artes Visuais Universidade Estadual de Campinas | SANDLER, Sérgio |
| 2014 | Raphael Samú: Experiências do muralismo no Espírito Santo | Mestrado em Artes Universidade Federal do Espírito Santo | GONÇALVES, M. B. |
| 2014 | O Mural de Eduardo Kobra em Santa Maria: uma relação com a Arte Pública | Mestrado em Artes Visuais Universidade Federal de Santa Maria | UBERTI, Mariete Taschetto |
| 2015 | Intervenção urbana: possíveis desconstruções do espetáculo cotidiano: jogos, derivas e andarilhagens | Mestrado em Artes Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho | RIOS, Diogo Sérvulo da C. V. |
| 2015 | Ações-dispositivo: estratégias de intervenção política no espaço público | Mestrado em Artes Visuais Universidade Federal do Rio Grande do Sul | CARDOSO, Sandro Ouriques |
| 2017 | Poéticas do comum: reflexões sobre arte gestada coletivamente nos espaços informacionais da cidade de São Paulo | Mestrado em Artes Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho | PRETTI, Lucas Farinella |
| 2018 | Uma história das procissões organizadas por artistas no Brasil e no contexto internacional (1931-2017) | Doutorado em Artes Universidade de São Paulo | MAIER, Tobias Caspar |

Fonte: Elaborada pela autora (2019).

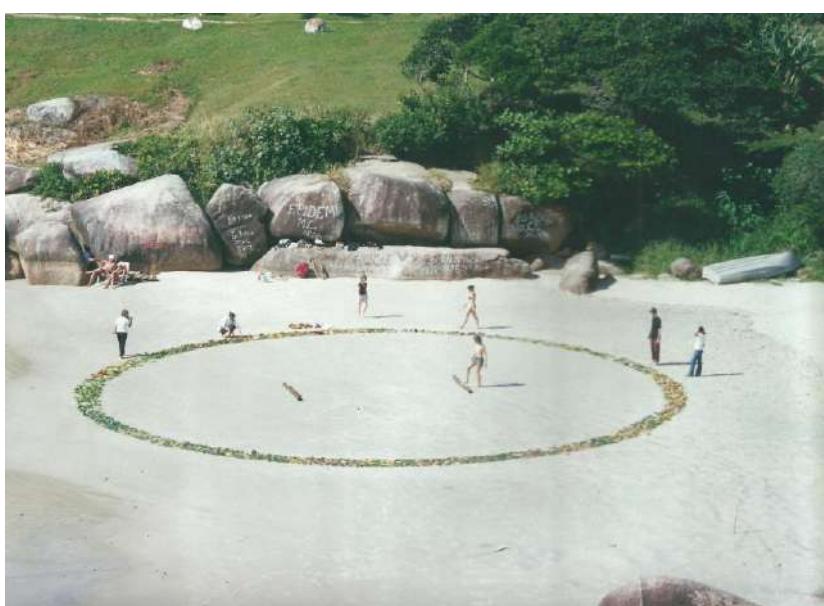
Quadro B – Levantamento de pesquisas sobre Arte Urbana na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – 2008 a 2018

| Ano | Título | Programa/Instituição | Autor |
|------|---|---|---------------------------------|
| 2009 | A poética de Gentileza: um patrimônio carioca | Mestrado em Artes Universidade Estadual de Campinas | LORENZINO, Ariana de Abreu |
| 2010 | Cidade Gravada - Uma Geografia do Imprevisto | Mestrado em Artes Visuais Universidade Federal da Bahia | CASTRO, Adriano L. R. de |
| 2010 | O que está dentro fica/ o que está fora se expande 3nós3 coletivo de arte no Brasil | Mestrado em Artes Visuais Universidade do Estado de Santa Catarina | Nichelle, Aracéli Cecilia |
| 2011 | Trânsito à Margem do Lago | Mestrado em Artes Visuais Universidade do Estado de Santa Catarina | WASHINGTON, Claudia Teresinha |
| 2013 | Grafite em Vila Velha: a transgressão se faz “presente” | Mestrado em Artes Universidade Federal do Espírito Santo | MICHALOVZKEY, Sergio Ronaldo S. |
| 2014 | Paisagem cambiante: ensaio para um balé das coisas | Doutorado em Artes Visuais Universidade de Brasília | SOTOMAYOR, Yana Tamayo |

| | | | |
|------|---|---|--------------------------------|
| 2014 | Do Graffiti à Ciberintervenção Urbana Interativa | Doutorado em Artes Universidade de Brasília | LOCH, Claudia |
| 2014 | Arte urbana: a voz que ecoa além dos muros | Mestrado em Artes Universidade do Estado do Rio de Janeiro | ALBUQUERQUE, Raoni M. R. de |
| 2015 | Curadoria educativa e mediação: práticas em Arte Urbana | Mestrado em Artes Universidade de São Paulo | AMARAL, Cíntia. |
| 2015 | O grafite no contexto urbano da cidade de São Carlos | Mestrado em Artes Universidade de São Paulo | SANTOS, Janete F. R. dos |
| 2015 | Um Passeio Enativo com Acidum: Arte Urbana em Fortaleza e a criação de ficções pela cidade | Mestrado em Artes Universidade Federal do Ceará | FARIAS, Carla Galvão |
| 2017 | Novo muralismo: a pintura pública das últimas décadas na metrópole paulista | Mestrado em Estética e História da Artes Universidade de São Paulo | BARROS, Yara Amaral G. de |

Fonte: Elaborada pela autora (2019).

**ANEXO B – INTERVENÇÕES DE LAND ART EM PRAIAS DA ILHA
E EM ESPAÇOS PÚBLICOS DA CIDADE**



Intervenções na Praia da Lagoinha, Barra da Lagoa, Florianópolis/SC
Fonte: Acervo de Cesar Floriano



Intervenção na Praia da Armação, Armação do Pântano do Sul, Florianópolis/SC
Fonte: Acervo de Cesar Floriano



Intervenção na escadaria da Igreja do Rosário, Centro, Florianópolis/SC
Fonte: Acervo de Cesar Floriano



Intervenção nas proximidades do Planetário/UFSC, Trindade, Florianópolis/SC
Fonte: Acervo de Cesar Floriano

ANEXO C - LEGISLAÇÕES SOBRE ARTE PÚBLICA EM FLORIANÓPOLIS



ESTADO DE SANTA CATARINA
CÂMARA MUNICIPAL DE FLORIANÓPOLIS
PALÁCIO DIAS VELHO

LEI N° 3255/89

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

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

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

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

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

- I - Pintura de Arte - aquela executada nas paredes externas das edificações, sob forma de painéis, podendo conter ou não mensagens publicitárias em seu rodapé;
- II - Obra de arte - esculturas e outros meios de expressão.

Art. 4º - As pinturas e obras de arte de que tratam esta Lei deverão ser originais, não se constituindo de reprodução ou réplica devendo, ainda, integrarem-se à estrutura arquitetônica da edificação.

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

Art. 5º - As edificações contempladas com as pinturas e obras de arte previstas nesta Lei, poderão beneficiar-se com um acréscimo de 2% nos seus índices de aproveitamento e taxa de ocupação previstos no Plano Diretor.

Art. 6º - As edificações que desta Lei se beneficiarem, deverão, quando da solicitação do alvará de licença para construção, instruirão o processo com os projetos de arte, previamente aprovados, os quais deverão ser visados pelo Autor do projeto arquitetônico da edificação.

Parágrafo Único - Os projetos de arte serão analisados e julgados por uma comissão formada por membros indicados pela Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Turismo, Secretaria Municipal de Transporte e Obras, Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis - IPUF e



ESTADO DE SANTA CATARINA
CÂMARA MUNICIPAL DE FLORIANÓPOLIS
PALÁCIO DIAS VELHO

Associação Catarinense de Artistas Plásticos - ACAP, a ser definida em regulamento. (NR*)

Art. 7º - O "habite-se" da edificação somente será concedido após conclusão da pintura ou obra de arte.

Art. 8º - A presente Lei será regulamentada por ato do Chefe do Poder Executivo, no prazo de 60 (sessenta) dias.

Art. 9º - Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação.

Art. 10 - Revogam-se as disposições em contrário.

D.O.E – 19.10.89

Paço Municipal, em Florianópolis, aos 03 de outubro de 1989.

**ESPERIDIÃO AMIN HELOU FILHO
PREFEITO MUNICIPAL**

* Nova Redação do parágrafo único do art. 6º, alterado pela [Lei nº 3426/90](#) de 19/07/90 – DOE de 27/07/90.



ESTADO DE SANTA CATARINA
CÂMARA MUNICIPAL DE FLORIANÓPOLIS
PRESIDÊNCIA

- § 3º - A aprovação dos projetos das obras de arte será feito por uma comissão a ser definida em regulamento, no prazo máximo de 90 (noventa) dias após a data da publicação desta Lei, ouvido o SEPHAN quando se tratar de edificação de interesse histórico/arquitetônico, ou situar-se na vizinhança desta.
- § 4º - O “habite-se” da edificação somente será concedido após a conclusão da obra de arte.
- § 5º - A assinatura ou marca do autor deverá ocupar no máximo 1% (um por cento) da área total.
- § 6º - As obras de arte em praças públicas caberão aos loteadores, ou ao Município quando se tratar de praça existente à data desta Lei. **(NR1)**



ESTADO DE SANTA CATARINA
CÂMARA MUNICIPAL DE FLORIANÓPOLIS
PALÁCIO DIAS VELHO

LEI COMPLEMENTAR N° 114/2003

ALTERA “CAPUT” E INCLUI §6º NO ART. 81 DA
LEI COMPLEMENTAR N° 001/97.

Faço saber a todos os habitantes do município de Florianópolis, que a Câmara de Vereadores aprovou e eu sanciono a seguinte Lei Complementar:

Art. 1º O “caput” do artigo 81 da Lei Complementar nº 001, de 18.02.97, passa a vigorar com a seguinte redação:

“Art. 81 Toda edificação ou praça pública com área igual ou superior a 1.000,00m² (hum mil metros quadrados) que vier a ser construída no município de Florianópolis deverá ser contemplada com obra de arte, podendo beneficiar-se com um acréscimo de 2% (dois por cento) nos seus índices de aproveitamento, com acréscimo decorrente nas taxas de ocupação, respeitados os demais limites de ocupação, desde que as obras de arte mencionadas sejam: (NR)

.....

”

Art. 2º Fica incluído o seguinte § 6º no art. 81 da Lei Complementar nº 001, de 18.02.97:

“§ 6º - As obras de arte em praças públicas caberão aos loteadores, ou ao Município quando se tratar de praça existente à data desta Lei.”

Art. 3º Esta Lei Complementar entra em vigor na data de sua publicação.

DOE – 06/05/2003

Florianópolis, 24 de abril de 2003.

ANGELA REGINA HEINZEN AMIN HELOU
PREFEITA MUNICIPAL



ESTADO DE SANTA CATARINA
CÂMARA MUNICIPAL DE FLORIANÓPOLIS
PRESIDÊNCIA

LEI COMPLEMENTAR Nº 482/2014, de 17 de janeiro de 2014.

* Regulamentada pelo [Decreto nº 12925/2014 – DOEM Edição nº 1194 de 11/04/2014](#). Este Decreto posteriormente foi revogado pelo [Decreto nº 16205/2016 – DOEM Edição nº 1701 de 18/05/2016](#)

Procedência: Prefeito Municipal

Natureza: Projeto de Lei Complementar nº 1292/2013

DOEM Edição nº 1136 de 17/01/2014

* Republicação: DOEM Edição nº 1141 de 24/01/2014

Fonte: CMF/Gerência de Documentação e Reprografia

INSTITUI O PLANO DIRETOR DE URBANISMO DO MUNICÍPIO DE FLORIANÓPOLIS QUE DISPÕE SOBRE A POLÍTICA DE DESENVOLVIMENTO URBANO, O PLANO DE USO E OCUPAÇÃO, OS INSTRUMENTOS URBANÍSTICOS E O SISTEMA DE GESTÃO.

Faço saber a todos os habitantes do município de Florianópolis, que a Câmara Municipal de Florianópolis aprovou e eu sanciono a seguinte Lei Complementar:

SEÇÃO V
DA ARTE PÚBLICA NA PAISAGEM URBANA E NATURAL

Art. 174 Conceitua-se como Arte Pública a intervenção artística inserida na paisagem urbana ou natural do município, de caráter permanente ou efêmero, enquadrada em:

I - grupos escultóricos incluindo memoriais e monumentos;

II - painéis murais;

III - instalações; e

IV - intervenções provenientes do campo expandido de Arte Pública, incluindo jardins, mobiliário urbano, arte conceitual e demais categorias de novo gênero.

Art. 175 A Arte Pública tem por finalidade:

I - qualificar a paisagem urbana e natural;

II - cumprir função: rememorativa, comemorativa, política, utilitária, paisagística, conceitual, representativa, pedagógica e lúdica;

III - estabelecer referências históricas, culturais, artísticas e estéticas nos espaços de uso público; e



ESTADO DE SANTA CATARINA
CÂMARA MUNICIPAL DE FLORIANÓPOLIS
PRESIDÊNCIA

IV - constituir acervo de arte a céu aberto oportunizando o acesso público e gratuito à arte e à cultura.

Art. 176 Para o cumprimento da finalidade da Arte Pública, fica instituída a Política Municipal de Arte Pública coordenada pela estrutura organizacional e funcional do IPUF.

§ 1º A realização de ações da Política Municipal de Arte Pública será efetivada mediante a aplicação de recursos provenientes de:

I - recursos próprios do Município;

II - transferências intergovernamentais;

III - contribuições ou doações de entidades nacionais e internacionais, de pessoas físicas ou jurídicas;

IV - leis de incentivos culturais em nível municipal, estadual e federal;

V - acordos, contratos, consórcios e convênios;

VI - valores incluídos nas medidas mitigadoras e compensatórias determinadas por Estudo de Impacto de Vizinhança;

VII - valores advindos de depósito opcional de empresa privada beneficiária de incentivo específico à inserção de Arte Pública nos termos da presente Lei Complementar; e

VIII - outras receitas que lhe sejam destinadas por lei.

§ 2º A implementação da Política Municipal de Arte Pública será gerida pela Comissão Municipal de Arte Pública (COMAP), órgão colegiado de caráter deliberativo vinculado a estrutura administrativa do IPUF, que reúne representantes de entidades públicas afins para analisar e julgar os projetos de Arte Pública em edificações e espaços públicos do território municipal.

§ 3º A COMAP, através do IPUF, promoverá a cada dois anos o Seminário Municipal de Arte Pública objetivando atualizar e debater conteúdos da Política Municipal de Arte Pública, redefinir metas e programas de ação, dar transparência ao processo e legitimar participações.

Art. 177 Os recursos provenientes dos incisos a que se refere o § 1º do artigo anterior serão administrados pelo IPUF, cuja aplicação deverá contemplar a consecução das finalidades previstas no art. 175, a manutenção e conservação do acervo municipal de Arte Pública, a educação sociocultural da população e a divulgação e promoção da Política Municipal de Arte Pública.

Art. 178 Toda Arte Pública e sua respectiva inserção será obrigatoriamente aprovada pela COMAP coordenada pelo Órgão Municipal de Planejamento Urbano.

Parágrafo Único - Ficam mantidos no que couber os termos da regulamentação aprovada em 2011, referente ao Regimento Interno da COMAP relativos: à natureza, competência, composição, estrutura organizacional e funcional da COMAP; aos critérios de avaliação dos projetos de obra de arte e respectivas



ESTADO DE SANTA CATARINA
CÂMARA MUNICIPAL DE FLORIANÓPOLIS
PRESIDÊNCIA

responsabilidades de instalação, entrega e manutenção das obras, além das disposições finais do referido regimento.

Art. 179 Será obrigatória a inserção de Arte Pública nas intervenções construtivas e urbanísticas enquadráveis nos seguintes casos:

I - empreendimentos de caráter privado configurados legalmente como Polo Gerador de Tráfego - 1 (PGT-1) e 2 (PGT-2);

II - edificações públicas com área superior a dois mil metros quadrados; e

III - praças públicas com área superior a cinco mil metros quadrados.

Art. 180 Os empreendimentos de caráter privado que implantarem arte pública poderão beneficiar-se com o acréscimo de dois por cento no coeficiente de aproveitamento, sem acréscimo na taxa de ocupação, respeitados os demais limites urbanísticos.

§ 1º Para fazer jus ao incentivo previsto no caput deste artigo o beneficiário deverá fazer consulta prévia a COMAP informando o quantitativo de área a ser acrescido no projeto arquitetônico da futura edificação e submeter o pedido: à aprovação da pertinência ou não da inserção de arte no referido empreendimento, à análise de categoria e porte correspondente da Arte Pública.

§ 2º Condicionado a aprovação prévia da COMAP, fica facultado ao beneficiário do incentivo previsto no caput deste artigo:

I - fazer opção por inserção de Arte Pública no âmbito do empreendimento ou em área pública próxima, apresentando justificativa, projeto da obra de arte e respectivo custo de elaboração, execução e implantação; ou

II - depositar na conta vinculada específica administrada pelo IPUF os valores equivalentes ao custo de projeto, execução e implantação da obra de arte selecionada, ou a critério da COMAP e em comum acordo, depositar valores proporcionais à implementação de uma ação específica da Política Municipal de Arte Pública.

§ 3º A emissão do Habite-se do empreendimento beneficiado fica condicionado ao rigoroso cumprimento do projeto aprovado pela COMAP a ser fiscalizado pelo município.

Art. 181 A inserção de Arte Pública na paisagem urbana e natural do município poderá ocorrer mediante:

I - projetos de obras de arte aprovadas pela COMAP em empreendimentos privados beneficiados com acréscimo construtivo de dois por cento no coeficiente de aproveitamento da edificação;

II - concurso público, doação ou curadoria chancelados pela COMAP, quando se tratar de inserção artística de caráter permanente em espaço de uso público ou de visibilidade pública;



ESTADO DE SANTA CATARINA
CÂMARA MUNICIPAL DE FLORIANÓPOLIS
PRESIDÊNCIA

III - aprovação específica da COMAP e órgãos públicos competentes quando se tratar de intervenção artística de interesses diversos configurados pelo caráter efêmero em espaço de visibilidade pública;

§ 1º O IPUF, através de critérios específicos em comum acordo com a COMAP, disponibilizará anualmente a indicação dos locais públicos preferenciais para inserção de Arte Pública sujeitas a aplicação dos termos legais a que se refere o caput deste artigo.

§ 2º O pedido de inserção de Arte Pública em área adjacentes às Áreas de Preservação Cultural e no entorno de áreas tombadas deverá ser previamente analisado pelo SEPHAN/IPUF conjuntamente à análise da COMAP.

§ 3º As intervenções artísticas de caráter efêmero ou permanente que se localizarem em paredes cegas ou empenas de edificações deverão fazer consulta prévia ao órgão municipal de planejamento urbano e à COMAP, reservar espaço para a divulgação de logomarca do patrocinador e do brasão do município, dispor de iluminação de prestígio e se adequar aos prazos e exigências administrativas cabíveis ao caso.

Art. 182 Constituem condicionantes do projeto e da instalação de Arte Pública:

I - estar integrada e ser compatível com a estética da obra arquitetônica e estar situada na parede externa ou no afastamento frontal da edificação de forma a ter ampla visibilidade pública, quando se tratar de empreendimento privado enquadrado nos termos do art. 184;

II - ser original não se constituindo em reprodução ou réplica e apresentar um caráter inédito vinculado à linguagem plástica do artista;

III - prever integração com a paisagem e permanência no local aprovado, não podendo ser removido, deslocado, substituído ou alterado sem consulta prévia a COMAP;

IV - ser executada adotando critérios de segurança, durabilidade e estabilidade comprovadas, e localizada em áreas compatíveis com a livre circulação de pedestres e veículos; e

V - assegurar área mínima de quinze metros quadrados nas obras bidimensionais, e volume mínimo de cinco metros cúbicos nas obras tridimensionais, admitindo-se outros formatos definidos pela comissão.

Parágrafo Único - Toda obra de arte deverá apresentar placa de referência contendo dados de autoria, data, citação da Lei de Incentivo e do Financiador da obra - quando houver - segundo o modelo do IPUF.

ANEXO D – REGIMENTO INTERNO DA COMAP E RELAÇÃO DOS MEMBROS



INSTITUTO DE PLANEJAMENTO URBANO DE FLORIANÓPOLIS
Praça Getúlio Vargas, 194, Florianópolis / SC – CEP: 88020-030
Fone / Fax: [48] 3212 5700 CGC: 83.469.965/0001-55



MINUTA

REGIMENTO INTERNO DA COMISSÃO DE ARTE PÚBLICA (COMAP) DE FLORIANÓPOLIS

TÍTULO I

Da Natureza e Competência

CAPÍTULO I

Da Natureza

Art. 1º - A Comissão de Arte Pública (COMAP) é um órgão colegiado de caráter deliberativo, vinculado à estrutura administrativa do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – IPUF, que reúne representantes de entidades públicas afins para analisar e julgar os projetos de Arte Pública nas edificações e espaços públicos, nos termos definidos pelo art. 81 da Lei Complementar 001/97 regulamentado pelo decreto 237/97, com abrangência para todo o território municipal.

CAPÍTULO II

Da Competência

Art. 2º - A COMAP terá como encargo o assessoramento ao IPUF sobre processos em tramitação no âmbito da Prefeitura Municipal de Florianópolis ou sobre ações no território municipal tratando sobre a inserção de arte em espaços públicos ou privados.

Art. 3º - A COMAP compete:

- I - Analisar e emitir parecer do julgamento dos projetos de arte pública para concessão do benefício do acréscimo de 2% no índice de aproveitamento de edificação, previsto no art. 81 da Lei Complementar 001/97;
- II - Analisar e emitir parecer sobre projetos de intervenção artístico-cultural e paisagístico em espaços públicos municipais;
- III - Estabelecer políticas de arte pública para o Município bem como a forma de disseminá-las, promovendo eventos, divulgando em publicações, entre outros.
- IV - Colaborar com outras instituições culturais ou artísticas que visem a melhoria da imagem urbana de Florianópolis.

TÍTULO II

Da Composição e Estrutura Organizacional

CAPÍTULO

Da Composição

Art. 4º - A COMAP será composta por 07 (sete) membros representativos das seguintes entidades: Instituto de Planejamento Urbano – IPUF ; Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes – FCFPC; Associação Catarinense de Artistas Plásticos - ACAP; Associação de Artistas Plásticos de Santa Catarina – AAPLASC; Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC; Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC; Instituto de Arquitetos do Brasil / Seção Santa Catarina – IAB/SC.

§ 1º - Cada entidade deverá indicar 01 (hum) membro titular de 01 (hum) membro suplente.



INSTITUTO DE PLANEJAMENTO URBANO DE FLORIANÓPOLIS

Praça Getúlio Vargas, 194, Florianópolis / SC – CEP: 88020-030
Fone / Fax: [48] 3212 5700 CGC: 83.469.965/0001-55



§ 2º - Os membros da COMAP serão indicados para mandato de 02 (dois) anos, podendo haver renovação para mais um mandato.

§ 3º - Os membros da COMAP que representarem órgãos ou entidades, serão substituídos sempre que deixarem de manter vínculo funcional com os mesmos.

§ 4º - Os membros da COMAP que faltarem a 03 (três) reuniões consecutivas sem justificativas serão imediatamente substituídos.

Capítulo II

Da Estrutura Organizacional

Art. 5º - A coordenação da COMAP será exercida por um representante técnico do IPUF indicado pela Diretoria de Planejamento.

§ 1º- Caberá ao coordenador da COMAP:

- I - Convocar as reuniões ordinárias e extraordinárias;
- II - Coordenar os trabalhos durante as reuniões;
- III - Ser o responsável técnico do IPUF pelo parecer de julgamento do projeto de Arte Pública nas edificações ou em espaços públicos;
- IV - Encaminhar pareceres de deferimento ou indeferimento de projetos de Arte Pública,
- V - Representar a COMAP em eventos,
- VI - Planejar as ações referentes à implantação da política de arte pública municipal em consonância com o plano de trabalho do IPUF.

§2º - O coordenador terá a sua disposição um secretário ou estagiário com as atribuições de :

- I – Providenciar o apoio logístico e operacional das reuniões;
- II – Fazer o registro documental do processo e o arquivo do trâmite, incluindo cópia dos projetos, dos julgamentos e deliberações;
- III – Zelar pela organização de acervo e de maquetes de arte pública;
- IV – Atualizar o cadastro de artistas com obras inseridas no município;
- V – Atualizar dados e disponibilizar informações públicas referentes ao processo de implantação da política de arte pública municipal.

TÍTULO III

Das Reuniões, do Cadastro de Artistas, do Conteúdo dos Processos e do Funcionamento

CAPÍTULO I

Das Reuniões

Art. 6º- A COMAP se reunirá ordinariamente mensalmente, nas dependências do IPUF, mediante convocação de dia, horário e pauta com antecedência mínima de 02 (dois) dias úteis.

§1º - As reuniões extraordinárias serão convocadas pelo coordenador com antecedência mínima de 04 (quatro) dias úteis.

§2º – Qualquer alteração de data, horário ou local da reunião deverá ser informado a todos os integrantes da COMAP com 24 (vinte e quatro) horas de antecedência.

§3º - As reuniões serão registradas com lista de presença, parecer da análise e julgamento das obras de arte devidamente assinado pelos responsáveis e ata simplificada dos encaminhamentos de pauta.



INSTITUTO DE PLANEJAMENTO URBANO DE FLORIANÓPOLIS

Praça Getúlio Vargas, 194, Florianópolis / SC – CEP: 88020-030
Fone / Fax: [48] 3212 5700 CGC: 83.469.965/0001-55



§4º - A ata será apresentada ao final de cada reunião, devendo ser assinada pelos presentes.

§5º - O quorum mínimo para a deliberação em reunião será de 04 (quatro) representantes.

§6º - Em caso de empate, o coordenador da COMAP exercerá o voto de desempate no julgamento de processo.

CAPÍTULO II

Do Cadastro e Habilitação de Artistas

Art.7º - Para se habilitar aos termos do art.81 da Lei Complementar 001/97 ou de outra que a suceder, o artista plástico deverá se cadastrar na Coordenação da Comissão de Arte Pública junto ao IPUF mediante o preenchimento de ficha específica para tal finalidade.

§1º - O artista deverá comprovar com documentação as seguintes informações pessoais: número da identidade, CPF, endereço residencial/comercial, certificado de qualificação profissional;

§2º - O artista deverá apresentar breve currículum artístico, incluindo comprovação de participação em eventos afins.

§3º - O artista que tiver executado obras com intervenções de visibilidade ou notório reconhecimento em espaços públicos ou privados, poderá anexar fotos das obras no seu respectivo contexto atual.

§4º - O artista principiante, que ainda não tiver obra inserida nas condições expressas nos parágrafos anteriores, deverá apresentar um memorial de projetos e propostas de arte pública incluindo obrigatoriamente documento textual explicativo de sua visão de arte no espaço e no tempo para ser analisado pela Comissão.

Art. 8º - A autoria do projeto de arte pública poderá ser individual ou em grupo, devendo ser o proponente responsável pelo projeto devidamente cadastrado junto ao IPUF.

Art. 9º - Cada artista poderá ter aprovada e inserida apenas 01(uma) obra a cada 3km de abrangência, excetuando-se quando for o caso de inserção de arte através de Concurso Público.

CAPÍTULO III

Do conteúdo dos Processos

Art. 10 - Para serem analisados pela COMAP, os processos de Projetos de Obra de Arte nas Edificações além daqueles especificados no art. 9º do Decreto 237/97 deverão apresentar o seguinte conteúdo, complementado e sistematizado nos itens I, II e III:

I – Identificação constando:

- a) Nome da empresa construtora requerente;
- b) Número do Projeto Arquitetônico aprovado pela SMDU, com a respectiva cópia do cálculo de área utilizada no benefício, atestado por esta Secretaria;
- c) Nome dos responsáveis técnicos pela elaboração do projeto arquitetônico;
- d) Localização da edificação (nome, endereço) onde será instalada a obra de arte;
- e) Título da obra de arte;
- f) Nome(s) do(s) autor(es) da obra (artista), com breve currículum;
- g) Nome do responsável técnico pela execução da obra de arte, quando for o caso.

II – Memorial Descritivo da Obra constando:

- a) Conceito plástico da obra de arte e justificativa;
- b) Descrição técnica da obra: material a ser empregado, sistema de suporte,



INSTITUTO DE PLANEJAMENTO URBANO DE FLORIANÓPOLIS

Praça Getúlio Vargas, 194, Florianópolis / SC – CEP: 88020-030
Fone / Fax: [48] 3212 5700 CGC: 83.469.965/0001-55



fixação e segurança, especificação do código de cores, das texturas, projetos complementares e outras definições necessárias ao entendimento do processo de execução, instalação e manutenção da obra de arte;

c) Projeto da obra de arte com dimensões, elevações e especificações através de representação gráfica da peça artística, apresentado através de planta e maquete eletrônica, dando ênfase na relação fundo e figura, e domínio de escala;

d) Planta de localização e projeto de ambientação da obra de arte na edificação incluída na planta de implantação e elevação (fachada) do projeto arquitetônico da edificação;

e) Entrega de maquete física quando solicitada pela COMAP.

III - Cópia assinada do Termo de Compromisso de Apresentação do Projeto de obra de Arte do empreendimento obtido no ato da aprovação do projeto arquitetônico pela SMDU, conforme modelo do Anexo 1.

CAPÍTULO IV

Do Funcionamento

Art. 11 – Os processos relativos a Projetos de Obra de Arte nas Edificações previstos no art. 81 da Lei Complementar 001/97 deverão obedecer o seguinte trâmite:

1º) A empresa requerente deverá protocolar o processo no Pró-Cidadão/ Secretaria da Receita, com todo o conteúdo exigido no Capítulo III (Do Conteúdo dos Processos);

2º) Do Pró-cidadão, o processo será encaminhado ao IPUF;

3º) No IPUF, o processo protocolado será encaminhado ao Coordenador da COMAP para uma pré-análise referente: à observância quanto ao cumprimento do prazo de 30 dias para entrada no processo de aprovação de projeto de arte pública na edificação conforme Termo de Compromisso assinado no ato da aprovação do projeto arquitetônico junto ao SMDU; à observância quanto ao conteúdo necessário ao trâmite, podendo a critério do Coordenador ser solicitado complementações documentais à requerente, se for o caso;

4º) No caso de descumprimento do prazo previsto no Termo de Compromisso, o coordenador comunicará a SMDU e esta procederá ao cancelamento da aprovação do projeto arquitetônico, até que seja aprovada pela COMAP a respectiva obra de arte na edificação.

5º) A complementação documental solicitada nos termos do 3º item deverá ser entregue no IPUF ao Coordenador, que a anexará ao conteúdo apresentado;

6º) Com o conteúdo completo e mediante rigoroso atendimento à ordem de chegada de processos, o Coordenador promoverá a reunião ordinária mensal de análise e julgamento dos projetos de obras de arte;

7º) O projeto analisado e julgado pela COMAP poderá ser APROVADO ou INDEFERIDO e receberá parecer técnico assinado pelo Coordenador através do IPUF;

8º) Com o parecer técnico assinado, o processo retornará ao Pró-Cidadão e ficará disponível para a retirada da empresa requerente;

9º) No caso de projeto de obra de arte INDEFERIDO caberá ao requerente fazer PEDIDO DE RECONSIDERAÇÃO adequando a obra às exigências feitas e atendendo aos termos do parecer de análise e julgamento emitido, o qual deverá ser re-enviado através do Pró-Cidadão ao IPUF para nova análise da COMAP;

10º) Caso a nova análise e julgamento da COMAP for de INDEFERIMENTO, a empresa requerente deverá apresentar outro projeto de obra de arte reiniciando-se todo o trâmite, ficando vinculado o início executivo do projeto arquitetônico à aprovação do respectivo projeto de obra de arte.

TÍTULO IV

Dos Critérios de Avaliação dos Projetos de Obra de Arte



INSTITUTO DE PLANEJAMENTO URBANO DE FLORIANÓPOLIS

Praça Getúlio Vargas, 194, Florianópolis / SC – CEP: 88020-030
Fone / Fax: [48] 3212 5700 CGC: 83.469.965/0001-55



Art. 12 - Consideram-se condicionantes à avaliação dos projetos de obra de arte o atendimento ao conteúdo relacionado no artigo décimo.

Art. 13 – Serão considerados na análise e julgamento dos projetos de obra de arte apresentados enquadrados nos termos do Art. 81 da LC 001/97, os seguintes critérios balizadores além dos aspectos artísticos subjetivos:

- I – Ter caráter inovador;
- II – Contribuir para o acervo de Arte Pública municipal;
- III – Criar uma referência estética com temáticas não recorrentes ou decorativas;
- IV – Adequar as dimensões da obra à escala da edificação e do espaço público;
- V – Ter interação com a edificação, com o entorno, com o espaço público e com a paisagem urbana.
- VI – Traduzir a trajetória poética do artista configurando um testemunho de sua pesquisa conceitual prática;
- VII – Comprovar, através de portfólio, participação em eventos de arte.
- VIII – Apresentar ampla visibilidade na paisagem no período diurno e noturno;
- IX – Comprovar estabilidade construtiva e segurança, enquadrando-se em critérios de durabilidade e permanência;
- X – Configurar a obra com material executivo de caráter permanente.

Parágrafo único: Acresce-se ainda aos critérios supra-elencados os termos do parágrafo §1º, §2º e §5º do art. 81 da LC 001/97.

TÍTULO V

Da Instalação da obra de Arte e Das Responsabilidades de Manutenção

CAPÍTULO I

Da Instalação da Obra de arte

Art. 14 - A execução da Obra de arte deverá permanecer fiel ao projeto aprovado, obedecendo a localização, as dimensões, materiais, textuais e cores específicas.

Art. 15 - A Obra de Arte não poderá ser removida, deslocada da sua posição original, substituída por outra peça artística ou ter sua visibilidade obstruída por qualquer elemento.

§1º - Excetuam-se do atendimento deste artigo, as situações excepcionais desde que devidamente justificadas e aprovadas pela COMAP.

§2º - A COMAP poderá autorizar a relocação da obra de arte quando solicitada pelo condomínio e às suas expensas.

Art. 16 - A execução de Obra de Arte em desacordo com o projeto aprovado, sua substituição ou remoção sem autorização, ensejará cobrança de multa pela Prefeitura ao proprietário no valor igual à área acrescida da edificação multiplicada pelo CUB (Custo Unitário Básico) vigente.

Art. 17 – A obra de arte instalada receberá placa de identificação executada pelo proprietário, obedecendo ao projeto apresentado pela COMAP/ IPUF.

CAPÍTULO II

Das Responsabilidades de entrega e de Manutenção da Obra de Arte

Art. 18 – Constitui-se como responsabilidade do artista: firmar Termo de Entrega da Obra de Arte ao proprietário no término de sua implantação e declarar a transferência dos direitos autorais ao município após a concessão do Habite-se da edificação, conforme termos do Anexo 2 e 3 respectivamente.



INSTITUTO DE PLANEJAMENTO URBANO DE FLORIANÓPOLIS

Praça Getúlio Vargas, 194, Florianópolis / SC – CEP: 88020-030
Fone / Fax: [48] 3212 5700 CGC: 83.469.965/0001-55



Parágrafo único: Após conclusão, a PMF fiscalizará a obra de arte executada previamente à emissão do Habite-se da edificação.

Art. 19 – O proprietário deverá transferir a Obra de Arte para o Condomínio após a concessão do Habite-se, nos termos do Anexo 4.

§1º - Sempre que houver transferência de propriedade haverá transferência de responsabilidades sobre a obra de arte.

§2º - No caso de transferência ao espaço público o proprietário doará a obra de arte ao poder público municipal.

Art. 20 – O Condomínio terá 90 dias, após o Habite-se, para firmar um termo de responsabilidade com a Prefeitura Municipal de Florianópolis, conforme os termos do Anexo 5, responsabilizando-se pela manutenção e pela integridade da Obra de Arte, assim como pelos reparos e/ou restaurações que forem necessários durante o período de vida útil da edificação.

Parágrafo único – Anualmente será procedida à fiscalização das obras de arte nas edificações e será encaminhada ao proprietário (ou Condomínio) uma certificação do estado de conservação da Obra de Arte para as providências cabíveis, quando necessárias, o qual ficará sujeito à penalidade no caso de descumprimento de suas responsabilidades.

Art. 21 – A obra de arte executada em espaço público, será incorporada ao patrimônio público municipal como acervo de arte pública e inscrita no Livro de Tombo.

TÍTULO VI

Das Disposições Finais

Art. 22 – As funções dos membros da COMAP não serão remuneradas, sendo seu exercício considerado serviço de interesse público.

Parágrafo único: a critério da Superintendência do IPUF a coordenação da COMAP poderá perceber gratificação adicional nos termos do organograma interno do órgão.

Art. 23 - Fica facultada à COMAP a realização de estudos, publicações, seminários ou eventos sobre temas relacionados à Arte Pública.

Art. 24 - O presente Regimento Interno entrará em vigor na data de sua publicação, podendo ser modificado por quorum qualificado de 2/3 (dois terços) dos membros da COMAP.

Florianópolis, 20 de setembro de 2011.

MEMBROS DA COMAP – 1990 A 2021

1990/1991

Enio Germano Martins (IPUF)
Aldírio Simões | Luiz C. Gerent (SETUR)
Jandira Lorenz (ACAP)

1992/1996

Enio Germano Martins | Marcos Ávila Ramos (IPUF)
Maurílio Roberge (FCFFC)
José Luiz Kinceler | Rafael J. Rodrigues (AAPLASC)
Loro de Lima - titular | Marcelo Seixas - suplente (ACAP)

1997

Enio Germano Martins | Marcos Ávila Ramos (IPUF)
Maurílio Roberge | Norberto Depizzolatti (FCFFC)
Joi Cletison Alves | Maria Albanesa Folgaça (UFSC)
Regina Melin | Sandra Makowiecky (UDESC)
Onor Filomeno | Lena Peixer (AAPLASC)
Ricardo Kersting | Nelly Andrade (ACAP)

1998

Enio Germano Martins | Marcos Ávila Ramos (IPUF)
Maurílio Roberge (FCFFC)
Doris Staub (IAB/SC)
Lena Peixer | Max Moura (AAPLASC)
Rui Braga | Ivan Alves Pereira (ACAP)

1999

Enio Germano Martins | Marcos Ávila Ramos (IPUF)
Maurílio Roberge | Norberto Verani Depizzolatti (FCFFC)
Maria Albanesa Folgaça | Joi Cletison Alves (UFSC)
Dimas Rosa | Sandra Makowiecky (UDESC)
Doris Staub (IAB/SC)
Lena Peixer | Max Moura (AAPLASC)
Loro de Lima | Vilca Marlene Merízio (ACAP)

2000/2001

Enio Germano Martins | Marcos Ávila Ramos (IPUF)
Maurílio Roberge (FCFFC)
Cesar Floriano | Maria Albanesa Folgaça (UFSC)
Dimas Rosa (UDESC)
Doris Staub (IAB/SC)
Lena Peixer | Neno Brasil (AAPLASC)
Marcelo Seixas | Lucia Mourão (ACAP)

2002

Enio Germano Martins | Lú Pires | Tânia da Luz (IPUF)
Maurílio Roberge (FCFFC)
Dimas Rosa (UDESC)
Lena Peixer (AAPLASC)
Marcelo Seixas (ACAP)

2003 a 2008

Lú Pires | Tânia da Luz** (IPUF)
Maurílio Roberge (FCFFC)
Cesar Floriano (UFSC)
Sandra Ramalho | Jacqueline Wildi Lins (UDESC)
Sylvio Mantovani (IAB/SC)
Lena Peixer (AAPLASC)
Marcelo Seixas (ACAP)

** Tânia da Luz compôs a COMAP até 2004.

2009 a 2011

Lú Pires | Jeanine M. Tavares (IPUF)
Maurílio Roberge (FCFFC)
Cesar Floriano (UFSC)
Nara Milioli Tutida | Silvana Macedo (UDESC)
Célio Sabbi ** (IAB/SC)
Cassia Aresta (AAPLASC)
Elenice Monguilhot - Cissa (ACAP)

** Célio Sabbi compôs a COMAP até agosto de 2011.

2012

Lú Pires | Jeanine M. Tavares (IPUF)
Maurílio Roberge (FCFFC)
Milton (UFSC)
Esdras Pio Antunes da Luz (UDESC)
Célio Sabbi | Eduardo José Felix (IAB/SC)
Cassia Aresta (AAPLASC)
Elenice Monguilhot - Cissa (ACAP)

2013/2014

Lú Pires | Jeanine M. Tavares (IPUF)
Sônia Moro | Sandra Conceição Nunes (FCFFC)
Cesar Floriano (UFSC)
Esdras Pio Antunes da Luz (UDESC)
Célio Sabbi (IAB/SC)
Mauricio Muniz (AAPLASC)
Elenice Monguilhot - Cissa (ACAP)

2015

Lú Pires | Jeanine M. Tavares** | Tânia da Luz (IPUF)
Sandra Conceição Nunes (FCFFC)
Cesar Floriano (UFSC)
Esdras Pio Antunes da Luz (UDESC)

Célio Sabbi | João Edmundo (IAB/SC)
Giovana Zimermann | Lena Peixer (AAPLASC)**
Elenice Monguilhot - Cissa (ACAP)

** Jeanine M. Tavares compôs a COMAP até maio; Giovana Zimermann ficou até julho e logo após Lena Peixer assumiu a titularidade.

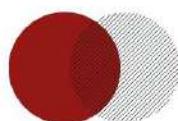
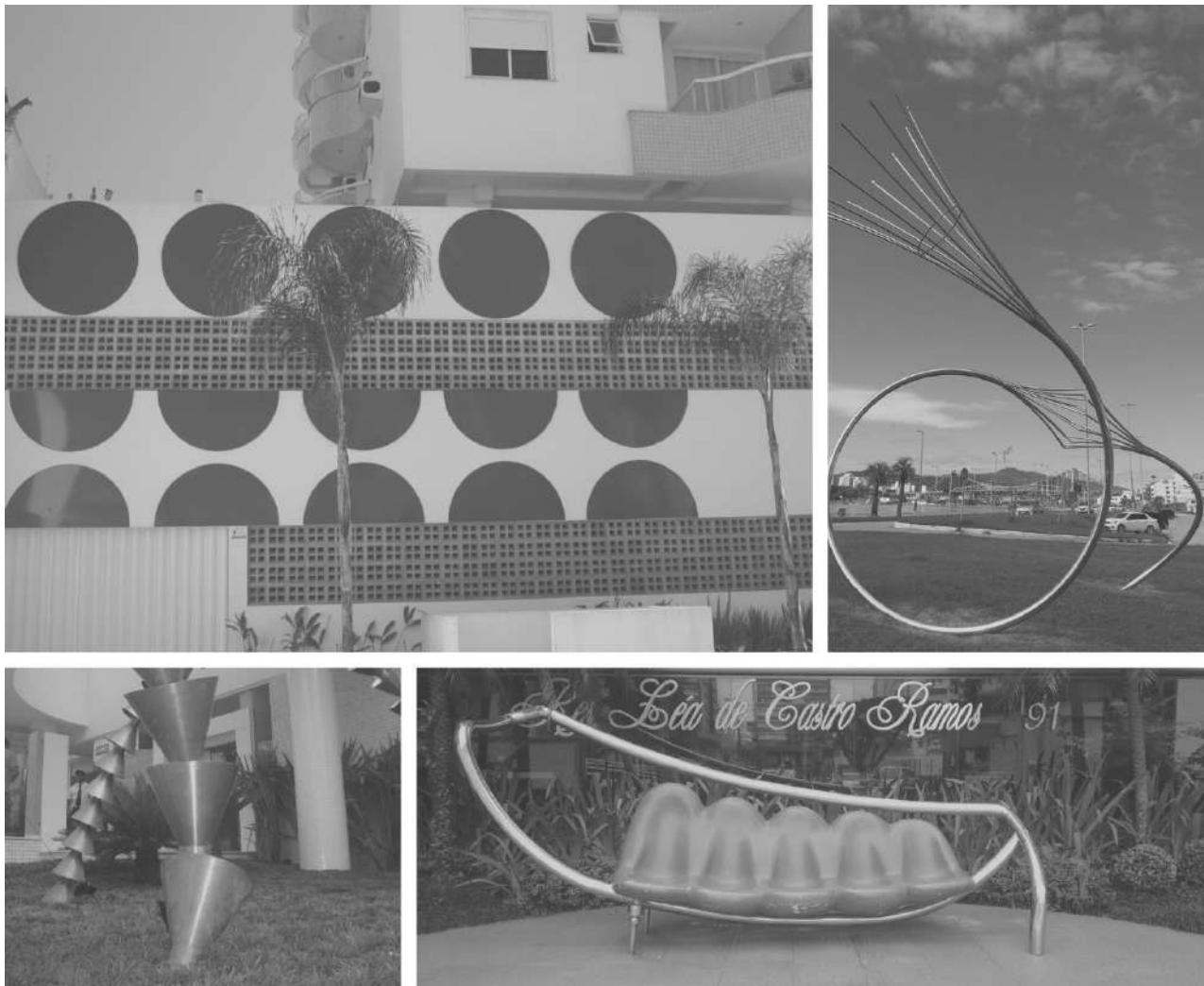
2016 a 2021

Lú Pires** | Ingrid Etges Zandomeneco (IPUF)
Sandra Conceição Nunes (FCFFC)
Rodrigo Gonçalves (UFSC)
Esdras Pio Antunes da Luz (UDESC)
Célio Sabbi (IAB/SC)
Lena Peixer (AAPLASC)**
Gelsyr Ruiz | Marilene Orleans (ACAP)

** Lú Pires compôs a COMAP até 2020, logo após Ingrid Etges Zandomeneco assumiu a titularidade.

Fonte: Elaborado a partir de Comissão Municipal de Arte Pública, In: PIRES, Lú e LUZ, Tânia da (Org.). *Arte Pública em Florianópolis*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2016. p. 161-163; e informações fornecidas pela Coordenação da Comap em 2021.

ANEXO E – MATERIAL EDUCATIVO PROPOSTO



Pesquisa de Doutorado

ARTE PÚBLICA • E • AÇÃO EDUCATIVA

Interação de estudantes com o acervo do Município de Florianópolis

Pesquisadora: Doutoranda Sandra Conceição Nunes

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Ramalho e Oliveira



Conceitos e Proposta

Para fins desta pesquisa, considera-se:

Arte Pública: as obras de artes visuais inseridas no espaço da cidade, de caráter permanente ou temporário, instaladas em espaços públicos ou de visibilidade pública, sem condicionamento de horários para visitação, ou seja, todo sujeito pode visualizar livremente as obras a qualquer tempo.

Arte Pública em Florianópolis: a capital catarinense foi constituindo um acervo de Arte Pública a partir da Lei N. 3255/1989, com obras alocadas principalmente nas fachadas de edifícios e, mais recentemente, ocorreram inserções em outros espaços públicos. O acervo oficial possui mais de 300 obras comissionadas espalhadas em diferentes bairros da cidade.

Arte Pública e Ação Educativa: acredita-se que é possível criar pontes, estabelecer relações entre o acervo de Arte Pública de Florianópolis e os que aqui vivem ou transitam pela cidade, por meio de ações educativas. Como os diversos sujeitos, entendidos como públicos de arte, apropriam-se desses objetos artísticos inseridos na paisagem urbana da cidade? Como estimular o outro para olhar, sentir, refletir sobre a Arte Pública de Florianópolis? Como se constroem os sentidos desses sujeitos em relação à Arte Pública?

FOCO DA UNIDADE SOBRE ARTE PÚBLICA

A proposta envolverá momentos em sala de aula e a visita a um circuito de Arte Pública específico para cada instituição, considerando a localização da escola.

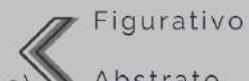
1 Verificar as ideias iniciais dos alunos sobre o assunto

2 Conceitos

3 Roteiro

4 Abordagem a partir de dois eixos

(A partir das imagens trazidas pelos alunos)



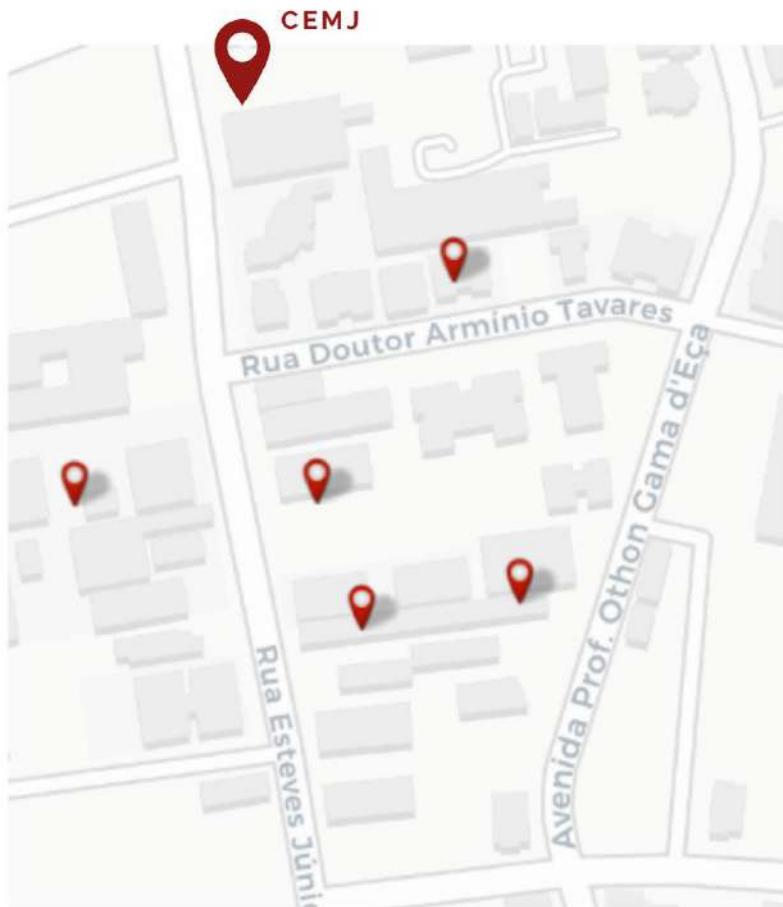
5 Por último: dados de identificação da(s) obra(s)

- Título
- Artista
- Técnica e material(is)



Roteiro Centro

Centro Educacional Menino Jesus - CEMJ



Cezar Campos Junior, 1999



Giovana Zimmermann, 2009



Plinio Verani, 1997



Elenice Berbigier Zardo, 1998



Antonio Rozicki, 1996

Observações:

- Não se trata de um passeio virtual, mas de uma aula. Há o que aprender.
- O trabalho deve ser feito em etapas, a critério do(a) professor(a).



Roteiro Trindade

Colégio de Aplicação da UFSC - CA/UFSC



Giovana Zimermann, 2008



Jorge Schroder, 2011



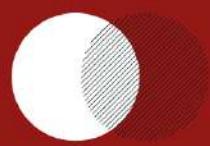
Jorge Schroder, 2010



Nani Eskelsen, 2013

Observações:

- Não se trata de um passeio virtual, mas de uma aula. Há o que aprender.
- O trabalho deve ser feito em etapas, a critério do(a) professor(a).



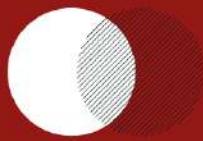
Processo de Ação Educativa

I - Momento na sala virtual - parte 1 (sugestões)

O(a) professor(a) poderia solicitar que:

- Cada aluno escrevesse o que entende por "Arte Pública";
- Cada aluno pesquisasse um exemplo de Arte Pública na internet e enviasse para o e-mail **circuitosartepublica@gmail.com**, acrescentando à imagem: título, artista (se tiver) e a cidade;
- Cada aluno pesquisasse e salvasse uma imagem de Arte Pública em Florianópolis. A imagem salva poderá ser enviada para o e-mail **circuitosartepublica@gmail.com**;
- A partir dos subsídios trazidos pelos alunos, o(a) professor(a) ajustará ao conceito de Arte Pública e apresentará exemplos; destacando os conceitos de figurativo e abstrato.

** Os e-mails serão encaminhados para o(a) professor(a).



Processo de Ação Educativa

II - Momento na sala virtual - parte 2 (sugestões)

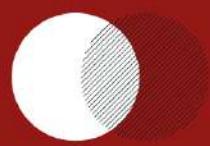
A partir do vídeo do percurso, o(a) professor(a) poderia solicitar aos alunos que:

- Encontrassem pelo menos uma obra durante o circuito virtual;
 - Durante o vídeo, é importante perceber o trajeto, a paisagem, as pessoas. Como é o bairro que se está percorrendo virtualmente?
 - Estimular para que eles procurem o inesperado.
- Dedicassem atenção à obra encontrada;
 - Como um investigador, é preciso dedicar um tempo generoso para percebe-la;
 - É importante questionar como foi a relação com esta obra?
- Registrassem a experiência por escrito;
 - Anotar tudo que achar relevante.
 - Também é possível desenhar, criar a partir da obra.
- Compartilhassem a experiência, posteriormente, na sala de aula.

O QUE OBSERVAR?

- A obra é figurativa ou abstrata? Por quê?
- Visibilidade da obra, a partir do fluxo natural (pedestres e carros).
- Escala (relação do tamanho da obra com a edificação).
- Interação com a arquitetura (combina? Não? Por quê?).
- Interação com o entorno (relação do conjunto de edificação + obra com a rua).
- Dados de identificação: tem ou não junto à obra e quais são.

OBS: - dar tempo para os alunos registrarem a experiência;
- fazer registros fotográficos da vivência.
- encaminhar cópia ou originais dos registros para a pesquisadora.



Processo de Ação Educativa

III - Momento na sala virtual - parte 3 | Residência dos alunos (sugestões)

O(a) professor(a) poderá (preferencialmente na aula posterior à visita virtual ao circuito):

- Retomar a experiência realizada, a seu critério;
 - Indagar (a ser registrado da maneira mais adequada):
 - O que foi "normal", ou seja, já conhecido, já esperado, que não causou surpresa (programação)?
 - O que foi completamente inesperado, ou seja, pareceu estranho, bizarro, desproporcional, surpreendente (acidente)?
 - Como você proporia a um(a) amigo(a) para visitar esta(s) obra(s), de modo que ele(a) se sentisse motivado a aprecia-la(s) (manipulação)?
 - O que inicialmente pareceu surpreendente, mas com a observação atenta você passou a ver a obra de modo diferente (ajustamento)?
 - Realizar atividade prática, a critério do(a) professor(a).
- Sugestões:
1. fazer uma proposta (projeto) de intervenção na escola, em áreas de uso comum dos alunos e profissionais. Para tanto, deverão ser feitos croquis/ desenhos. Apresentar aos colegas; (Esta atividade poderá ser em grupo);
 2. elaborar uma intervenção na frente da casa do aluno ou na área interna. Registrar através de fotografias e enviar as fotos para o professor.
- OBS: - dar tempo para os alunos registrarem a experiência;
- fazer registros fotográficos da vivência.
 - encaminhar cópia ou originais dos registros para a pesquisadora.
 - poderá ser adotado o diário de bordo para uso dos alunos durante a realização de toda a proposta. Cada aluno poderá criar o seu.



Agradecimentos

Agradecemos a todos os alunos, professores e profissionais envolvidos na proposta, às instituições de ensino que aceitaram participar da pesquisa e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/CEART/UDESC)

**TESE DE
DOUTORADO**

Arte pública e ação educativa: interações de estudantes com o acervo do Município de Florianópolis

**ELABORAÇÃO
DA PROPOSTA**

Doutoranda Sandra Conceição Nunes

**ESCOLAS
PARTICIPANTES**

Centro Educacional Menino Jesus (CEMJ) - Centro Colégio de Aplicação da UFSC (CA/UFSC) - Trindade

FOTOS

Acervo da COMAP
Acervo Sandra Conceição Nunes

DIAGRAMAÇÃO

Sandra Conceição Nunes, a partir da ferramenta Canvas

Florianópolis, 2020.

ANEXO F – IMAGENS DOS DIÁRIOS DE BORDO DOS ESTUDANTES DO CEMJ E CA/UFSC

1. Propostas de intervenções dos estudantes do Cemj a partir do estudo sobre Arte Pública em Florianópolis

Figura 1 - Diário do Aluno C



Fonte: Elaborada pela autora a partir dos arquivos recebidos do Cemj (2021).

Figura 2 - Diário do Aluno H

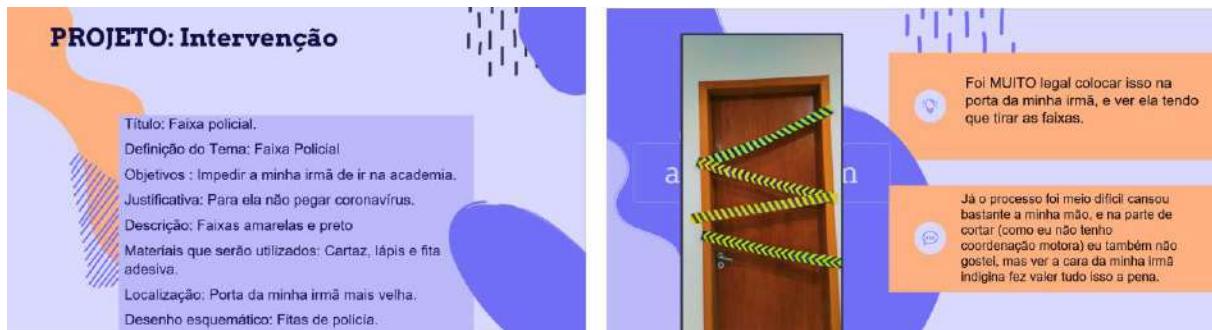
22/09/2020



Eu achei uma experiência muito interessante, apesar de eu ter feito as obras virtualmente eu acredito que elas tenham ficado realistas e bonitas, para a realização delas, eu deixei a minha criatividade solta e então desenhei a ideia que achei que seria mais legal. O material utilizado foi a edição do meu celular, porém se a obra fosse realmente realizada, creio que seriam utilizados sprays de tinta.

Fonte: Elaborada pela autora a partir dos arquivos recebidos do Cemj (2021).

Figura 3 - Diário do Aluno I

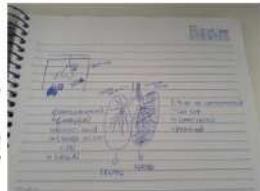


Fonte: Elaborada pela autora a partir dos arquivos recebidos do Cemj (2021).

Figura 4 - Diário do Aluno J

15/09/2020; Intervenção social

Título: Os pulmões
Definição: Parar de fumar
Objetivo: Impactar os demais e incentivar a parada do fumo
Justificativa: minha mãe voltou a fumar, toda a minha família já foi fumante e quero que ela pare novamente.
Descrição: Pendurei no teto de casa (Imagens de dois lados) com o bom e o ruim, um pulmão saudável e um "podre", onde a impressão será feliz e o ruim será triste.
Materiais utilizados: Fita adesiva, papel, cola, barbante, material para colorir.
Localização: A janela que minha mãe fuma.



22/09/2020; Foto do projeto

Meu projeto teve sucesso! Passei pouco mais de uma semana pendurado no teto e, minha mãe, não parou de reclamar o tempo todo. Se ela reclamou, significa que não gostou e que se importou com o que estava ao lado.

Achei um trabalho muito legal de ser feito, mas minha família não gostou nem um pouco de ter algo assim em casa.

Apesar de tudo, fiquei "pegando no pé" da minha mãe e, querendo ou não, ela fumou bem menos neste período.



Fonte: Elaborada pela autora a partir dos arquivos recebidos do Cemj (2021).

Figura 5 - Diário do Aluno D



Ao fazer o meu trabalho eu pensei em fazer um dominó na minha calçada pois além de ser uma arte pública e ache que de certa forma seria uma obra interativa.

Se eu fosse fazer isso na minha casa eu iria utilizar tintas, para que eu pudesse pintar e alguns moldes para que as bolinhas ficasse mais bonitas.

Fonte: Elaborada pela autora a partir dos arquivos recebidos do Cemj (2021).

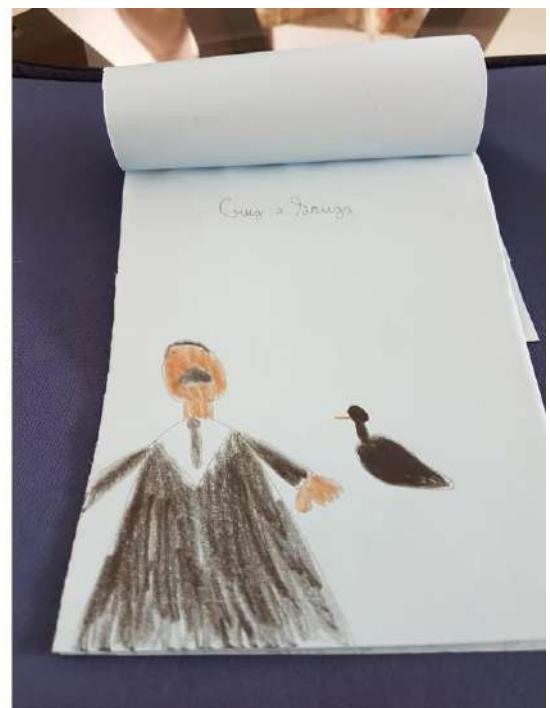
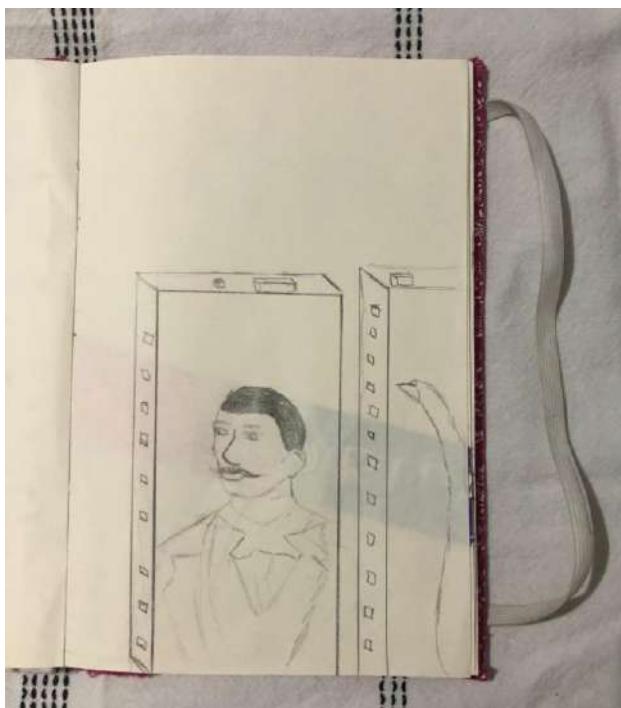
2. Intertextualidades entre desenhos dos estudantes do CA/Ufsc e obras de Arte Urbana de Florianópolis

Figura 6 - Vista do mural de Antonieta de Barros a partir da Rua Tenente Silveira e desenho do Aluno 4



Fonte: Elaborada pela autora a partir de registros fotográficos e dos arquivos recebidos do CA/Ufsc (2021).

Figura 7 - Vista do mural de Cruz e Sousa e desenho do Aluno 2 e do Aluno 9



Fonte: Elaborada pela autora a partir de registros fotográficos e dos arquivos recebidos do CA/Ufsc (2021).

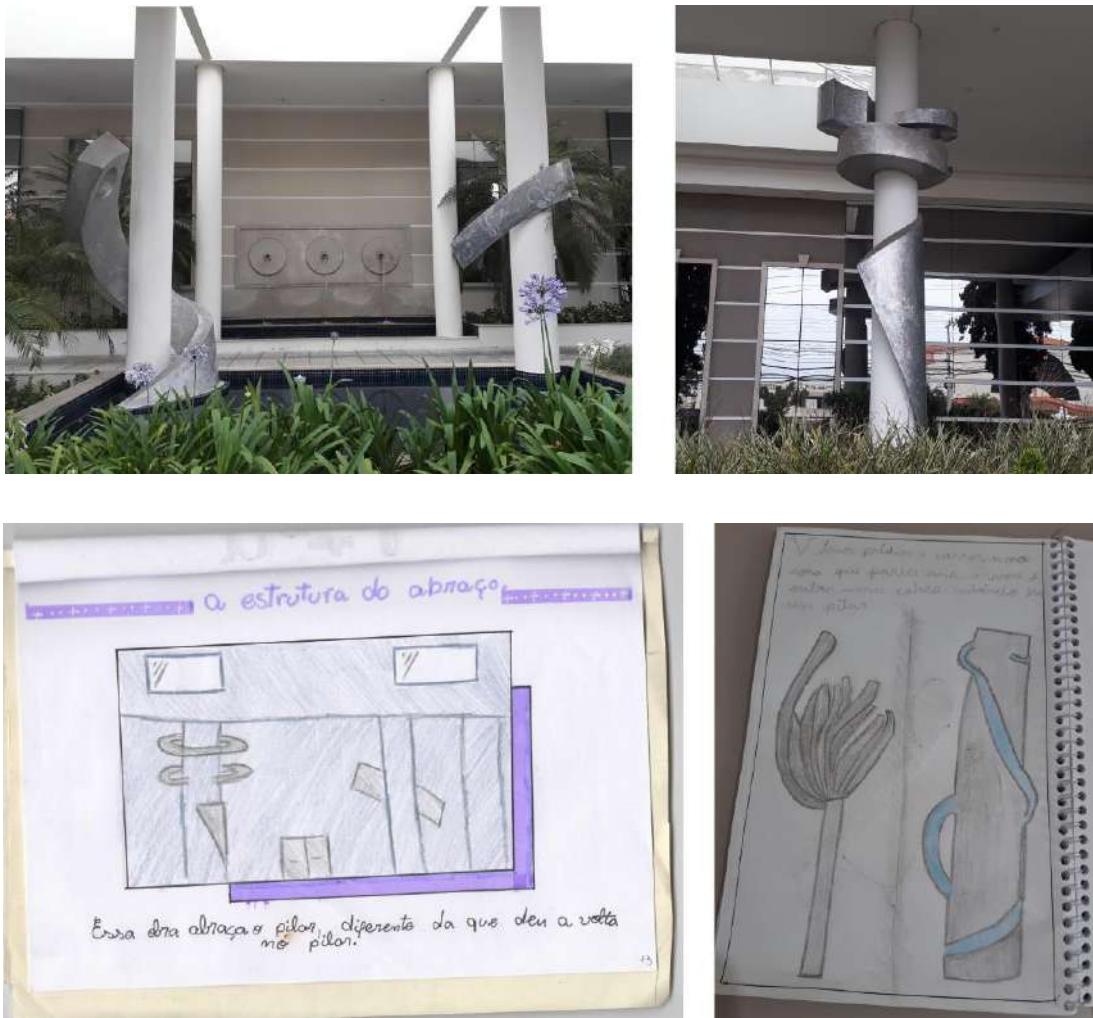
3. Intertextualidades entre desenhos dos estudantes do CA/Ufsc e obras de Arte Pública presentes no circuito percorrido virtualmente

Figura 8 – Obra de Nani Eskelsen, Corais, e desenhos do Aluno 4, Aluno 5, Aluno 6 e Aluno 7



Fonte: Elaborada pela autora a partir de registros fotográficos e dos arquivos recebidos do CA/Ufsc (2021).

Figura 9 – Obras de Jorge Schroder, ambas S/ títulos, e desenhos do Aluno 4 e do Aluno 8



Fonte: Elaborada pela autora a partir de registros fotográficos e dos arquivos recebidos do CA/Ufsc (2021).

4. Intertextualidades entre desenhos dos estudantes do CA/Ufsc e obras de Arte Pública da cidade

Figura 10 - Mobiliário urbano da Rua Tenente Silveira e desenho do Aluno 5



Fonte: Elaborada pela autora a partir de registros fotográficos e dos arquivos recebidos do CA/Ufsc (2021).

Figura 11 – Obra de Giovana Zimermann, A língua, e desenhos do Aluno 5



Fonte: Elaborada pela autora a partir de registros fotográficos e dos arquivos recebidos do CA/Ufsc (2021).

