

ARTE, COLETIVOS E CIDADE: UMA DIMENSÃO ABERTA AO DEVIR

Ludmila Britto¹

Marcelo Faria²

RESUMO

O trabalho desenvolve uma reflexão em torno da relação entre arte e cidade, procurando demonstrar que os coletivos artísticos produzem importante contribuição na construção de uma dimensão pública do espaço urbano, compreendido como uma dimensão aberta ao devir espaço. As intervenções artísticas de alguns grupos são objeto de análise do processo de produção espacial, configurando a ação artística como uma proposição política ruptura da alienação e defesa de um processo de apropriação do espaço a partir de uma política do sensível.

*

O espaço das cidades não é composto apenas de suas materialidades, como muitos podem pensar, mas consiste na conjunção de objetos materiais animados por ações sociais³ que produzem permanentemente o devir-cidade. A geógrafa inglesa Doreen Massey, no livro “Pelo Espaço” reivindica uma compreensão do espaço como uma dimensão aberta, como um ente em processo permanente de construção, ou seja, em oposição a uma visão mais estruturalista que o concebe como um ente fixo no qual a dimensão histórica se realiza. Para ela,

Se o tempo deve ser aberto para um futuro do novo, então o espaço não pode ser equiparado com os fechamentos e horizontalidades da representação. De um modo mais geral, se o tempo deve ser aberto, então o espaço tem de ser aberto também. Conceituar o espaço como aberto, múltiplo e relacional, não acabado e sempre em devir, é um pré-requisito para que a história seja aberta e, assim, um pré-requisito, também, para a possibilidade da política. (MASSEY: 2005, p. 94-95).

¹ Professora de História da Arte da Universidade Federal da Bahia - UFBA. E-mail: ludmilabritto@gmail.com. ORCID:0000-0002-4327-9182

² Professor do Departamento de Educação da Universidade Estadual de Feira de Santana - BA. E-mail: marcelo.faria65@gmail.com. ORCID 0000-0002-9793-8964.

³ Milton Santos define o espaço como um conjunto indissociável formado por sistemas de objetos e sistemas de ações. Para ele, a história das cidades não se confunde com a história do urbano, ainda que sejam processos entrelaçados. (SANTOS, 1996)

Essa noção de um espaço aberto (relacional) é tributária de um reconhecimento da existência de múltiplas trajetórias, inclusive de diferentes escalas, que convivem, se entrecruzam, se negam, se interpenetram, conformando a possibilidade da presença da multiplicidade que é o constitui o espaço como uma instância aberta, e que o mantém o espaço em constante processo de construção. Isso, segundo Massey, implica

(...) um entendimento do social e do jogo político que evite tanto o individualismo clássico quanto o organicismo comunitarista, absolutamente requer sua constituição através de uma temporalidade espacial que seja aberta, através de uma temporalidade de resultados imprevisíveis que requeira, em si mesma, necessariamente, uma espacialidade que seja tanto múltipla quanto não fechada, que esteja sempre em processo de construção. Qualquer política que reconheça a abertura do futuro (de outra forma não poderia haver o domínio do político) implica um tempo-espaço radicalmente aberto, um espaço que está sempre sendo feito. (MASSEY, 2005, p. 267)

As discussões em torno do espaço das cidades no Brasil privilegiaram aspectos relacionados à economia espacial, seja em discussões acerca da gestão do fundo público (justificada, claro, por nossa obscena desigualdade social), do planejamento e/ou dos processos de segregação socioespaciais, com suas múltiplas temáticas (habitação, circulação, infraestrutura, etc.). No entanto, a possibilidade de pensar o espaço urbano como o devir-cidade implica pensar também na multiplicidade de possibilidades políticas que comparecem no espaço urbano, produzindo possibilidades múltiplas de usos do território⁴, nem sempre presas (na afirmação ou negação) à lógica do sistema dominante.

Entre as diversas trajetórias que conformam a presença da multiplicidade – condição para o entendimento do espaço como uma dimensão em movimento – está a arte urbana, não apenas como objeto, mas como intervenção. Discutir a inserção das artes no espaço das cidades não é uma tarefa simples, e exige de todos nós, que desejamos contribuir para essa discussão, um esforço no sentido de apresentar, para além das evidências das obras, relações que nos permitam considerar o fazer artístico – muitas vezes para além da obra de arte – parte fundamental da produção do espaço urbano.

⁴ Milton Santos discute a importância de se pensar o território a partir do uso e não apenas das normas que tentam organizar e captar as forças sistêmicas de produção espacial. Para ele, os espaços luminosos – parcelas do espaço mais adaptadas à reprodução da lógica do sistema dominante, dotados de maior densidade técnica sistêmica e por onde fluem as ações e fluxos dominantes – convive com espaços opacos – espaços marginalizados, nos quais os fixos e fluxos são mais livres e ligados à reprodução da vida humana. É justamente nos espaços opacos, menos sistêmicos, onde se concentram as forças do devir, da criação do novo. (SANTOS, 1994)

Diversos são os trabalhos que se debruçam sobre a relação arte-cidade, com especial atenção às suas materialidades, seja na perspectiva da arquitetura – mais ligada às edificações e ao paisagismo – seja nas esculturas que ocupam os espaços urbanos desde a antiguidade; o “monumento” é uma das marcas importantes da relação entre a arte e a cidade, sobretudo na representação do senso comum. No entanto, o que nos interessa discutir aqui é a arte como expressão de perspectivas do devir social, que comparece como força política de produção do espaço das cidades, seja em sua dimensão material ou imaterial.

O fazer artístico se realiza, sempre, em situação, isto é, dialogando com as demais trajetórias presentes em um determinado espaço-tempo que, como dissemos anteriormente, conformam uma situação herdada dos processos anteriores, mas que se mantêm como dimensões abertas ao devir nos diferentes períodos da história.

No que se refere à inserção das artes nas grandes cidades há alguns marcos importantes de serem trabalhados.

A revolução tecnológica da passagem do século XIX para o século XX⁵ marca, sobretudo nas grandes metrópoles do Ocidente, uma mudança importante na experiência espaço-temporal dos habitantes, com a introdução em alta velocidade de novos objetos técnicos e tecnológicos e, claro, com o estabelecimento de novas relações sociais, de grandes contingentes populacionais que migraram do campo para a cidade, e passaram a habitar um mesmo espaço⁶. No dizer de Nicolau Sevcenko, a metrópole moderna possui como característica,

(...) uma feição tumultuada engendrada pelo próprio processo de crescimento da civilização industrial. Este caráter tumultuado deu início a um gigantismo do crescimento urbano, *imprevisto e imprevisível pela experiência humana*, que colocou, logo de início, os homens que viveram esta *experiência* numa situação bastante incômoda na condição de participarem criticamente de um fenômeno sobre o qual não tinham um saber elaborado. (SEVCENKO, 1985, p. 44).

5 O salto tecnológico da segunda revolução industrial, com o desenvolvimento da siderurgia, da metalurgia, do motor à combustão e da eletricidade, em um intervalo de tempo inferior a trinta anos, possibilitou uma renovação dos objetos técnicos em uma velocidade jamais vista em todos os tempos. As lutas dos trabalhadores geraram conquistas importantes como salários melhores e diminuição das jornadas de trabalho, que deram origem a um tempo livre que seria condição para o desenvolvimento de novas formas de expressão, comunicação e consumo de produtos culturais. No campo das artes, o aparecimento do cinema (uma arte industrial desde sua aparição) opera como um símbolo importante desse novo mundo tecnológico e em constante movimento.

6 A “multidão” é uma marca social das grandes metrópoles que nasciam naquele momento, com implicações potenciais importantes na experiência cotidiana dos indivíduos no espaço-tempo das cidades.

Essa “experiência em crise” foi muito importante para que vários grupos de artistas dessem início à renovação do fazer artístico, explodindo fronteiras e criando novas sensibilidades, com implicações importantes na produção de sentidos para esse “mundo urbano” que se renovava em alta velocidade. As vanguardas artísticas na Europa são uma expressão importante desse movimento, seja na adoração do movimento e da velocidade (do futurismo, por exemplo), que expressava uma nova relação dos indivíduos com o tempo-espço, seja na crítica radical dadaísta que preconizava um ataque ao que se considerava um “sistema de arte”. Segundo Careri,

a cidade dadaísta é uma cidade do banal que abandonou todas as utopias hipertecnológicas do futurismo. Para os dadaístas, a frequência e a visita aos lugares insossos são uma forma concreta de realizar a dessacralização total da arte a fim de alcançar a união entre a vida e a arte, entre sublime e cotidiano. (CARERI, 2013, p. 74).

A partir de ações como “caminhar pela cidade” os dadaístas, reconheciam um processo de alienação, de uma percepção e experiência esvaziadas de sentidos, e denunciavam a importância da arte se relacionar de forma mais expressiva com o cotidiano, resgatando a importância da experiência estética do ser-estar na cidade.

Os situacionistas irão, mais tarde, ampliar a importância de se pensar a arte como processo de produção espacial. Denunciando o espetáculo⁷ através do qual se procura preencher o esvaziamento do sentido da vida humana, os situacionistas irão discutir a importância de uma revolta contra as forças de dominação do capitalismo, a arte está vinculada, mas não submetida, à política e deve ser compreendida como ação, e a cidade, como lócus privilegiado da alienação e do espetáculo, será seu campo de intervenção primordial. Como propõe Debord “Nosso negócio é precisamente o uso de certos meios de ação, e a descoberta de novos, mais facilmente reconhecíveis no campo da cultura e da moral, mas aplicado na perspectiva de uma interação de todas as mudanças revolucionárias”. (DEBORD:1992, p. 7)

Não é objeto deste trabalho investir no entendimento das diversas

⁷ Para Guy Debord “(...) o espetáculo concentra o modo dominante da vida social. Ele é a celebração onipresente de uma escolha já feita na esfera de produção, e o resultado consumado dessa escolha. Tanto na forma como no conteúdo, o espetáculo serve como justificação total para as condições e as metas do sistema existente. Ele ademais assegura a presença permanente desta justificação, pois governa praticamente todo o tempo despendido fora do processo de produção”. DEBORD, Guy. *La société du Spetacle*, p. 17

“situações” e “proposições” de cada uma das manifestações citadas, mas tentar mostrar que há uma tradição anterior de movimentos como o dadaísmo, o surrealismo, o situacionismo, a *land art*, entre outros, que definiram a cidade como um campo de expressão – e de intervenção – e, portanto, como trajetória política possível de produção do espaço urbano para além da monumentalidade.

No Brasil contemporâneo, assim como em todo o mundo, há diversos grupos, tributários dessa tradição, que permanecem imprimindo suas marcas – duradouras ou efêmeras – como parte importante da história do urbano e, claro, como feixes importantes da multiplicidade de possibilidades que se apresentam no devir cidade.

É possível perceber a ação de alguns artistas que atuam de forma isolada, mas é interessante perceber a predominância de uma organização em coletivos artísticos, cujo trabalho é registrado em meio ao próprio processo de realização – intervenção – em diversas modalidades.

Os trabalhos gráficos dos coletivos se infiltram no universo simbólico/imagético da urbe de maneira perspicaz e sutil – muitas vezes passando despercebidos enquanto peças artísticas.

Figura 1 e 2: Faixas de Anti-sinalização (2009)



Fonte: Site do Poro Intervenções urbanas e ações efêmeras, na Internet.⁸

Muitas ações coletivas que envolvem os saberes/fazeres gráficos são polifônicas e multifacetadas, sendo a efemeridade e a mobilidade fluida – dentre os diversos aparatos midiáticos – algumas de suas características. Essas premissas estão presentes nas ocupações efêmeras propostas pelos

⁸ Disponível em: <<http://poro.redezero.org/>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

coletivos no meio urbano, *que infiltram-se em um código de linguagem que organiza diversas instâncias da vida comum* (MAIA,2014), como sinaliza a curadora Ana Maria Maia: *a publicidade converte-se, portanto, em tática para os artistas* (*Idem*).

Se os slogans e as palavras de ordem no horizonte simbólico da cidade comunicam o apelo ao consumo, as mensagens inusitadas do PORO⁹ proclamam: “Perca Tempo”, “Enterre sua TV”, “Atravesse as aparências”, “Desenho é risco”. As faixas já foram posicionadas em diferentes locais de Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Fortaleza, São Paulo, Brasília e Londrina, no Paraná.

Dessa maneira, podemos afirmar que diversos grupos atuantes no Brasil – e em outros países – articulam táticas e fazeres heterogêneos para dar visibilidade e comunicar – comunicar no seu significado primário, no sentido de tornar comum determinada mensagem, a *comunicabilidade antes da comunicação*¹⁰ – seus enunciados, construir e partilhar suas narrativas em meio às brechas e fissuras do tecido urbano, de maneira inesperada, atuando nas rotas desviantes do improvável.

Podemos notar em diferentes cidades do Brasil – com todas as adversidades, contradições e dissonâncias que a condição de um país periférico pode abarcar – que as diversas intervenções que dialogam com os aparatos gráficos (cartazes, banners, panfletos, adesivos, entre tantas outras possibilidades) tensionam questões como desigualdade social, democracia racial, falta de moradia, gentrificação, violência urbana... no Rio de Janeiro, o OPAVIVARÁ!¹¹ trouxe à tona problemáticas e contradições análogas, que também atravessam outras grandes cidades cotidianamente.

A praia, na ação Cangaço, é evocada pelo grupo carioca como espaço da prática política, que pode assumir diferentes formas, engendrada até mesmo em uma “ágora de areia, sal e sol”. O grupo afirma:

As praias sempre foram relacionadas apenas com espaços de alienação, lazer e descanso. No entanto, seu poder de congregar pessoas de todas as áreas geográficas, classes sociais e religiões transforma este espaço numa

9 O PORO é um coletivo de Belo Horizonte-MG, formado por Marcelo Terça-Nada! e Brigida Campbell, que atuou entre 2002 e 2017. Para mais informações, acessar: <http://poro.redezero.org/>

10 AGAMBEN, Giorgio apud BRÁSIL, André. Insignificâncias: A Política nas Intervenções do Poro. In CAMPBELL e TERÇA-NADA!, 2011, p.3.

11 O OPAVIVARÁ! é um coletivo artístico do Rio de Janeiro formado, atualmente, por Domingos Guimaraens, Daniel Toledo, Julio Callado e Ynaiê Dawson. Para mais informações, acessar: www.opavivara.com.br

enorme ágora de areia, sal e sol, capaz de promover encontros e gerar conversas e discussões. Usualmente as cangas de praia trazem imagens de um país colorido, vibrante, com suas paisagens exuberantes. Sem dúvida essas são importantes características brasileiras. Mas ao adicionar a tudo isso mais uma camada de protesto e pensamento ativamos o espaço da praia gerando outras relações, assim como as manifestações fizeram em 2013¹².

As cangas que, comumente, trazem estampadas imagens dos “cartões postais” das cidades, especificamente, no Rio de Janeiro, imagens da “cidade maravilhosa” espetacular, ou então estampas coloridas que remetem ao lazer despretensioso, passam a veicular mensagens que propõem críticas diversas, que vão desde *Todo poder à praia, Assassinaram o camarão* (asserção jocosa à primeira vista – apropriada de um verso da música *Tragédia no Fundo do Mar* do grupo musical Os Originais do Samba – mas que, sem dúvida, remete aos crimes e assassinatos que já se tornaram “comuns” nas periferias e favelas cariocas e à truculência da polícia em suas operações diárias) até *Xô Choque*, uma crítica ao Choque de Ordem promovido pelo prefeito Eduardo Paes com o objetivo de “pacificar” e ordenar a cidade de maneira segregadora e autoritária. O prazer e a festa, nessa ação do OPAVIVARÁ! convertem-se em potentes ferramentas políticas.

Ainda refletindo sobre as praias cariocas, os arrastões, por exemplo, são a radicalização extrema das desigualdades sociais, conflitos e segregações de todo tipo que fazem parte do cotidiano desses espaços há muito tempo, cujo acesso e desfrute está muito longe de ser democrático. Ricardo Rosas recorre ao tropicalista Tom Zé para explicar a prática do arrastão, a nova onda de assaltos coletivos que começaram a varrer as praias mais prestigiadas do Rio de Janeiro nos anos 1990: técnica de roubo urbano, assim explicado pelo cantor: *pequeno grupo corre violentamente através de uma multidão e ‘varre’ dinheiro, anéis, bolsas, às vezes até as roupas das pessoas* (ZÉ apud ROSAS, 2005). As segregações sociais e o controle repressor nas praias cariocas, atualmente, aparecem de diversas maneiras, como as delegacias móveis nas areias (muitas vezes acompanhadas pelos batalhões de choque da polícia militar), reforço de policiamento e até a polêmica medida de revistar ônibus vindos da Zona Norte durante o verão¹³. Foi esse espaço de disputas constantes escolhido

12 Depoimento do OPAVIVARÁ! Disponível em: <www.opavivara.com.br>. Acesso em: 23 jun. 2021

13 FILGUEIRAS, Mariana. **Praia democrática é mito**, diz antropóloga. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/praias-democratica-mito-diz-antropologa-10919421#ixzz3Oo5KV8HE>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

pelo OPAVIVARÁ! para a realização do *Cangaço* durante as movimentações de junho de 2013. Foram distribuídas cem cangas entre frequentadores da praia de Ipanema, enquanto os integrantes do coletivo entoavam gritos de protesto em uma levada carnavalesca, conclamando a potência política dessa festa popular como possibilidade transformadora.

Figura 3 e 4: OPAVIVARÁ! Cangaço (2013)



Fonte: Site do coletivo OPAVIVARÁ na Internet.¹⁴

Poucos meses antes da realização do *Cangaço*, refletindo ainda sobre os desdobramentos do Choque de Ordem sobre a população da capital carioca, o GIA¹⁵ declarou em seu blog:

Podemos destacar a violência que o termo carrega: “choque”. Triste analogia ao cumprimento da ordem via choque elétrico, cada qual que faça sua comparação. Fora do campo da linguagem, a violência continua sendo uma premissa, em vários aspectos, sobretudo contra a população de baixa renda, ou seja, a maioria. Os interesses deste choque de ordem são bem explícitos¹⁶.

A conclusão do grupo foi assertiva: *Choque dói*. Diante dessa constatação, o GIA achou necessário espalhar pela cidade essa mensagem, formulando uma espécie de campanha não oficial. A marca

¹⁴ Disponível em: <<http://www.opavivara.com.br/>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

¹⁵ O GIA - Grupo de Interferência Ambiental é um coletivo artístico de Salvador-BA, formado por Cristiano Piton, Cristina Llanos, Everton Marco Santos, Ludmila Britto, Luis Parras, Mark Dayves e Tiago Ribeiro. O grupo atua em diferentes cidades – do Brasil e do mundo – desde 2002. Para mais informações, acessar: <http://giabahia.blogspot.com/>

¹⁶ Depoimento do grupo disponível em: <http://giabahia.blogspot.com/> Acesso em 23/06/2021

da prefeitura do Rio de Janeiro, então, teve seus elementos alterados – num típico *détournement* situacionista – e foram produzidos dezenas de adesivos (em uma produção caseira de serigrafia), colados em diferentes locais da cidade. O adesivo laranja se camuflou perfeitamente nas lixeiras cariocas, permanecendo ali como um parasita, disseminando uma contra-informação¹⁷ por tempo indeterminado, em meio à contingência urbana.

Figura 5: GIA – Grupo de Interferência Ambiental. Choque dói (2013).



Fonte: Site do GIA na Internet.¹⁸

Diante do bombardeio de informações fragmentadas que alimenta a sociedade contemporânea, propagado por apelos publicitários e narrativas hegemônicas que permeiam o cotidiano de milhares de pessoas nas cidades, os coletivos conseguem instaurar pequenas (porém potentes) fissuras... As imagens ligadas à publicidade, que se proliferam desmedidamente pelo espaço urbano, George Didi-Huberman chama de *imagens luminosas*, que terminam por contribuir, *por sua própria força, para fazer de nós povos subjugados, hipnotizados em seu fluxo* (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.101.). Ele prossegue: *sensações de sufocamento e de angústia (...)* *nos invadem diante da proliferação calculada das imagens utilizadas, ao*

¹⁷ Para o artista visual Cildo Meireles, uma contra-informação é aquela que circula por circuitos alternativos, descentralizados, que se opõem às mensagens veiculadas pelas mídias oficiais, como televisão, rádio, jornais, etc. In MEIRELES, Cildo, 1981.

¹⁸ Disponível em: <<http://giabahia.blogspot.com/2013/04/choque-doi.html>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

mesmo tempo, como veículo de propaganda e de merchandising (Idem). Assim, as imagens – ou práticas – que agem no contrafluxo das imagens luminosas seriam as pequenas resistências, micropolíticas...

Retomando as proposições de espaço como uma dimensão aberta ao devir, produto do encontro indeterminado de múltiplas trajetórias (Massey), e a noção de território usado de Milton Santos, com a possibilidade de se discernir espaços luminosos de espaços opacos, podemos compreender a importância estético política das ações do PORO, GIA e OPAVIVARÁ! (dentre tantas outras coletividades) na produção do espaço urbano. Se as cidades não se reduzem à sua dimensão material, é a ação cotidiana dos diferentes sujeitos que nela se movimentam que animam seu espaço, produzem um devir-cidade que é produto da negociação política, compreendida também como a disputa cotidiana do(s) sentido(s) do espaço urbano.

Se as forças dos agentes hegemônicos – o capital fundiário, produtivo, financeiro, comunicacional e o Estado capitalista – tendem à produção da homogeneidade da mercadoria, isto é, transformam e produzem o espaço a partir do valor de troca, as intervenções artísticas, assim como uma multiplicidade de apropriações alternativas – de usos do território – se movimentam em sentidos diversos, para a produção do heterogêneo, das diferenças, que dependem da possibilidade de uma esfera pública, indeterminada, cujo movimento inaugura e dá forma a um espaço público. Como apontam Britto e Faria,

As ações desses grupos contribuem para afirmação do caráter público de parcelas do espaço urbano, tornando-as um espaço comunicacional e interativo, constituindo novas territorialidades a partir de proposições e ações artísticas colaborativas, que ativam um caráter público de interação / participação dos cidadãos e cidadãs. (BRITTO; FARIA, 2019, p.150).

Público e privado não são categorias próprias (ontológicas) do espaço. Embora muitos associem as ruas, praças, avenidas, parques etc. o “espaço público” às parcelas pertencentes ao Estado, para que eles se publicizem, de fato, é necessária a apropriação pública, coletiva, indeterminada; e isso, na sociedade da mercadoria, só é possível a partir do esforço coletivo e da ação de grupos – como os coletivos artísticos aqui apresentados – que valorizem a apropriação do espaço em uma perspectiva menos violenta e alienante, mais coletiva e poética.

REFERÊNCIAS

BRITTO, FARIA. GIA e PORO: Práticas artísticas colaborativas e a produção pública do espaço urbano. **PÓS:** Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

CAMPBELL, Brigida; TERÇA NADA, Marcelo. (Org). **Intervalo Respiro:** Pequenos Deslocamentos. São Paulo: Radical Livros, 2011.

CARERI, Francesco. **WALKSCAPES:** O caminhar como prática estética: São Paulo. Ed G Gili, 2013.

DEBORD, Guy. **La Societé du Spectacle.** Éditions Gallimard: Paris, 1992.

_____. **Rapport sur la construction des Situations.** Fayard: Paris, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vagalumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FILGUEIRAS, Mariana. **Praia democrática é mito, diz antropóloga.** Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/prai-democratica-mito-diz-antropologa-10919421#ixzz3Oo5KV8HE>>. Acesso em 23 jun. 2021.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **Situacionista:** Teoria e Prática da Revolução. São Paulo. Conrad Editora do Brasil, 2002.

MAIA, Ana Maria. Anunciantes: Uma curadoria site-specific na qual artistas ocupam espaços dedicados à publicidade. **Revista Select,** São Paulo, n. 21, dez. 2014.

ROSAS, Ricardo. **Entre o Espetáculo e o Arrastão Semiótico.** São Paulo: Associação Cultural Video Brasil, 2005.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço:** Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo. Ed HUCITEC, 1996.

_____. O Retorno do Território. In. SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia; SILVEIRA, Maria Laura. **Território, Globalização e Fragmentação.** São Paulo, HUCITEC, 1994.