

Thiago Fernandes¹

Entre espaço público e espaço expositivo: a arte em trânsito de Guga Ferraz

Between public space and
exhibition spaces: art in
transit of Guga Ferraz

Entre el espacio público y
espacios de exposición:
arte en tránsito de Guga
Ferraz

Resumo

Com o objetivo de analisar a inserção de trabalhos de intervenção urbana em espaços institucionais, o artigo concentra-se em um conjunto de três intervenções realizadas pelo artista brasileiro Guga Ferraz em espaços públicos – *Ônibus Incendiado* (2003), *Cidade Dormitório* (2007) e *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia* (2010-2014) –, investigando as diferentes táticas utilizadas pelo artista para apresentar esses trabalhos em museus, galerias ou centros culturais.

Palavras-chave: intervenção urbana; site-specific; arte contemporânea; curadoria.

Abstract

To analyze the insertion of urban intervention in exhibition spaces, the article focuses on a set of three interventions performed by the Brazilian artist Guga Ferraz in public spaces – *Ônibus Incendiado* (2003), *Cidade Dormitório* (2007) and *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia* (2010-2014) –, investigating the different tactics used by the artist to present these works in museums, galleries or cultural centers.

Keywords: urban intervention; site-specific; contemporary art; curatorship

Resumen

Con el objetivo de analizar la inserción de obras de intervención urbana en espacios institucionales, el artículo se centra en un conjunto de tres intervenciones de el artista brasileño Guga Ferraz en espacios públicos - *Ônibus Incendiado* (2003), *Cidade Dormitório* (2007) y *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia* (2010-2014) - investigando las diferentes tácticas utilizadas por el artista para presentar estas obras en museos, galerías o centros culturales.

Palabras clave: intervención urbana, site-specific, arte contemporáneo, curaduría.

¹ Historiador da arte, doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, na linha de pesquisa História e Crítica da Arte, com mestrado pela mesma instituição. thiagosmferraz@gmail.com
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9008-5447>
Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/5009686049893917>

1. Introdução

Guga Guga Ferraz (Gustavo Nascimento Junqueira Ferraz) nasceu no Rio de Janeiro em 1974. Em 1992, ingressou no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU-UFRJ), mas interrompeu essa graduação, em 1996, para estudar Escultura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), curso que conclui em 2001. A arquitetura e o urbanismo, contudo, continuam presentes de forma marcante em sua trajetória artística, por meio de grandes instalações em espaços públicos, que ativam memórias acerca da história da cidade, ou de intervenções em menor escala, porém de igual potencial, que questionam os espaços da cidade e evidenciam seus problemas sociais.

A trajetória artística de Guga Ferraz está diretamente ligada à formação de iniciativas coletivas de artistas e à difusão da intervenção urbana na cidade do Rio de Janeiro no início deste século. Diante da ausência de um circuito artístico bem estruturado no final da década de 1990 e início dos anos 2000, Guga Ferraz e outros artistas tiveram de inventar seus próprios circuitos, criando espaços alternativos de exposição e tomando a rua como campo de ação. Tal fenômeno foi tema de um artigo publicado anteriormente, intitulado *Lugares do experimental no Rio de Janeiro: da década de 1970 ao Zona Franca* (cf. FERNANDES, 2018).

De lá para cá, o sistema de arte sofreu grandes transformações. Coletivos de artistas e intervenções urbanas, que em primeiro momento eram propostas desviantes dos interesses mercadológicos, passaram a ser absorvidos pelo mercado e circuito de arte. Enquanto na década de 1990 diversas galerias fechavam suas portas no Rio de Janeiro e o Estado se afastava do fomento à cultura, na década de 2000 começaram a disseminar-se novas galerias e espaços expositivos, além de editais de incentivo à cultura que abarcam toda uma produção que estava à margem do circuito institucional.

Guga Ferraz iniciou sua trajetória ao participar do *Atrocidades Maravilhosas*, ação coletiva responsável por inserir diversos artistas na prática da intervenção urbana, que até então era pouco difundida no Rio de Janeiro. O *Atrocidades Maravilhosas* surgiu como desdobramento do projeto de mestrado de Alexandre Vogler, que investiga o efeito da imagem repetida sobre o espectador em movimento. Em abril do ano 2000, Vogler reuniu um grupo de 20 artistas¹, que colaram lambe-lambes em locais estratégicos da cidade. Cada artista desenvolveu uma imagem para ser reproduzida em grande escala, com a tiragem de 250 cópias. O trabalho durou no total um ano e, por ser uma atividade ilegal, foi sempre realizado de madrugada, com a presença de no mínimo 10 artistas (VOGLER, 2001).

A aplicação dos 250 cartazes formava um painel de aproximadamente 120 metros, com a mesma imagem repetida. Vogler afirma que o principal objetivo do *Atrocidades Maravilhosas* não era lidar com a questão institucional da arte, mas trabalhar com aspectos da abrangência do trabalho, e compara o alcance do trabalho artístico na rua em poucos minutos de exposição com a média mensal de visitantes de uma

¹ Alexandre Vogler, Ana Paula Cardoso, André Amaral, Adriano Melhem, Arthur Leandro, Bruno Lins, Clara Zúñiga, Cláudia Leão, Ducha, Edson Barrus, Felipe Barbosa, Geraldo Marcolini, Guga Ferraz, João Ferraz, Leonardo Tepedino, Luis Andrade, Marcos Abreu, Ronald Duarte, Rosana Ricalde e Roosivelt Pinheiro.

instituição de grande porte. Apesar de não haver estatísticas que comprovem esta afirmação, é inegável o potencial de exposição que os trabalhos do *Atrocidades Maravilhosas* tiveram. O grupo atuou em zonas de grande circulação de motoristas, passageiros e pedestres, como a Avenida Brasil, a Avenida Presidente Vargas e a Avenida Chile, que são grandes vias. Também atuaram na Lapa, na Zona Portuária, no Maracanã, Botafogo, Santa Teresa, Cinelândia e em outros pontos de grande movimento da cidade.

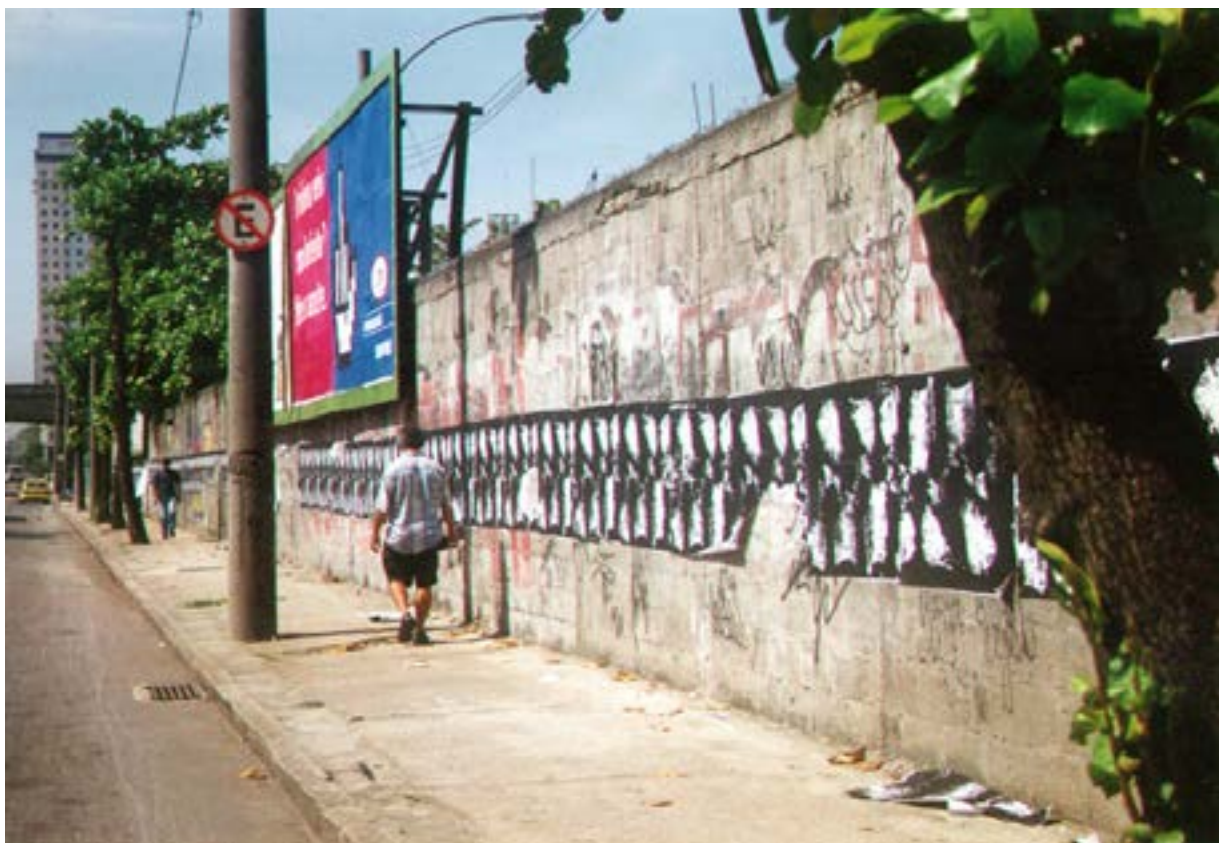


Fig. 1 - Guga Ferraz, Coluna. *Atrocidades Maravilhosas*, 2000.

O *Atrocidades Maravilhosas* participou, em 2001, do 27º *Panorama da Arte Brasileira* do Museu de Arte Moderna de São Paulo, marcado pela forte presença de coletivos artísticos e espaços independentes de arte e pela integração de intervenções urbanas realizadas pelo próprio grupo na cidade de São Paulo. O grupo participou ainda da mostra *Caminhos do Contemporâneo: 1952/2002*, realizada no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, consolidando sua entrada no sistema de arte brasileiro. Artistas envolvidos com esta ação também participaram da segunda edição da mostra *Rumos Artes Visuais*, em 2003. Tais dados apontam constituição de um circuito aberto a ações coletivas e com instituições interessadas em receber trabalhos de intervenção urbana, tornando flexíveis as barreiras entre os circuitos alternativos e o sistema de arte. Guga Ferraz passou a ser representado pela galeria A Gentil Carioca, em 2005, e lá permaneceu até 2017, passando então a ser representado pela Galeria Artur Fidalgo.

Em seus trabalhos, Guga Ferraz discute principalmente a violência urbana, as

relações entre o indivíduo e a cidade e a própria cidade como lugar. O artista já utilizou muros, ruas, viadutos, placas de sinalização e até mesmo ônibus como suportes de suas intervenções. Ao realizar seu trânsito para o circuito institucional de arte, levanta-se a problemática de como exibir em galerias, museus e centros culturais seus trabalhos que foram projetados para espaços públicos.

Este artigo aborda três de seus trabalhos que se utilizam de diferentes táticas para serem inseridos em instituições artísticas: *Ônibus Incendiado* (2003), *Cidade Dormitório* (2007) e *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia* (2010-2014).

2. Trânsitos entre espaço urbano e espaço expositivo

Ao se inserir criticamente na cidade, a arte se converte em paisagem e perde a típica formatação oferecida pelo museu ou galeria, que geralmente impedem o toque, a ultrapassagem de uma linha que cerca a obra e, ainda em alguns casos, seu registro fotográfico. Portanto, a arte em espaço público cria nova relação entre a obra e o espectador e pretende criar alternativas para a monotonia e a racionalidade da cidade, convidando o transeunte a uma nova experiência estética no espaço urbano, que deixa de ser um simples lugar de passagem.

A experiência do *Atrocidades Maravilhosas* deixou para Guga Ferraz a lição de que não basta o trabalho artístico estar em espaço público para ser visto. Apesar da grande dimensão das intervenções e da pretensão do grupo de chamar a atenção dos passantes, sua notoriedade só ocorreu com o lançamento do documentário *Atrocidades Maravilhosas*², que registra as ações do grupo no Rio de Janeiro, pois os cartazes eram colados de madrugada e, geralmente, destruídos ao amanhecer, por serem considerados atos de vandalismo. A cidade “engoliu” os trabalhos, como afirma Guga Ferraz em depoimento cedido ao autor, e seu amplo alcance se concretizou a partir de um registro.

Se, por um lado, as grandiosas intervenções do *Atrocidades Maravilhosas* foram “engolidas” pela cidade, pequenas intervenções de Guga Ferraz, no início da década de 2000 foram suficientes para chamar a atenção dos transeuntes, da polícia e da mídia.

Guga lida com os processos de exclusão e violência na cidade, muitas vezes de forma silenciosa, considerando o pequeno formato de seus trabalhos, como *Ônibus Incendiado*, que consiste na colagem de adesivos com cerca de 10 cm em forma de chamadas sobre placas de sinalização de pontos de ônibus. O artista desejava, a partir do seu trabalho, chamar atenção para os recorrentes casos de incêndios a ônibus no Rio de Janeiro. Esse trabalho, contudo, foi interpretado pelas autoridades locais como apologia ao crime, e em 2006 o então chefe da Polícia Civil do Rio de Janeiro ameaçou investigar a vida do artista.

Ônibus Incendiado, como os demais trabalhos de Guga Ferraz, possui um discurso provocativo, que perpassa sua vocação denunciativa e incorpora a poética da violência e do caos. O artista cria uma nova paisagem, uma crônica da cidade do Rio

2 O documentário foi dirigido por Lula Carvalho, Renato Martins e Pedro Peregrino e lançado em 2002.

de Janeiro, e a coloca em embate direto com o transeunte, que não espera encontrar naquele ambiente um trabalho artístico. Guga questiona o lugar da arte e sua função.



Fig. 2 - Guga Ferraz, *Ônibus Incendiado*, 2003. Adesivo sobre placa de ônibus.

Em 2014, Guga Ferraz integrou a exposição coletiva *Escavar o Futuro*, realizada no *Palácio das Artes*, em Belo Horizonte, com curadoria de Felipe Scovino e Renata Marquez, cuja proposta era apresentar trabalhos que borram as fronteiras entre arte, arquitetura e vida cotidiana. A exposição traz à memória os dois eventos realizados pelo crítico Frederico Moraes, no mesmo local, em abril de 1970: *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra*, propondo uma reflexão atualizada sobre a arte brasileira dos anos 1960 e 1970, momento em que o espaço é entendido como matéria-prima da arte. O *Ônibus Incendiado* de Guga Ferraz integrou a exposição³ e a tática utilizada pelo artista foi a apresentação de uma réplica.

A réplica é uma tática comum para a apresentação de trabalhos artísticos que se perdem, como as *Trouxas Ensanguentadas* (1969-1970), de Artur Barrio. A intervenção realizada no auge da Ditadura Militar no Brasil era composta por trouxas de pano, preenchidas com material orgânico e dejetos, e inseridas pelo artista em espaços públicos, dando a impressão de que se tratavam de corpos ensanguentados. Hoje as *Trouxas* são incorporadas em espaços institucionais através de protótipos produzidos por Barrio.

3 O artista também expôs registros fotográficos de *Até Onde o Mar Vinha*, *Até Onde o Rio Ia* (2010) e *Céu* (2012), além de *Pedestre* (2003) e *Limousine* (2003), que também consistem na colagem de adesivos sobre placas

As *Trouxas* originais desapareceram, mas um dos protótipos existentes faz parte da Coleção Gilberto Chateaubriand, que está em comodato com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e pode ser visto em exposição na instituição. Barrio afirma que as originais, produzidas em 1969 e 1970, são as verdadeiras *Trouxas*; quanto aos protótipos, “são os espantalhos das *Trouxas*” (BARRIO, 2008, p. 11).

A afirmação de Barrio coloca em evidência não apenas a questão do original, mas também problematiza o espaço onde a obra está inserida. O protótipo, ou o espantalho da *Trouxa*, tenta solucionar o problema da ausência da obra, mas é incapaz de substituir a experiência do original. Não por ser produzido em uma data posterior ou por possuir uma materialidade diferente, mas porque sua inserção no espaço museológico inibe a experiência do acaso que somente o espaço público pode proporcionar. Um mistério envolve o objeto real, como comprovam seus registros, que mostram a polícia e transeuntes em volta das *Trouxas*, sem saber do que se trata. A experiência do trabalho deve passar por essa lógica. Toda essa situação, desde a inserção no espaço público até a chegada da polícia e dos bombeiros, faz parte da obra de Barrio. Os protótipos instalados no museu são incapazes de resgatar essa experiência.

Em uma exposição, Barrio escreveu no chão da galeria, ao lado de uma *Trouxa*: “Isto não é uma obra de arte – é apenas um protótipo” (FREIRE, 2006, p. 27), subvertendo a lógica de que ao inserir um objeto na galeria aquilo se torna uma obra de arte. Neste caso, a galeria obstrui a experiência real da obra de arte e a torna um objeto inerte, mercadologicamente investido.

Assim como Barrio, Guga afirma que o trabalho real é o que está na rua, e o protótipo assume a dimensão de ilustração. Com a repercussão do *Ônibus Incendiado* na mídia, criou-se um fetiche e muitas placas que sofreram a intervenção de Guga foram roubadas das ruas. O artista foi questionado sobre o valor da obra por uma das pessoas que conseguiu um exemplar. Sua resposta foi que a obra não possui mais valor, a partir do momento em que é retirada de seu ambiente original. Seguindo esta lógica, o artista assume que o lugar das placas é nas ruas e, em vez de deslocá-la para um espaço institucional, opta pela criação de réplicas através da reprodução manual. O artista poderia também retirar uma placa da rua, considerando seu pequeno formato, e realizar o seu deslocamento para o espaço expositivo, porém, ao optar pela criação de uma réplica, observa-se a vontade de afirmação da singularidade da experiência original da obra.

Em *Escavar o Futuro*, e ainda em outras exposições, a placa é fabricada pelo próprio artista em escala 1:1. Esta tática acentua a diferença entre o trabalho de intervenção urbana e a réplica, ao ser utilizado um material diferenciado para a confecção do objeto que é inserido na exposição. A experiência do acaso é perdida, assim como o embate com a cidade, mas, por outro lado, surge a possibilidade de diálogo com outras obras a partir do projeto curatorial, ocasionando uma ressignificação do objeto ao ser inserido na sala de exposição. Pode-se então afirmar que *Ônibus Incendiado* das ruas e o das instituições artísticas são dois objetos distintos, que propõem diferentes experiências estéticas. Ou ainda que o objeto exposto na instituição propõe uma experiência de memória.

A mesma tática foi adotada pelo artista ao levar o *Ônibus Incendiado* para outras

exposições, como *A Cor do Brasil*, realizada no Museu de Arte do Rio em 2016, sob curadoria de Paulo Herkenhoff, Marcelo Campos e Clarissa Diniz. A exposição propôs um grande panorama sobre a transformação da cor na história da arte brasileira, com 300 trabalhos datados desde o período colonial até o século XXI, incluindo obras emblemáticas como *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, *Tiradentes Esquartejado*, de Pedro Américo, e trabalhos de outros artistas brasileiros renomados.

A Cor do Brasil, diferentemente de *Escavar o Futuro*, não se propunha a discutir as fronteiras entre arte e cidade – o que justificava a inserção na galeria de um trabalho feito originalmente para a rua. A exposição realizada no Museu de Arte do Rio discutia a cor na história da arte brasileira, portanto, embora o *Ônibus Incendiado* seja inserido no museu através da mesma tática utilizada na exposição em Belo Horizonte, ele adquire outro sentido dentro daquele recorte curatorial. A réplica não é exposta como extensão de um trabalho realizado na rua, como foi em *Escavar o Futuro*, mas como um objeto autônomo que fala sobre a cor em certo período da arte brasileira.

Por estar originalmente fixada em postes, as placas de ônibus possuem menor possibilidade de exposição do que as placas produzidas pelo artista, que são móveis. Apesar de as primeiras estarem em vias públicas, onde há grande circulação de pessoas, a experiência do *Atrocidades Maravilhosas* deixa claro que nem sempre a rua garante visibilidade ao objeto, pois trata-se de um espaço no qual o artista não dita as regras e sujeita sua obra ao acaso, à desapareição e a outras interferências. A experiência original do *Ônibus Incendiado* está nas ruas, mas a reprodução mecânica do objeto possibilita uma experiência de segunda ordem, de memória do acontecimento.

Em 2007, Guga Ferraz realizou o projeto *Cidade Dormitório*, uma cama beliche de oito andares instalada na parede externa da galeria A Gentil Carioca, como parte do projeto Parede Gentil, e utilizada por pessoas em situação de rua daquela região durante a exposição, que durou quatro meses. Trata-se de uma instalação, que também é uma proposta de mobiliário urbano.

A proposta é a criação de uma instalação que possa ser usada, e não somente contemplada, provocando o passante comum a partir do momento em que mexe na sua paisagem cotidiana, buscando criar novas funções para o espaço público através de um equipamento versátil (FONTES, 2013, p. 40).

Guga Ferraz trabalha com o conceito geográfico de “cidade dormitório”, que se refere à cidade cujos habitantes geralmente saem para trabalhar em outra cidade e retornam apenas para dormir, sem estabelecer vínculos afetivos ou, segundo algumas análises, sem mesmo se considerarem cidadãos da mesma (OJIMA; SILVA; PEREIRA, 2007). Ao mesmo tempo em que discute a dificuldade de deslocamento até o centro da cidade enfrentada por quem mora em regiões mais afastadas, o artista também coloca em questão as pessoas que não têm onde morar.

Idealizada pelos artistas Laura Lima, Ernesto Neto e Marcio Botner – somando-se Franklin Cassaro, em um primeiro momento – em 2003, a galeria A Gentil Carioca coloca-se não apenas como espaço de comercialização, mas também de experimentação, sendo uma das primeiras iniciativas com este perfil no Rio de Janeiro. Apesar de sua intenção mercadológica, sua localização em um espaço não convencional (a Região do Saara, no Rio de Janeiro), caracterizado pela forte presença

do comércio popular, camelôs e prostitutas, sugere uma vontade de expansão do circuito artístico e um caráter experimental, que é reforçado pelo perfil dos artistas representados, grande parte oriunda de coletivos artísticos e atuantes no campo da intervenção urbana. A galeria busca meios de incorporar esta produção em seu espaço, como o projeto *Parede Gentil*, que convida um artista a ocupar a parede externa da galeria durante 4 meses, misturando-se ao contexto do Saara.



Fig. 3 - Guga Ferraz, Cidade Dormitório. Ferro e madeira, 2007.

A *Parede Gentil* é financiada por colecionadores e é motivo de comentários dos passantes e comerciantes da região, que em sua maioria não frequentam e desconhecem o que funciona no interior da galeria, apesar de alguns manterem relação com funcionários e proprietários (SILVA, 2011). Este projeto é uma das poucas formas de integração da galeria com o espaço do Saara, onde está inserido, assim como os *vernissages*, que são acompanhados de grandes festas no lado externo da galeria, geralmente em fins de semana, e atraem ambulantes e outros comerciantes da região, que aproveitam o movimento ocasionado pelo evento para potencializar suas vendas.

Há uma dimensão pública na *Parede Gentil*, mas ao mesmo tempo ela não deixa de ser um espaço institucional, pertencente à galeria e destinado à exposição de artistas escolhidos por agentes desse espaço com o financiamento de colecionadores. Portanto, a galeria torna possível a exibição da arte pública sem haver a necessidade de utilizar um registro, uma cópia ou de deslocar o objeto para dentro do “cubo branco”, o que diminuiria, conseqüentemente, a sua potência. O que está exposto é o trabalho de arte em si, que apesar de passar por uma instância curatorial, não necessita de adaptações e não perde suas principais características, que são o embate com o transeunte, com a paisagem e a possibilidade de participação do público.

Após participar da *Parede Gentil*, *Cidade Dormitório* circulou pelo Brasil com o grupo *Intrépida Trupe*, que mistura circo, teatro e música. O trabalho de Guga Ferraz integrou o projeto *Coleções*. Neste projeto, os artistas da *Intrépida Trupe* utilizaram a *Cidade Dormitório* e obras de outros artistas⁴ como cenários e elementos de interação em suas performances de dança. O *Coleções* levou a *Cidade Dormitório* para o Edifício Gustavo Capanema (RJ), Inhotim (MG), Parque Lage (RJ), Palácio de Cristal (RJ) e outros espaços. Nessas ocasiões, a obra deixou de abrigar moradores de rua e passou a ter um outro tipo de relação com o corpo.

Em 2010, Guga Ferraz retoma a realização de intervenções em grande escala com *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia*. Este trabalho consiste na criação de uma linha de sal grosso que delimita os antigos limites da cidade com o mar, antes da construção de aterros, como um rastro de um passado distante. O artista realiza uma intervenção que explora as possibilidades de relações com a arquitetura e a paisagem do Rio de Janeiro e leva à cidade o fantasma de uma paisagem que foi apagada, de um mar que foi empurrado para longe com o auxílio de desmontes de outras paisagens da cidade.

O projeto foi executado em 2010, em frente à Igreja de Santa Luzia, e em 2014 foi reproduzido na antiga Praia da Lapa, como parte do projeto Grande Área, da *Furnarte*. Em sua primeira montagem, o trabalho compôs, em paralelo, a exposição coletiva *Projetos (in)provados*, na CAIXA Cultural do Rio de Janeiro, através de seus registros em fotografia e vídeo. Já na segunda execução, não houve exposição em uma galeria, mas os registros fizeram parte do catálogo da mostra, que também é composto por um DVD com registros desta e de outras ações.

Projetos (in)provados teve curadoria de Sonia Salcedo, cuja proposta era apresentar a cidade como suporte da expressão do poético e trabalhos de arte que interferem na paisagem urbana. Doze artistas⁵ participam e cinco deles realizam trabalhos em locais específicos, nos arredores do centro cultural, relacionando arte e arquitetura para além do espaço expositivo. Essas intervenções foram levadas para dentro da galeria da CAIXA Cultural sob a forma indicial de projetos, croquis, desenhos, imagens, maquetes, colagens, textos e fragmentos diversos, de acordo com a poética de cada artista.

4 Também foram utilizadas obras de Raul Mourão, Marta Jourdan e Pedro Bernardes.

5 Fernanda Junqueira, Guga Ferraz, Jarbas Lopes, Marcos Chaves, Luiz Monken, Neno Del Castillo, Raul Mourão, Regina de Paula, Ricardo Becker, Ronald Duarte, Suely Farhi e Zalinda Cartaxo.



Fig. 4 - Guga Ferraz, *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia*. Sal grosso sobre asfalto. Rua Santa Luzia, 2010.

O primeiro aspecto a ser destacado nessa integração entre intervenção urbana e espaço institucional é que *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia* só pôde ser realizado através do apoio da instituição, que o financiou. Diferente dos trabalhos em menor escala realizados pelo artista, como *Ônibus Incendiado*, a dimensão e complexidade desta ação demanda um investimento financeiro, e uma possibilidade de conquistá-lo é através do apoio institucional.

As fotografias e vídeos, adotadas como tática para a incorporação da intervenção na galeria da CAIXA Cultural, garantiram uma sobrevida à ação e possibilitaram sua fruição pelo público que não estava presente na manhã de domingo em que foi realizada. Os registros detalham não só o resultado final, mas também o processo da ação e permitem a visualização de sua construção no espaço, desde a abertura dos pacotes de sal grosso até a formação do desenho sobre o asfalto.

3. A experiência da reprodução e do deslocamento

A fotografia e o vídeo potencializam no trabalho de Guga Ferraz, segundo as ideias de Walter Benjamin, o seu valor de exposição. A experiência do aqui-e-agora é perdida, mas o objeto é massificado e ganha mobilidade através dessas técnicas,

que possibilitam sua circulação em diferentes esferas. O vídeo, através das técnicas de montagem, possibilita ainda uma nova experiência perceptiva, que se difere da proporcionada pela ação original. Segundo Benjamin, a recepção cinematográfica “foi capaz de destacar coisas que antes passavam despercebidas no vasto fluxo do mundo perceptível, tornando possível analisá-las” (BENJAMIN, 2012, p. 27).

A reprodução técnica se mostra mais independente em relação ao original do que a reprodução manual. Por exemplo, ela pode salientar aspectos do original que não são acessíveis ao olho humano, mas somente à objetiva ajustável; ou, com a ajuda de certos métodos, como as lentes de aumento ou a câmera lenta, pode capturar imagens que fogem inteiramente à visão natural (BENJAMIN, 2012, p. 12).

Benjamin destaca também a capacidade da reprodução técnica de colocar a cópia em situações impossíveis ao próprio original:

Na forma da fotografia ou do disco, a reprodução técnica aproxima o original do espectador ou do ouvinte. A catedral abandona seu lugar para encontrar abrigo em um estúdio de um amante da arte; o oratório que foi executado em um auditório ou ao ar livre pode ser ouvido em casa (BENJAMIN, 2012, p. 12).

Benjamin fala sobre como as obras se desprendem dos locais de culto e passam a ganhar mobilidade a partir do Renascimento, quando as pinturas se libertaram das imagens de altares e se voltaram para temas mundanos. Um busto, por exemplo, por ser concebível o seu transporte para diferentes localidades, possui maior possibilidade de exposição do que uma estátua sagrada, fixada no interior de um templo. No caso da intervenção de Guga Ferraz, assim como em outros trabalhos *site-specific*, aconteceria o caminho reverso, pois o objeto artístico volta a se restringir a um lugar único. O que garante sua mobilidade são registros. No entanto, a partir do momento em que essas intervenções são expostas na galeria sob forma de imagens técnicas, há novamente um retorno ao local de culto, ainda que por meio de um objeto que, segundo Benjamin, não teria a “aura”⁶ do original.

Ainda que Benjamin busque a ideia de valor de culto na tradição da arte religiosa, este conceito ganha outras conotações no contexto do capitalismo, como afirma Marcelo Fonseca Alves:

É, porém, importante o fato de que, sob a égide do capitalismo, o que era culto mágico-religioso converte-se em culto de mercado, a obra de arte cultuada antes de tudo como mercadoria rara. Isso implica que a manutenção da aura em torno da obra de arte na sociedade burguesa não faz outra coisa senão camuflar o fato de que a obra de arte se converteu em mercadoria, entre outras tantas, cujo valor distintivo é, sobretudo, o de sua raridade. Puro fetichismo (FONSECA, 2017, p. 115).

Benjamin determina que o último refúgio do valor de culto foram as fotografias de seres amados, ausentes e falecidos, um “culto das recordações”. É nessa relação entre fotografia e memória, propositora de um “culto das recordações”, que o registro da intervenção urbana encontra seu valor de culto, como memória da obra

6 A aura, segundo Benjamin, é o elemento da obra de arte que se perde na era da reproduzibilidade técnica, “a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”. É na fórmula “aqui-e-agora” que se encontram a inacessibilidade, originalidade e autenticidade do objeto artístico.

efêmera, embora ainda haja valor de exposição devido à mobilidade proporcionada pela reprodução técnica.

É possível pensar relações do registro da intervenção urbana com o conceito de *non-site*, proposto pelo artista americano da *Land Art*, Robert Smithson. Para Smithson, que muitas vezes realizou trabalhos em paisagens remotas, os desenhos, filmes, fotografias e escritos sobre essas obras, que são expostos em espaços institucionais, podem desempenhar um papel ativo sobre o trabalho. O artista define, portanto, o site como o local onde a obra foi primeiramente instalada e o non-site como suas extensões, a partir de uma operação de negação do termo site.

Para Jorge Menna Barreto,

Esse lugar criado a partir dessas extensões não assume um papel submisso, como simples documentação, mas um papel constitutivo, que multiplica e descentraliza a própria noção de obra como um objeto circunscrito e bem delimitado (BARRETO, 2007, p. 17).

Ricardo Maurício Gonzaga segue a mesma lógica ao afirmar que, a partir da ideia de *non-site*, a fotografia deixa de ser um mero registro para se tornar um elemento constituinte do trabalho artístico:

Com o par conceitual site/nonsite, Smithson parece afirmar que o trabalho da land art não está exclusivamente 'na terra', mas tampouco está apenas na galeria. Parece também deixar implícito que a função da fotografia não pode ser apenas servir como referência inicial para a realização do trabalho no exterior e depois como registro documental, informação subsidiária, no espaço interno da galeria. Não: o trabalho existe na distância entre as duas situações, talvez ele seja, de fato, a realização da plena problematização desta distância, que se manifesta por meio da complexidade de apresentação da relação entre estes dois elementos (GONZAGA, 2013, p. 27).

O mesmo pode ser pensado sobre o trabalho de Guga Ferraz, que o executa com a consciência de que será exposto também em uma galeria, através de seus registros, e cuja concepção pressupõe um ponto de vista aéreo, assumindo que será fotografado. *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia* não está apenas na rua, e tampouco apenas na galeria. Os registros desdobram o trabalho e o complementam. É a noção de que aquele registro é uma extensão, e não uma mera documentação do trabalho, que lhe atribui uma dimensão aurática.

A arte *site-specific*, segundo Miwon Kwon (2008), a princípio estabelece uma relação indivisível entre o trabalho e sua localização, demandando a experiência do aqui-e-agora e exigindo a presença física do espectador para contemplá-la. O espaço estéril e idealista do modernismo dá lugar à paisagem natural e ao espaço puro e ordinário do cotidiano, possibilitando a resistência às forças da economia capitalista de mercado através dessa relação inextricável com a localidade. Desta maneira, o *site-specific* conseguiria escapar da lógica que torna trabalhos de arte mercadorias transportáveis e negociáveis. Ao contrário da escultura modernista, que revela indiferença ao lugar, o *site-specific* dá ênfase ao lugar ao incorporá-lo, considerando suas dimensões e condições físicas (CARTAXO, 2009). Em 1969, Robert Barry declarou em uma entrevista que suas instalações em fios eram feitas para o lugar no qual eram ins-

taladas e não poderiam ser removidas sem ser destruídas, de maneira semelhante à Richard Serra, que quinze anos mais tarde declarou que se sua escultura de aço de 36 metros, intitulada *Titled Arc*, fosse transferida da Federal Plaza de Nova York para outro espaço, isto significaria a sua destruição. Contudo, há ainda outros dois modelos que atualizam ou desdobram a noção de *site-specific*, escapando deste paradigma fenomenológico: o *site-oriented* e o *functional site*.

No *functional site*, teorizado por James Meyer (1996), o paradigma é discursivo. Em práticas recentes de obras orientadas para um lugar, identificadas por Meyer, o lugar físico não é privilegiado. O *functional site* é temporário, flerta com sua destruição e cria uma operação que ocorre entre sites. O site, portanto, ocorre (inter)textualmente, mais do que espacialmente, tendo como modelo um itinerário, e não um mapa. Ele propõe, nas palavras de Kwon, “uma sequência fragmentária de eventos e ações ao longo de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado pela passagem do artista” (KWON, 2008, p. 172).

Enquanto o literal site, segundo Meyer, se refere a um local singular, no qual o artista se conforma com suas condições físicas e realiza uma obra percebida como única, o *functional site* explora o local (site) “expandido”. O “mundo da arte” se tornaria um site dentro de uma rede de sites, uma instituição entre instituições. O trabalho, portanto, envolve diferentes locais e instituições ao mesmo tempo. Desta maneira, o *functional site* questiona a eficácia e a necessidade, atualmente, de uma prática fundada na década de 1960 sob uma ótica marxista, que visava interferir no mercado através da recusa da mobilidade. Nesta categoria, podemos encaixar *Até Onde o Mar Vinha*, *Até Onde o Rio Ia*, que está na rua, mas também no espaço expositivo.

No conceito de *site-oriented*, proposto por Miwon Kwon, prevalece a dimensão sociocultural em relação às dimensões físicas, como é o caso da *Cidade Dormitório*, de Guga Ferraz, onde é clara a alusão aos problemas habitacionais da cidade. A *Cidade Dormitório* sinaliza questões sociais latentes no entorno do local onde é inserida pela primeira vez, a parede externa da galeria A Gentil Carioca, mas isso não a impede de ser transferida para outros espaços, como aconteceu com o projeto *Coleções*. Neste caso, remover não é destruir o trabalho, como declaravam Robert Barry e Richard Serra, mas recriá-lo. Segundo Kwon, arte continuaria resistindo ao processo de mercantilização através de estratégias que são agressivamente anti-visuais ou imateriais como um todo. A relação específica entre o trabalho e o *site* se basearia, portanto, não na permanência física dessa relação, mas no reconhecimento de sua impermanência móvel. O paradigma fenomenológico dá lugar a um paradigma social/institucional.

4. Considerações finais

Pode-se concluir que a instituição pode ser potencializadora do alcance dessas ações, através de registros e réplicas que se destinam a um público secundário. No caso do *Ônibus Incendiado*, exposto no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, é possível tomar dois partidos: o primeiro seria assumir que há a criação de um novo traba-

lho para um novo espaço. Aquele seria, portanto, um objeto autônomo em relação à intervenção realizada na rua. Contudo, uma segunda leitura possível seria considerar o protótipo como uma extensão da intervenção urbana, um *non-site*, que propõe uma experiência de memória, cabendo também na designação *functional site*. Esta segunda leitura seria possível na exposição *Escavar o Futuro*, no Palácio das Artes, cujo projeto curatorial investiga a relação dos artistas com a cidade, apresentando trabalhos que borram as fronteiras entre arte, arquitetura e vida cotidiana, onde se inclui a intervenção urbana.

Já na exposição *A Cor do Brasil*, realizada no Museu de Arte do Rio em 2016, o que está em questão não é a relação do trabalho com a cidade, ou a memória da intervenção que foi feita na rua, mas as transformações da cor na história da arte brasileira. O trabalho, portanto, continua discutindo a cidade, mas se emancipa do espaço urbano na medida em que não é exposto como uma extensão de um trabalho realizado na rua. Não fica claro para o público que aquilo se trata de uma intervenção urbana. O *Ônibus Incendiado* é exposto, neste caso, como um objeto autônomo em diálogo com outras obras em um panorama sobre a cor na arte brasileira. Em cada caso, a curadoria direciona a leitura sobre o objeto.

Quando exposta na Parede Gentil, a *Cidade Dormitório* é utilizada por pessoas em situação de rua que circulam no entorno da galeria, propondo uma reflexão sobre os problemas habitacionais do Rio de Janeiro e, mais especificamente, daquela região. Isto não impede que o trabalho circule e seja exposto em outros lugares, assumindo a dimensão de *site-oriented*, como no projeto *Coleções*, da *Intrépida Trupe*, ainda que neste caso a *Cidade Dormitório* passe a ter outra relação com o corpo. Além de sugestão de mobiliário urbano, o trabalho é uma instalação, e, portanto, pode ser tanto um trabalho contemplativo como um objeto utilitário, seja este uso feito por pessoas em situação de rua, por dançarinos, ou por transeuntes. Sua leitura estará condicionada ao local onde está inserido, como *Dormindo* (2006), lambe-lambe com uma foto de Guga Ferraz deitado no chão que já foi colado em diferentes lugares, como Rio de Janeiro, Parintins e Paris.

Em locais de grande concentração de pessoas em situação de rua, como o Centro do Rio de Janeiro, *Dormindo* comumente é rasgado, pois causa incômodo ao evidenciar uma questão problemática da cidade que costuma ser silenciada. Já em locais como Parintins, município do Amazonas onde não há forte presença de pessoas em situação de rua, a imagem do artista dormindo no chão é confundida com a imagem de um bêbado, que tem casa, mas não consegue chegar nela por conta de sua embriaguez e, conseqüentemente, dorme na rua. Esta situação é mais condizente com a cidade, como relata o artista:

Por exemplo, São Sebastião do Coró-Coró, que fica no Amazonas, é um lugar onde não há mendigos, não há riqueza, mas também não há pobreza, há fartura de tudo. Eu coleí lá essa figura dormindo, com as galinhas andando ao lado. Parecia que o cara havia acabado de cuidar das galinhas e estava lá dormindo, não havia essa conotação. Em Parintins, no Amazonas, onde não há gente em situação de rua, quando eu coleí o *Dormindo*, cinco minutos depois apareceu uma garrafa de cachaça ao lado, porque o cara dormindo na rua lá é o bêbado que não consegue chegar em casa. Mas quando eu coloco aqui no Rio, no Centro, a galera vai lá e arranca, porque incomoda (FERRAZ, 2017).

Enquanto no espaço expositivo a leitura sobre o trabalho é direcionada pelo projeto curatorial, no espaço urbano a localização do trabalho é determinante. A cultura local determina a sua leitura.



Fig. 5 - Guga Ferraz, Dormindo em Paris. Serigrafia sobre papel, 2007.

Neste artigo foram levantadas algumas possibilidades, dentro de muitas existentes, de trânsitos de obras de arte do espaço público para espaços expositivos. Observa-se em Guga Ferraz o perfil de um artista que se posiciona de forma ativa diante do sistema de arte. Sua trajetória se inicia em um momento de criação de alternativas para esse sistema e atravessa um segundo momento, que é de expansão do circuito artístico do Rio de Janeiro com a abertura de novos espaços e a incorporação daquelas propostas desviantes. Isso culmina não na sua entrada definitiva no circuito institucional, mas em trânsitos entre circuitos. Ao mesmo tempo em que o artista utiliza a cidade para criticar a própria cidade, a instituição surge como uma possibilidade de difundir seu discurso através de táticas de sobrevivência e circulação do efêmero.

Referências Bibliográficas

BARRETO, Jorge Mascarenhas Menna. *Lugares moles*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BARRIO, Artur. *No Hemisfério Sul*. Arte & Ensaio, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 17, pp. 6-15, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CARTAXO, Zalinda. Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. In: *O Percevejo*, Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, Rio de Janeiro, n. 1, 2009.

FERNANDES, Thiago. Lugares do experimental no Rio de Janeiro: da década de 1970 ao Zona Franca. In: *Concinnitas*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes/UERJ, Rio de Janeiro, n. 32, pp. 162-190, 2018.

FERRAZ, Guga. *Depoimento gravado e transcrito*, cedido ao autor, Rio de Janeiro – RJ, 09/11/2016.

FERRAZ, Guga. *Depoimento gravado em vídeo*, cedido ao autor. Rio de Janeiro – RJ, 17/08/2017.

FONSECA, Marcelo. A perda da aura e a politização da arte em Walter Benjamin. In: *Arte & Ensaios*, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 33, pp. 112-121, 2017.

FONTES, Adriana Sansão. *Intervenções temporárias, marcas permanentes: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GONZAGA, Ricardo Maurício. *Entre vidraça e paisagem: o lugar da arte e do mundo depois da fotografia*. In: Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES, ano 3, v.3, n. 5, pp. 13-31, 2013.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. In: *Arte & Ensaios*, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 17, pp. 166-187, 2008.

MEYER, James. The functional site. In: *Documents*, n. 7, pp. 20-29, 1996.

OJIMA, Ricardo; SILVA, Robson Bonifácio da; PEREIRA, Rafael H. Moraes. A mobilidade pendular na definição das cidades-dormitório: caracterização sociodemográfica e novas territorialidades no contexto da urbanização brasileira. In: *Cadernos IPPUR*, Rio de Janeiro: UFRJ/IPPUR, v.21, n. 2, pp. 111-132, 2007.

SILVA, Ana Emília Costa. *Canteiro de Obras: um estudo antropológico sobre a galeria de arte A Gentil Carioca e sua relação com o circuito de arte*. Monografia (Bacharelado em Antropologia). Juiz de fora: UFJF, 2011.

VOGLER, Alexandre. Atrocidades Maravilhosas: Ação Independente de Arte no Contexto Público. In: *Arte & Ensaios*, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 8, 2001.

Submetido em: 17/07/2018

Aceito em: 16/08/2018