

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE

Thiago Spíndola Motta Fernandes

GUGA FERRAZ:
TRÂNSITOS ENTRE ESPAÇO URBANO E ESPAÇOS EXPOSITIVOS

Rio de Janeiro

2017

Thiago Spíndola Motta Fernandes

GUGA FERRAZ:

TRÂNSITOS ENTRE ESPAÇO URBANO E ESPAÇOS EXPOSITIVOS

Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em História da Arte apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim.

Rio de Janeiro

2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais e minha família, que nos últimos quatro anos, desde a notícia sobre o meu ingresso na UFRJ, me deram todo o suporte necessário nesta jornada.

Ao meu orientador, Ivair Reinaldim, por ser um grande exemplo de professor e pesquisador, por suas preciosas aulas e conversas nos corredores e fora da universidade, e pela parceria, não só na construção desta monografia, mas que também atravessa outros projetos de pesquisa e extensão e felizmente será continuada para além da graduação, em meu trabalho de mestrado.

A todo o corpo docente e funcionários da Escola de Belas Artes, em particular, a Felipe Scovino, pelo auxílio na construção deste projeto de pesquisa, pelo apoio com a bibliografia, pelo conhecimento passado em suas excelentes aulas sobre curadoria e arte contemporânea e por ter aceito fazer parte da banca avaliadora deste trabalho; a Janaina Ayres e Sylvia Coutinho, que auxiliaram na construção desta monografia nas disciplinas de *Seminário de História e Teoria da Arte*; a Tatiana Martins, por sua paciência, dedicação e todo o auxílio oferecido a mim e aos meus colegas durante seu período como coordenadora do curso de História da Arte; a Michelle Sales, pela oportunidade de ser seu bolsista no *EBA Urbe*, que foi o ponto de partida para esta pesquisa; a Paulo Veiga Jordão, pelas aulas práticas e conversas sobre arte em espaço público, que me trouxeram uma nova perspectiva sobre este universo; a Aline Couri, pelo incentivo e inspiração para a realização de projetos que ultrapassam os muros da universidade; a Cezar Bartholomeu, a quem devo, em grande parte, o desenvolvimento de minha escrita; a Renata Gesomino, que durante seu curto período como professora substituta marcou profundamente minha trajetória, através de sua excepcional didática e sua relação horizontal com os estudantes.

A Michelle Sommer, por ter aceito fazer parte da banca avaliadora e contribuir com o desenvolvimento da pesquisa para além desta monografia.

A Guga Ferraz, por me receber em sua casa e me dar todo o apoio necessário para a realização desta monografia.

A Alexandre Vogler, que gentilmente me cedeu um depoimento precioso para a construção desta e de futuras pesquisas.

A Roosivelt Pinheiro, que me forneceu informações importantes para a pesquisa.

A Ronald Duarte, pelo importante apoio nesta trajetória e pelo incentivo à extensão desta pesquisa.

A André Sheik, pelas excelentes fotografias que me cedeu.

Aos artistas e amigos Carlos Contente, Daniel Murgel e Fábio Carvalho, pelas conversas sobre arte e cidade, que de algum modo ecoam nesta monografia.

A Priscila Medeiros, Thiago Ferreira, Maykson Cardoso e Roberta Condeixa, que em nossas reuniões de orientação coletiva trouxeram comentários e contribuições significativas para este trabalho.

A todos os meus amigos da Escola de Belas Artes, em especial à turma que ingressou comigo no curso de História da Arte no primeiro semestre de 2014, pelos maravilhosos momentos que passamos juntos, que deixarão muitas saudades.

A Marcelo Lima, que nos últimos três anos acompanhou esta trajetória e sempre esteve a meu lado, me apoiando e trazendo força nos momentos difíceis.

Aos membros e a todos os que passaram pela revista Desvio e ajudaram em sua construção.

RESUMO

FERNANDES, Thiago. Guga Ferraz: trânsitos entre espaço urbano e espaços expositivos. Monografia (Bacharelado em História da Arte). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017.

Esta pesquisa apresenta um estudo de caso, a partir da produção do artista Guga Ferraz, cujo intuito é investigar as transformações ocorridas no cenário artístico do Rio de Janeiro na primeira década do século XXI, com a proliferação de iniciativas coletivas de artistas, do qual o artista em questão fez parte, e de intervenções artísticas em espaços públicos. Embora tenham surgido com o objetivo de criar alternativas aos museus e galerias, essas ações passaram a ser absorvidas pelo circuito institucional de arte. A pesquisa propõe, portanto, uma análise da trajetória de Guga Ferraz, concentrando-se em um conjunto de intervenções urbanas executadas pelo artista e investigando o modo como elas são levadas para espaços expositivos. Através do estudo das obras desse artista, são levantadas algumas possíveis táticas, entre tantas existentes, de inserção da intervenção urbana em instituições artísticas, como a utilização de registros e de réplicas. Entende-se que essas táticas impossibilitam a experiência real da obra, proporcionando em seu lugar uma experiência de segunda ordem, de memória. Também é considerado que essas estratégias não culminam na entrada definitiva do artista no circuito institucional de arte, mas na possibilidade de trânsitos entre circuitos.

Palavras-chave: intervenção urbana; arte contemporânea; curadoria; século XXI; arte carioca.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Il. 1 - 3Nós3, Ensacamento, 1979.

Fonte: www.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/09/1918808-novo-ciclo-de-debates-ilustrissima-fgv-e-mais-seis-indicacoes-para-a-semana.shtml

Il. 2 - Impressão dos cartazes do Atrocidades Maravilhosas na Fundação Progresso.

Fonte: www.alexandrevogler.com.br/projeto/atrocidades-maravilhosas

Il. 3 - Guga Ferraz, Coluna. Atrocidades Maravilhosas, 2000.

Fonte: www.alexandrevogler.com.br/projeto/atrocidades-maravilhosas

Il. 4 - *Still* do filme "A (re)volta do Zona Franca".

Fonte: www.youtube.com/watch?v=H1JByY7hWws

Il. 5 - *Still* do filme "A (re)volta do Zona Franca".

Fonte: www.youtube.com/watch?v=H1JByY7hWws

Il. 6 - *Still* do filme "A (re)volta do Zona Franca".

Fonte: www.youtube.com/watch?v=H1JByY7hWws

Il. 7 - *Still* do filme "A (re)volta do Zona Franca".

Fonte: www.youtube.com/watch?v=H1JByY7hWws

Il. 8 - Ducha, Projeto Cristo Redentor / Cristo Vermelho, 2000.

Fonte: www.duchablog.blogspot.com.br

Il. 9 - Rosana Ricalde, Eu poderia estar roubando mas estou pedindo. Eu poderia estar pedindo, mas estou roubando. Atrocidades Maravilhosas, lambe-lambe, 2000.

Fonte: www.alexandrevogler.com.br/projeto/atrocidades-maravilhosas

Il. 10 - Arthur Leandro, Círculo privado, esfera pública. Atrocidades Maravilhosas, lambe-lambe, 2000.

Fonte: www.alexandrevogler.com.br/projeto/atrocidades-maravilhosas

Il. 11 - *Still* do filme "Atrocidades Maravilhosas".

Fonte: www.youtube.com/watch?v=z4FUk6J8tFg

Il. 12 - *Still* do filme "Atrocidades Maravilhosas".

Fonte: www.youtube.com/watch?v=z4FUk6J8tFg

Il. 13 - Guga Ferraz, Em caso de assalto, ao avistar uma arma de fogo, não reaja. Adesivo.

Foto: André Sheik. Fonte: arquivo de André Sheik.

Il. 14 - Guga Ferraz, Proibido ser cadeirante. Adesivo.

Fonte: FERRAZ, Guga. A cidade é um pano de fundo e ao mesmo tempo é o sujeito. In: Arte & Ensaios, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 26, pp. 18-49, 2013.

Il. 15 - Guga Ferraz, Ônibus Incendiado, 2003. Adesivo sobre placa de ônibus.

Foto: Paulo Inocencio. Fonte: www.gugaferraz.blogspot.com.br

Il. 16 - Guga Ferraz, Ônibus Incendiado, 2003. Adesivo sobre placa de ônibus.

Fonte: www.agentilcarioca.com.br/artista/guga-ferraz-2

Il. 17 - Guga Ferraz, Cidade Dormitório. Ferro e madeira, 2007.

Foto: André Sheik. Fonte: arquivo de André Sheik.

Il. 18 - Guga Ferraz, Dormindo em Paris. Serigrafia sobre papel, 2007.

Fonte: FERRAZ, Guga. A cidade é um pano de fundo e ao mesmo tempo é o sujeito. In: Arte & Ensaios, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 26, pp. 18-49, 2013, p. 21.

Il. 19 - Guga Ferraz, Cidade Dormitório. Ferro e madeira, 2007.

Foto: André Sheik. Fonte: arquivo de André Sheik.

Il. 20 - Guga Ferraz, Cidade Dormitório. Ferro e madeira, 2007.

Foto: André Sheik. Fonte: arquivo de André Sheik.

Il. 21 - Guga Ferraz, Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia. Sal grosso sobre asfalto. Rua Santa Luzia, 2010.

Foto: Beto Felício. Fonte: arquivo do artista.

Il. 22 - George Leuzinger, Igreja de Santa Luzia, c. 1865.

Fonte: www.mare.art.br/detalhe.asp?idobra=2297

Il. 23 - Guga Ferraz, Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia. Sal grosso sobre asfalto. Rua Santa Luzia, 2010.

Foto: Beto Felício. Fonte: arquivo do artista.

Il. 24 - Guga Ferraz, Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia. Sal grosso sobre asfalto. Praia da Lapa, 2014.

Fonte: www.intervencoestemporarias.com.br/intervencao/ate-onde-o-mar-vinha-ate-onde-o-rio-ia

Il. 25 - Guga Ferraz, Até Onde o Morro Vinha, Até Onde o Rio Ia. Funarte, 2014.

Fonte: arquivo do artista

Il. 26 - Guga Ferraz, Meia Casa, Meia Vida. Maquete em madeira, 2016.

Fonte: www.composicoespoliticas.com

Il. 27 - Guga Ferraz, Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia. Desenho sobre mapa do bairro Maré, 2016.

Fonte: www.composicoespoliticas.com

Il. 28 - O pedreiro Luiz Geraldo dos Santos em sua casa, na Vila Autódromo, Zona Oeste do Rio de Janeiro, 2015.

Foto: Alex Ribeiro. Fonte: www.dailymail.co.uk/news/article-3117047/To-halve-hold-Husband-returns-home-work-half-house-demolished-wife-sold-share-make-way-controversial-Rio-Olympics-Park.html

Il. 29 - Artur Barrio, Trouxas Ensanguentadas (T.E.). Ribeirão do Arruda, Belo Horizonte, 1970.

Fonte: www.publico.pt/2017/02/12/culturaipsilon/noticia/artur-barrio-incomodame-profundamente-a-objectualidade-da-arte-1761148

Il. 30 - Artur Barrio, Trouxas Ensanguentadas (T.E.). Ribeirão do Arruda, Belo Horizonte, 1970.

Fonte: www.publico.pt/2017/02/12/culturaipsilon/noticia/artur-barrio-incomodame-profundamente-a-objectualidade-da-arte-1761148

Il. 31 - Guga Ferraz, Limousine. Adesivo sobre placa, 2002.

Fonte: www.agentilcarioca.com.br/artista/guga-ferraz-2

Il. 32 - Guga Ferraz, Pedestre. Adesivo sobre placa, 2002.

Fonte: FERRAZ, Guga. A cidade é um pano de fundo e ao mesmo tempo é o sujeito. In: Arte & Ensaios, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 26, pp. 18-49, 2013, p. 23.

Il. 33 - Guga Ferraz, Céu. Lambe-lambe, 2012.

Fonte: arquivo do artista.

Il. 34 - Imagem de divulgação do 4Quina no Facebook.

Fonte: www.facebook.com/4QUINA

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 INTERVENÇÃO URBANA E CIRCUITOS HETEROGÊNEOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA	15
1.1 FORMAÇÃO DE CIRCUITOS HETEROGÊNEOS NO BRASIL	17
1.2 ATROCIDADES MARAVILHOSAS E ZONA FRANCA	21
1.3 AUTOLEGITIMAÇÃO E INSTITUIÇÕES ARTÍSTICAS.....	27
2 GUGA FERRAZ E A CIDADE	37
2.1 INTERVENÇÃO URBANA COMO MICRO-RESISTÊNCIA	40
2.2 CIDADE COLAGEM	48
3 TRÂNSITOS ENTRE CIRCUITOS ARTÍSTICOS.....	58
3.1 PROJETOS (IN)PROVADOS	61
3.2 ESCAVAR O FUTURO.....	65
3.3 PAREDE GENTIL – ENTRE O ESPAÇO PÚBLICO E O INSTITUCIONAL.....	68
3.4 OUTROS CIRCUITOS	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS	74
APÊNDICES	79
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM GUGA FERRAZ.....	79
APÊNDICE B – ENTREVISTA COM ALEXANDRE VOGLER	87

INTRODUÇÃO

Na virada do século XXI, o Rio de Janeiro assistiu à proliferação de ações artísticas em espaços públicos, além do surgimento de um grande número de iniciativas coletivas de artistas e espaços alternativos, motivado pela inconformidade ou incompatibilidade de certos artistas com o circuito institucional e pela vontade de se posicionarem ativamente diante desse sistema, adquirindo funções que nas últimas décadas estavam ligadas à figura do curador, do crítico e de outros agentes institucionais da arte. Diante da dificuldade de inserção nesse restrito circuito, artistas passam a criar seus próprios circuitos e a atuar como legitimadores dessa nova produção, adotando, principalmente, os espaços públicos como campos de ação.

Ações da mesma natureza acontecem de forma significativa em outras partes do Brasil, como, por exemplo, São Paulo, Pernambuco, Goiânia, Curitiba, Porto Alegre, Amapá e Brasília. No entanto, o que motiva a escolha pelo Rio de Janeiro nesta pesquisa é a configuração política e social da cidade naquele momento, marcada por uma onda de violência que tangencia a produção dessa geração de artistas, entre eles Guga Ferraz (Gustavo Nascimento Junqueira Ferraz), que é trazido como objeto de reflexão desta monografia. Guga nasce no Rio de Janeiro em 1974 e em 1992 ingressa no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mas interrompe esta graduação, em 1996, para estudar Escultura na Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ, curso que conclui em 2001. A arquitetura e o urbanismo, contudo, continuam presentes de forma marcante em sua trajetória artística, através 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 metodologia utilizada pauta-se, portanto, em um estudo de caso, que demanda uma abordagem pelo viés do conceito de história do tempo presente, pois trata-se de um artista vivo e atuante, cujas ações a serem estudadas aconteceram há menos de duas décadas e outras ainda há menos de uma década. Quem escreve sobre o tempo presente enfrenta as dificuldades ocasionadas pela proximidade do fato, o envolvimento com o objeto ou o apego a processos históricos não terminados, como afirma Rodolfo Fiorucci¹. Fiorucci também alerta sobre obstáculos impostos pelas fontes orais, que são amplamente usadas por historiadores do tempo presente, como o fato de poderem desmenti-los, contestá-los e pressioná-los, interferindo em sua escrita. Além de fontes orais (levantadas pelo autor), serão consideradas entrevistas já

¹ FIORUCCI, Rodolfo. Considerações acerca da história do tempo presente. In: Revista Espaço Acadêmico, n. 12, pp. 110-121, 2011.

publicadas e escritos de artistas, confrontando-os com textos críticos e com uma bibliografia composta por algumas publicações que se dedicam a esse período ainda tão recente.

Ao tratar da produção artística das últimas décadas, uma abordagem tomada por alguns autores, entre eles o artista e pesquisador Newton Goto², é a formação de *circuitos heterogêneos*, que determina como o marco inicial deste novo século a proliferação de iniciativas coletivas de artistas e ações em espaços públicos, coexistindo com o circuito tradicional formado por galerias, feiras, museus, bienais, etc. Não é possível, portanto, falar de um circuito artístico, mas de circuitos paralelos que podem ou não se cruzar em determinados momentos. Junto aos *circuitos heterogêneos*, firma-se a figura do *artista-etc.*, que deixa de ser um mero produtor de obras de arte para tornar-se um agenciador desses circuitos. Este termo é cunhado por Ricardo Basbaum³ e diz respeito àquele que não é somente artista em tempo integral, mas uma figura que questiona a natureza e a função do seu papel, atuando também como curador, crítico, pesquisador, etc.

Devem também ser destacados os esforços de Ericson Pires, artista carioca nascido em 1971 e falecido em 2012, autor do livro *Cidade Ocupada*⁴, que trata da presença da intervenção urbana no Brasil, e em particular no Rio de Janeiro na primeira década do século XXI, analisando propostas artísticas de ocupação do espaço público desde a década de 1960 e as relações entre diferentes gerações de artistas. O autor escreve como artista e como testemunha, uma vez que também fez parte desse movimento nos anos 2000, integrando o coletivo *HAPAX*, e chegando a atuar junto ao *Atrocidades Maravilhosas* – ação coletiva da qual Guga Ferraz fez parte – em suas ações em São Paulo. Pires também levanta uma importante discussão sobre registros, resíduos e réplicas como táticas de inserção de trabalhos de arte e de intervenção urbana em museus e galerias, aprofundando-se no caso do artista brasileiro Artur Barrio, e discute ainda a recepção do *Atrocidades Maravilhosas* pelo circuito institucional de arte.

Além de Goto, Basbaum e Pires, que são artistas, autores de outros campos voltam-se para o estudo das chamadas intervenções urbanas e iniciativas coletivas de artistas, adotando o viés da história do tempo presente, como é o caso de André Mesquita⁵, que estuda arte ativista

² GOTO, Newton. *Remix Corpobras*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2004.

³ *Amo os artistas-etc.* In: MOURA, Rodrigo (org.). *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

⁴ PIRES, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

⁵ MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: USP, 2008.

e ação coletiva nas décadas de 1990 e 2000, e Fernanda Albuquerque⁶, que estuda coletivos artísticos brasileiros entre 1995 e 2005. Esses dois autores ajudam a contextualizar a intervenção urbana e os coletivos artísticos de acordo com a situação política do Brasil, como reação ao pouco incentivo público à arte e à cultura, que conseqüentemente tornaria o sistema de arte restrito e de difícil inserção para novos artistas.

Ao escolher Guga Ferraz como estudo de caso desta monografia, busca-se demonstrar, através da sua trajetória, as transformações do circuito artístico do Rio de Janeiro neste início de século e a relação desse artista com a cidade, que permeia toda sua produção. Serão analisados mais profundamente três de seus trabalhos: *Ônibus Incendiado*, uma intervenção feita para o espaço público, mas que certas vezes é incorporada em espaços institucionais por meio de réplicas; *Cidade Dormitório*, uma instalação, que é também uma sugestão de mobiliário urbano, exposta pela primeira vez em um espaço público vinculado a um espaço privado, pertencente à galeria *A Gentil Carioca*, e, por fim, *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia*, uma intervenção *site-specific* em espaço público cujo registro é levado para dentro de espaços expositivos. Esses três trabalhos são representativos da relação do artista com o Rio de Janeiro, sua história e seus problemas contemporâneos, além de revelarem diferentes táticas adotadas por Guga para inserir seu trabalho no circuito institucional de arte.

Guga Ferraz envolveu-se no início dos anos 2000 em iniciativas coletivas como *Atrocidades Maravilhosas* e *Zona Franca*, ao lado de artistas como Alexandre Vogler, Ducha, Roosivelt Pinheiro, Adriano Melhem, Aimberê Cesar e Edson Barrus, artistas que, como ele, buscavam espaço para produzir e meios de fazer circular suas obras diante de um sistema artístico ainda em processo de consolidação. Sua trajetória está diretamente ligada à formação de *circuitos heterogêneos* no Rio de Janeiro e à proliferação de intervenções urbanas na cidade.

No entanto, observa-se um processo de legitimação institucional da obra de Guga Ferraz quando o artista passa a ser representado pela galeria *A Gentil Carioca*, a partir de 2005, e a realizar exposições em espaços institucionais, enquanto mantém paralelamente o seu trabalho de intervenção urbana e participa de outras iniciativas coletivas, como a revista *O Ralador* (2002-2007) e o projeto *Aquina – Interferências sobre cruzamento de vias* (2016). O mesmo ocorre com outros artistas do período, que atuaram com Guga em ações coletivas e trabalham com intervenção urbana. Entende-se que a integração desses artistas ao sistema de arte está ligada ao processo de ampliação deste próprio sistema, com a abertura de novas galerias, centros

⁶ ALBUQUERQUE, Fernanda. Trocas, soma de esforços, atitude crítica e proposição: um reflexo sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005). Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Porto Alegre: UFRGS, 2006.

culturais e de editais de incentivo à cultura, que abarcam sua produção. Essas transformações também são impulsionadas pela força e visibilidade conquistada pelos espaços alternativos administrados por artistas no Rio de Janeiro desde meados dos anos 1990.

Com a proliferação de espaços e publicações alternativos, o artista também assume o papel de legitimador de sua própria obra e deixa de ter uma posição passiva diante do crítico, do curador e das galerias. Observa-se este perfil na figura de artistas como Ericson Pires, autor do livro *Cidade Ocupada*, uma das publicações mais relevantes sobre intervenção urbana e coletivos de artistas no contexto do Rio de Janeiro na virada do século XXI; Newton Goto, que em sua dissertação de mestrado cunhou o termo *circuitos heterogêneos* e tratou de ações coletivas e espaços alternativos no Brasil; e Ricardo Basbaum, autor do termo *artista-etc.* e um dos curadores do *27º Panorama da Arte Brasileira* do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 2001, caracterizado pela presença marcante de coletivos, espaços independentes e trabalhos de intervenção urbana. Basbaum também foi um dos consultores da mostra *Caminhos do Contemporâneo: 1952/2002*, realizada em 2002 no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, que contou com a participação do *Atrocidades Maravilhosas*. Também entra nesta lógica a galeria *A Gentil Carioca*, fundada por artistas que expõem e vendem seus próprios trabalhos e os de outros artistas. A galeria aos poucos vai se inserir no circuito tradicional de arte e hoje está presente nas principais feiras nacionais e internacionais.

Contribui para esta nova posição do artista diante do sistema a abertura de cursos de mestrado e doutorado em Artes, conjuntura que estabelece outro tipo de vínculo institucional com esses artistas, desta vez com a universidade, e impulsionam a produção de artigos, dissertações e teses pelos mesmos.

A incorporação do trabalho de intervenção urbana de Guga Ferraz em espaços institucionais demanda, para sua adequação, a utilização de registros ou réplicas, como será analisado nos casos dos trabalhos estudados. Guga possui apenas um trabalho em acervo museológico, que é uma maquete da *Cidade Dormitório*, doada pelo artista ao Museu da Maré, no Rio de Janeiro. Mas alguns de seus trabalhos já puderam ser vistos em outros espaços expositivos em mostras temporárias, que serão discutidas no terceiro capítulo.

No primeiro capítulo é apresentado o conceito de *circuitos heterogêneos*, a partir do contexto brasileiro na década de 1980 e, em seguida, sua projeção no Rio de Janeiro na primeira década do século XXI, com a proposta colaborativa *Atrocidades Maravilhosas* e o evento *Zona Franca*. A partir dessas duas iniciativas, são realizados comentários sobre como o sistema artístico transformou-se ao longo da década de 2000 e passou a incorporar trabalhos de intervenção urbana e ações coletivas. Para isso, são utilizados como fontes relatos e escritos de

artistas, onde se incluem depoimentos de Guga Ferraz e Alexandre Vogler cedidos ao autor, além de escritos dos já citados Ericson Pires, Newton Goto e Ricardo Basbaum. Também são utilizados textos de críticos como Frederico Moraes, Ronaldo Brito e Ivair Reinaldim, que ajudam a contextualizar a formação dos *circuitos heterogêneos* na década de 1980, e Luiz Camillo Osório, Fernando Cocchiarale e Felipe Scovino, que contribuem com reflexões sobre o circuito de arte da década de 2000. A isto, soma-se a tese de doutorado de Marina Pereira de Menezes, que estuda o artista e sua formação desde 1980 no Rio de Janeiro.

No segundo capítulo é realizada uma análise crítica do trabalho de Guga Ferraz, aprofundando-se nas seguintes obras: *Ônibus Incendiado*, *Cidade Dormitório* e *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia*. Ainda são comentados brevemente outros trabalhos marcantes em sua trajetória, de modo a enfatizar a relação do artista com o espaço urbano. Entre as referências utilizadas, há notícias de jornais que ajudam a contextualizar a cidade que o artista vivenciava e que se reflete em suas intervenções, e ainda matérias que mostram a repercussão de seus trabalhos. Já as referências teóricas utilizadas se originam, em grande parte, da arquitetura urbanismo, como Mariana Cury e Paola Berenstein Jacques, da história e da sociologia, como Richard Sennett. Também são trazidos para a reflexão os conceitos de *site-specific* e *site-oriented*, discutidos por Miwon Kwon, e de *functional site*, teorizado por James Meyer.

No terceiro capítulo são analisadas as formas como os mesmos trabalhos discutidos no capítulo anterior são exibidos em instituições artísticas, colocando em questão os limites entre público e privado e as táticas adotadas por Guga Ferraz neste processo de trânsito e contaminação do circuito institucional com suas obras. A discussão se concentra em três exposições que contaram com seus trabalhos: *Escavar o Futuro* (Palácio das Artes, Belo Horizonte, 2014), *Projetos (in)provados* (CAIXA Cultural, Rio de Janeiro, 2010) e *Parede Gentil* (A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, 2007). São comentadas as diferentes experiências oferecidas pelos registros e réplicas, a partir das ideias colocadas por Walter Benjamin no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, e Ericson Pires, no livro *Cidade ocupada*, pensadas em relação com o conceito de *non-site*, de Robert Smithson e de *functional site*, de James Meyer. Por fim, são pontuados alguns projetos de *circuitos heterogêneos* desenvolvidos por Guga Ferraz após sua entrada no circuito institucional, de modo a enfatizar a flexibilidade das barreiras que separam ambos os circuitos.

1 INTERVENÇÃO URBANA E CIRCUITOS HETEROGÊNEOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Eu tinha uma base feita quando cruzei com o Vogler, o Ducha, com o Geraldo, com o Ronald, com o Luis Andrade, com um grupo da pesada de gente que tinha uma base sólida também cada um com a sua vivência. Quando essa galera se misturou, acredito que a vontade de estar na rua se potencializou, porque Santa Teresa parecia um ‘feudozinho’ onde todos se esbarravam, se encontravam na rua, e isso fortaleceu, ou seja, fazer coisas em grupo na rua tinha uma força... Não apenas para juntar, mas como se o cruzamento dos trabalhos tornasse o todo mais consistente, como o trabalho de um podendo ser o trabalho do outro, o que, pessoalmente, me deixou seguro para fazer o que eu quisesse.

Guga Ferraz⁷

A trajetória artística de Guga Ferraz está diretamente ligada à formação de iniciativas coletivas de artistas no Rio de Janeiro e à difusão da prática da intervenção urbana na cidade. Na citação acima, o artista fala sobre a segurança ocasionada pelo trabalho coletivo realizado em espaços públicos. Segurança era um sentimento escasso no início do século XXI, tanto no Rio de Janeiro, com a constante violência, que é tema de muitos de seus trabalhos, como na arte, devido a um circuito ainda muito fechado, que gerava um sentimento de incerteza em artistas recém-formados, que buscavam meios de atuação. As alternativas buscadas por essa geração de artistas, da qual Guga faz parte e desenvolve um importante papel, são as práticas artísticas coletivas e o uso de espaços públicos como campos de ação. Aqueles artistas, cujas obras não se encaixavam no circuito institucional, criaram seus próprios circuitos e, com ou sem intenção mercadológica, ganharam visibilidade e conquistaram um espaço dentro do circuito tradicional de arte, que é constituído pelas galerias, museus, bienais e feiras de arte.

Em suas obras, 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. Apesar de a intervenção urbana ser o meio mais utilizado pelo artista, Guga é representado pela galeria *A Gentil Carioca* e suas obras frequentemente são expostas em museus e centros culturais.

Guga Ferraz integrou o *Atrocidades Maravilhosas*, uma ação artística colaborativa que realizou intervenções em espaços públicos do Rio de Janeiro utilizando cartazes lambe-lambe no ano 2000, e foi um dos criadores e coprodutores do *Zona Franca*, evento que, entre 2001 e 2002, transformou a Fundação Progresso em um território de liberdade artística, longe das exigências das galerias e do mercado de arte.

⁷ FERRAZ, Guga. A cidade é um pano de fundo e ao mesmo tempo é o sujeito. *Arte & Ensaios*, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 26, 2013, p. 36.

O *Atrocidades Maravilhosas* foi responsável por introduzir Guga Ferraz e outros artistas de sua geração na prática da intervenção urbana, que até então era pouco difundida na cidade. Já o *Zona Franca* é resultado da vontade de se criar um circuito no qual os artistas pudessem realizar despreocupadamente qualquer trabalho que desejassem, sem a interferência ou mediação de um galerista ou curador. Esses dois circuitos gerados a partir da coletividade, apesar de não terem sido os primeiros, alcançam grandes proporções e impulsionam transformações no sistema de arte. O *Atrocidades Maravilhosas* participa 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 participa ainda da mostra *Caminhos do Contemporâneo: 1952/2002*, realizada em 2002 no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, consolidando sua entrada no sistema de arte brasileiro. Artistas envolvidos com esta ação também participam da segunda edição da mostra *Rumos Artes Visuais*, em 2003.

O *Zona Franca*, cujos organizadores eram também, em sua maioria, integrantes do *Atrocidades Maravilhosas*, aconteceu semanalmente, sem interrupções, durante um ano, e por lá passaram cerca de 200 artistas nacionais e internacionais⁸. Em 2003 e 2004 houve um desdobramento deste evento com o *Alfândega*, organizado pelo mesmo grupo de artistas, mas já contando com o apoio da prefeitura. O *Zona Franca* impulsionou, segundo alguns relatos, o surgimento de novos espaços de arte contemporânea, como a galeria *A Gentil Carioca*⁹ e o *Rés do Chão*¹⁰, que foi um polo de arte experimental, independente e não-comercial, localizado na residência do artista Edson Barrus, no centro do Rio de Janeiro.

Com a abertura da galeria *A Gentil Carioca* e de novos espaços ao longo da década de 2000, além das mostras 27º *Panorama da Arte Brasileira* e *Caminhos do Contemporâneo*, identifica-se a 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 independentes e o sistema de arte. Levanta-se então a problemática de como inserir trabalhos de intervenção urbana em espaços institucionais.

⁸ PIRES, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

⁹ SILVA, A. E. C. *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.

¹⁰ *Ibid.*

Na maior parte dos casos é adotado o uso de registros ou réplicas. No caso de Guga Ferraz é possível observar diferentes táticas adotadas pelo artista e pelos curadores para cada um de seus trabalhos em diferentes mostras.

Para a melhor compreensão deste fenômeno, nas páginas seguintes será comentado o processo de formação de circuitos heterogêneos de arte contemporânea na década de 1980, no Brasil, e em particular no Rio de Janeiro, em meados da década de 1990, além do papel desenvolvido por Guga Ferraz nessas iniciativas, tomando como referência os projetos *Atrocidades Maravilhosas* e *Zona Franca*. Não se pretende realizar uma análise aprofundada dessas ações, mas enfatizar sua importância na configuração de um novo cenário artístico, onde se insere o trabalho de Guga Ferraz.

1.1 Formação de circuitos heterogêneos no Brasil

Qual a função da arte atualmente em nosso ambiente cultural? Dominada pelas leis do mercado que valoriza o objeto-fetiche em vez do produto cultural, ela cumpre o papel quase exclusivamente mundano junto às elites econômicas.

Ronaldo Brito¹¹

No texto *Análise do circuito*, publicado na *Malasartes* em 1975, Ronaldo Brito já demonstrava preocupação com o crescente mercado de arte, que parecia fundir-se com o circuito e transformava a arte em um objeto-fetiche reservado a poucos eleitos. Contribuíam para a lógica do mercado, segundo Brito, os textos críticos, funcionando como apoio publicitário e mantendo a arte no terreno do ininteligível, e os espaços de exposição, que devidamente institucionalizados poderiam oferecer leituras tradicionais às obras, mesmo que fossem contemporâneas, reforçando o caráter de solidez e imutabilidade da arte a consumidores ávidos de segurança social. O crítico afirma que essa ideologia do mercado, criadora de um sistema elitista, seria impossível ser abolida em um regime capitalista, mas defende que sua penetração poderia ser restringida através da multiplicação de discursos paralelos aos seus e da criação de situações alternativas dentro do circuito.

Uma “redescoberta” da pintura já é identificada por Frederico Moraes¹², poucos anos depois, ao escrever sobre o *11º Panorama da Arte Brasileira* do MAM-SP, em 1979. O crítico aponta para o cansaço das tendências conceituais e de uma arte hermética que necessita de

¹¹ BRITO, Ronaldo. *Análise do circuito*. In: LIMA, Sueli de. *Experiência crítica – textos selecionados*: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 53.

¹² MORAIS, Frederico. *Panorama confirma novas tendências da pintura*. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FURNARTE, 2006.

explicações, somados a uma necessidade de reconquistar o espectador. Segundo Newton Goto, durante a década de 1980 haveria a ascensão definitiva do mercado de arte como parâmetro da produção artística e passariam a predominar produções formalistas que privilegiam a pintura, enquanto o experimentalismo que marcou as décadas de 1960 e 1970 entraria em decadência, sendo associado aos tempos da ditadura militar¹³. Exposições como a *Como Vai Você, Geração 80?*¹⁴ serviriam como manifestos, contribuindo com a consolidação desta nova produção artística.

Discursos reducionistas tendem a restringir a produção artística dos anos 1980 à *Geração 80* e ao retorno à pintura, relacionando-a com fatos históricos como a implantação do neoliberalismo, a queda do muro de Berlim, o fim da Guerra Fria e, no Brasil, a abertura política, apesar de dificilmente ser possível encontrar evidências visuais ou conceituais relacionadas a essas transformações geopolíticas e sociais¹⁵. Uma historiografia mais recente busca tecer novo olhar para a arte dos anos 1980, para além da *Geração 80* e do retorno à pintura, como os discursos críticos levantados por Ivair Reinaldim em sua tese de doutorado *Arte e crítica na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*.

Na primeira década do século XXI houve uma série de (re)avaliações da arte dos anos 1980, entre elas a exposição *2080*, curada por Felipe Chaimovich no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2003, estabelecendo um olhar retrospectivo sobre a *Geração 80*. Em sua avaliação sobre a exposição, o crítico Luiz Camillo Osório aponta para a necessidade de se separar a *Geração 80* dos anos 1980 e se pensar para além de discursos sobre a volta da pintura como reação a um suposto hermetismo da arte experimental. Osório questiona a não participação de artistas que faziam parte do mesmo contexto, alguns chegando a participar da exposição no Parque Lage, mas cujas obras não se encaixam no que seria o “estilo” da *Geração 80*, como Eduardo Kac, João Modé, Jac Leirner, Nelson Felix, Ricardo Basbaum, Mário Ramiro e Beth Jobim.¹⁶

Newton Goto também chama atenção para uma série de artistas que não se encaixavam no novo circuito estabelecido na década de 1980 e não se conformavam com a lógica do

¹³ GOTO, Newton. Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura. In: GOTO, Newton (org.). Circuitos Compartilhados – Catálogo de Sinopses. Guia de Contextos. IPHAN/MinC. Paço Imperial. Curitiba: Epa! 2008.

¹⁴ Exposição realizada em 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, com curadoria de Marcus de Lontra Costa (1954-), Paulo Roberto Leal (1946-1991) e Sandra Mager (1956-).

¹⁵ REINALDIM, Ivair Junior. Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2012.

¹⁶ OSÓRIO, 2004 apud. REINALDIM, 2012, p. 21.

mercado de arte. Esses artistas tomaram o papel de empreendedores e agregaram-se. a partir de afinidades e interesses em comum, adotando um processo cooperativo, calcado na não-hierarquização e na participação criativa, gerando a partir dessas relações circuitos de trocas, circuitos independentes. Suas ações culminaram, não em uma ampliação do circuito já estabelecido, mas na criação de *circuitos heterogêneos*, que não fazem parte de um mesmo sistema de relações.¹⁷

O conceito de *circuitos heterogêneos* é utilizado por Goto em sua dissertação de mestrado em Artes Visuais, *Remix Corpobras*, e pode ser definido como circuitos autogeridos que afirmam suas singularidades diante do circuito tradicional (galerias, museus, etc.) e não têm o mercado como razão de sua produção. Sua atuação ocorre em espaços físicos próprios, nas ruas ou espaços institucionais, porém com programação própria. Os circuitos heterogêneos não rejeitam a existência ou descartam a possibilidade de diálogo com instituições oficiais, até mesmo na disponibilização de infraestrutura e auxílio de produção, mas mantêm postura crítica diante do circuito tradicional.



Il. 1 - 3Nós3, *Ensacamento*, 1979.

Um exemplo marcante deste tipo de organização é a ação realizada em 1979 pelo coletivo 3Nós3, chamada *Operação X-Galeria*, na qual o grupo lacrou com adesivo a porta de galerias de São Paulo e deixou colado, como “rastros”, um papel mimeografado com a frase: “o que está dentro fica, o que está fora se expande”.¹⁸ Essa ação denuncia a insatisfação com o mercado e o sistema de arte e anuncia tendências que se tornariam cada vez mais comuns, a partir da década que estava prestes a iniciar. O mesmo coletivo realizou anteriormente, também em 1979, outra ação chamada *Ensacamento*, que consistiu na cobertura de estátuas e monumentos públicos com sacos de lixo. Suas ações acontecem

sempre em espaços públicos, demonstrando inadequação ao espaço institucional e uma atitude propositora diante do sistema de arte. O coletivo mantém-se à margem do mercado e encontra na rua o meio ideal de veiculação de seu trabalho. O 3Nós3 possui uma característica marcante

¹⁷ GOTO, 2004, op. cit.

¹⁸ SAMPAIO, A. M. M. Arte, cidade, esfera pública: ações efêmeras no espaço público. Curitiba: ArtEmbap, 2011.

atribuída por Goto aos *circuitos heterogêneos*, que é a não-materialização das suas propostas como objeto de consumo direto, o que leva o grupo a investir contra a ideia de arte como mercadoria.

Na década de 1980, o fenômeno dos *circuitos heterogêneos* ainda se concentra majoritariamente em São Paulo, cujos principais exemplos são grupos como *Viajou Sem Passaporte* e *Manga Rosa*, além do já citado *3Nós3*. No Rio de Janeiro, um exemplo a ser citado nessa década é o grupo *A Moreninha*, formado por jovens artistas, em sua maioria participantes da exposição *Como Vai Você, Geração 80?*, além do crítico Márcio Doctors.¹⁹ Esse grupo acreditava que a produção crítica local ignorava ou não enfrentava as problemáticas levantadas pela jovem produção de arte, que não se encaixava no gênero “pintura”.²⁰

A Moreninha se apropria do nome de uma pedra localizada na ilha de Paquetá, no Rio de Janeiro, onde o grupo realizou sua primeira ação, em 1987, na qual promoveram uma maratona de pintura impressionista. Nesta ocasião, o grupo homenageava o centenário de um suposto grupo de “pintores de domingo”, seguidores de Manet, também chamado *A Moreninha*, que no século XIX teria se reunido na ilha de Paquetá para realizar pinturas ao ar livre.

Após esta primeira ação, os *moreninhos*, como eram chamados os integrantes do grupo, passaram a realizar encontros periódicos em seus ateliês, onde debatiam aspectos referentes às artes plásticas, como os movimentos internacionais e questões do meio de arte brasileiro e, mais especificamente, carioca. *A Moreninha* também realizava intervenções no circuito artístico, como a performance que aconteceu durante a palestra do crítico italiano Achille Bonito Oliva, na galeria Saramenha, na qual Enéas Valle assistia ao discurso de costas, segurando um espelho retrovisor, enquanto um grupo servia doces e outro circulava pela galeria com orelhas de burro, em resposta ao discurso do crítico italiano.²¹

Mas os *circuitos heterogêneos* ganham maior força e projeção no Rio de Janeiro no final da década de 1990, com o surgimento de espaços como *Agora* e *Capacete* – que mais tarde se fundiriam formando o *Agora/Capacete* – e a *Galeria do Poste*²², e no início da década de 2000, com o *Atrocidades Maravilhosas* e o *Zona Franca*.

¹⁹ O número de artistas varia de acordo com cada ação, mas fizeram parte do grupo: Alexandre Dacosta, André Costa, Beatriz Milhazes, Chico Cunha, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Enéas Valle, Geraldo Vilaseca, Hamilton Viana Galvão, Hilton Berredo, João Magalhães, John Nicholson, Jorge Barrão, Lúcia Beatriz, Luiz Pizarro, Maria Moreira, Márcia Ramos, Maria Lúcia Cattani, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Solange de Oliveira e Valério Rodrigues, entre outros.

²⁰ REINALDIM, 2012, op. cit.

²¹ BASBAUM, Ricardo (org.). *A Moreninha: documentos, 1987/88*. Disponível em: <http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf>. Acesso: 12/11/2017.

²² A *Galeria do Poste* se localizava em Niterói, na região metropolitana do Rio de Janeiro. Inaugurada em 1997, a *Galeria do Poste* convidava, uma vez por mês, um artista para realizar uma intervenção em um poste da Rua Coronel Tamarindo, no bairro do Graçoatá. A casa localizada exatamente em frente ao poste, pertencente ao

Essa geração mais recente de artistas privilegia principalmente as ações coletivas, em oposição ao mercado, e o uso de espaços públicos como campo de ação. Mesmo quando possuem espaço físico próprio, os *circuitos heterogêneos* diferenciam-se dos espaços tradicionais por não terem no mercado a razão de sua produção ou adequação. Colocam-se como possibilidade crítica, experimental, vivencial, exercício de liberdade, instrumento instigador de debate. Pensam no registro, reflexão e circulação das informações.²³

1.2 Atrocidades Maravilhosas e Zona Franca

O *Atrocidades Maravilhosas* surge 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 reúne um grupo de 20 artistas²⁴, que colam lambe-lambes em locais estratégicos da cidade. Cada artista desenvolve uma imagem para ser reproduzida em grande escala, com a tiragem de 250 cópias. O trabalho dura no total um ano e, por ser uma atividade ilegal, é sempre realizado de madrugada, com a presença de no mínimo 10 artistas.²⁵

A aplicação dos 250 cartazes forma 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 instituição de grande porte.²⁶ 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, para citar apenas as grandes vias. Também atuaram na Lapa, na Zona Portuária, no Maracanã, Botafogo, Santa Teresa, Cinelândia e em outros pontos de grande movimento da cidade.

artista Ricardo Pimenta, idealizador do projeto, também fazia parte da galeria e abrigava eventos, manifestações artísticas variadas e o *Bistrô da Galeria do Poste*.

²³ GOTO, 2004, op. cit.

²⁴ 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.

²⁵ 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.

²⁶ *Ibid.*

Como forma e local, a ação do *Atrocidades Maravilhosas* também converge para a margem. Espalhar lambe-lambes em zonas importantes, mas periféricas, da cidade do Rio de Janeiro nos mostra não apenas a transformação da cidade em galeria, mas também nos faz refletir que moral (praticar um ato proibido poderia ser vítima desse pensamento sobre a função e o limite do artista/cidadão) e criação poética não precisam ser zonas de conflito.²⁷

Se seu objetivo era ganhar visibilidade através das intervenções urbanas, o grupo não obteve êxito. Apesar da grande dimensão das intervenções e da pretensão do grupo de chamar a atenção dos passantes, sua notoriedade só ocorreu de fato com o lançamento do documentário *Atrocidades Maravilhosas*²⁸, que registra as ações do grupo no Rio de Janeiro. A cidade “engoliu” os trabalhos, como afirma Guga Ferraz²⁹, e seu amplo alcance se concretizou a partir de um registro. *Coluna*, o trabalho proposto por Guga no *Atrocidades Maravilhosas*, permaneceu exposto durante poucas horas. Por ter colado seu trabalho, sem saber, sobre um muro da *Comlurb*³⁰, em pouco tempo os funcionários já o haviam retirado.

A proposta de Guga Ferraz para o *Atrocidades Maravilhosas* era a repetição da imagem de três vértebras humanas, fazendo um jogo entre a coluna que sustenta o corpo e a coluna que sustenta a cidade, parte de uma pesquisa que já vinha sendo realizada pelo artista sobre o papel da coluna na construção da cidade e sobre transformação da natureza pelo homem, que tenta adaptá-la para si.³¹ Assim como os outros trabalhos do *Atrocidades Maravilhosas*, a proposta do artista foi realizada de forma repetitiva e em grande escala em uma das áreas de maior circulação da cidade, a Avenida Presidente Vargas, mas sua curta existência não possibilitou o alcance imaginado. Por outro lado, poucos anos depois, uma pequena ação chamada *Ônibus Incendiado* lhe renderia um reconhecimento que reverbera até hoje. Ao colar pequenos adesivos com cerca de 10cm em formato de chamas vermelhas em placas de ônibus, para sinalizar os recorrentes incêndios e ônibus na cidade, o artista atraiu não somente a atenção dos transeuntes, mas também da mídia local e da polícia.

²⁷ SCOVINO, Felipe. Do que se trata um coletivo? In: REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. Coletivos. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010, p. 14.

²⁸ O documentário foi dirigido por Lula Carvalho, Renato Martins e Pedro Peregrino e lançado em 2002.

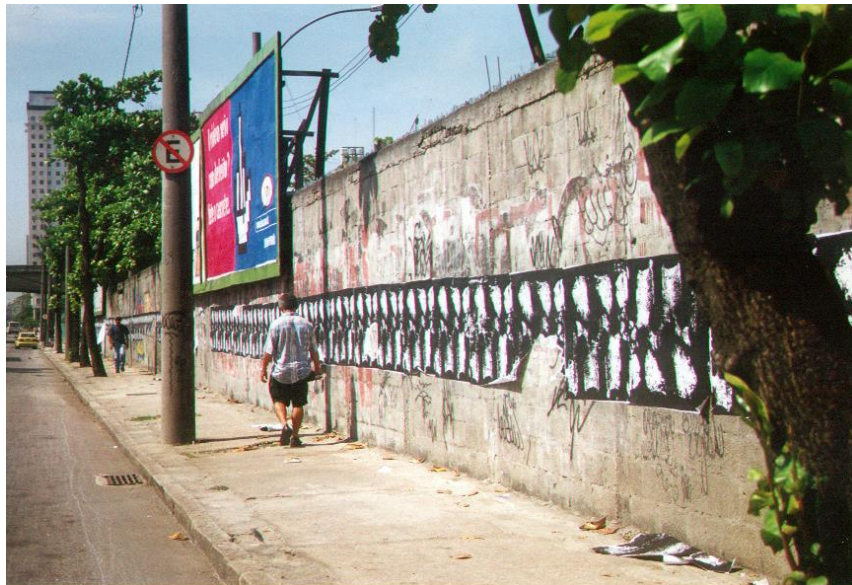
²⁹ FERRAZ, Guga. Depoimento gravado e transcrito, cedido a Thiago Spíndola Motta Fernandes, Rio de Janeiro – RJ, 09/11/2016.

³⁰ Companhia Municipal de Limpeza Urbana.

³¹ Um trabalho homônimo, em formato de performance, também foi realizado pelo artista como trabalho de conclusão de curso em Escultura, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



Il. 2 - Impressão dos cartazes do Atrocidades Maravilhosas na Fundição Progresso.



Il. 3 - Guga Ferraz, Coluna. Atrocidades Maravilhosas, 2000.

Em 2001 surge o *Zona Franca* na Fundição Progresso. O espaço já havia sido negociado por Guga Ferraz para a realização de um evento que produzia na Escola de Belas Artes e posteriormente serviu de ateliê ao *Atrocidades Maravilhosas*, onde os artistas imprimiam os cartazes. Guga se une a Adriano Melhem, Aimberê Cesar, Alexandre Vogler, Ducha, Edson Barrus e Roosivelt Pinheiro e criam um evento semanal, que aconteceu em todas as segundas-feiras, sem interrupção, durante 51 semanas.

O *Zona Franca* foi um espaço de experimentação e liberdade com caráter anti-curatorial. O evento dava liberdade aos artistas para apresentarem qualquer trabalho, e muitos

deles envolviam a própria destruição do espaço e influências da anti-arte. Segundo Ericson Pires,

[o Zona Franca] tornou-se um espaço importante para a articulação de diversos textos que circulavam em meio às diversas produções, que perpassavam gerações diferentes, grupos distintos e pontos de vistas sobre as ações de arte e suas significações extremamente variados. Por lá passou toda – se não a maioria da – produção contemporânea carioca, e muitas produções brasileiras e até internacionais.³²

Ericson Pires relata que, muitas vezes, chegava-se ao *Zona Franca* e nada estava acontecendo, a não ser a disposição do espaço como lugar de acontecimentos: conversas, articulações, trocas, rompendo com a obrigatoriedade linear de um evento de arte ou de entretenimento. O *Zona Franca* foi um espaço de articulação e afirmação de produtores, que buscavam escapar da lógica do mercado de arte.

Entre os coprodutores do *Zona Franca*, Guga Ferraz estava concluindo uma graduação em Escultura na Escola de Belas Artes em 2001. Alexandre Vogler, Roosivelt Pinheiro, Ducha e Adriano Melhem se formaram na mesma instituição na década de 1990, no curso de Pintura. Recém-formados em uma instituição tradicional e com dificuldade de encontrar espaços compatíveis com suas propostas, esses artistas fizeram do *Zona Franca* um lugar de escoamento das propostas artísticas experimentais do Rio de Janeiro.³³

Há poucos registros das ações disponíveis em domínio público, além do filme *A (re)volta do Zona Franca*. Algumas performances foram relatadas pelos artistas em entrevistas e outras são citadas em um relato de Alexandre Vogler, publicado em seu site.³⁴ Entre elas a performance de Sandrigo Monteiro, que realizou uma escultura com um pneu preso ao teto da sala, ao qual ateou fogo, no dia em que o evento contou com a presença de Lygia Pape na plateia. Ou ainda o *Piscinão do Zona Franca*, proposto por um artista em referência ao Piscinão de Ramos, recém-inaugurado pelo então governador do Rio de Janeiro, Anthony Garotinho. Esses artistas eram convidados pelos produtores, mas a participação espontânea foi se tornando cada vez mais frequente.³⁵

³² PIRES, 2007, op. cit, p. 98.

³³ PIRES, 2007, op. cit.

³⁴ VOGLER, Alexandre. Zona Franca: fazendo nosso povo mais feliz. Disponível em: <<http://www.alexandrevogler.com.br/wp-content/uploads/2016/06/Zona-Franca-%E2%80%93-Fazendo-nosso-povo-mais-feliz.pdf>>. Acesso: 14/09/2017.

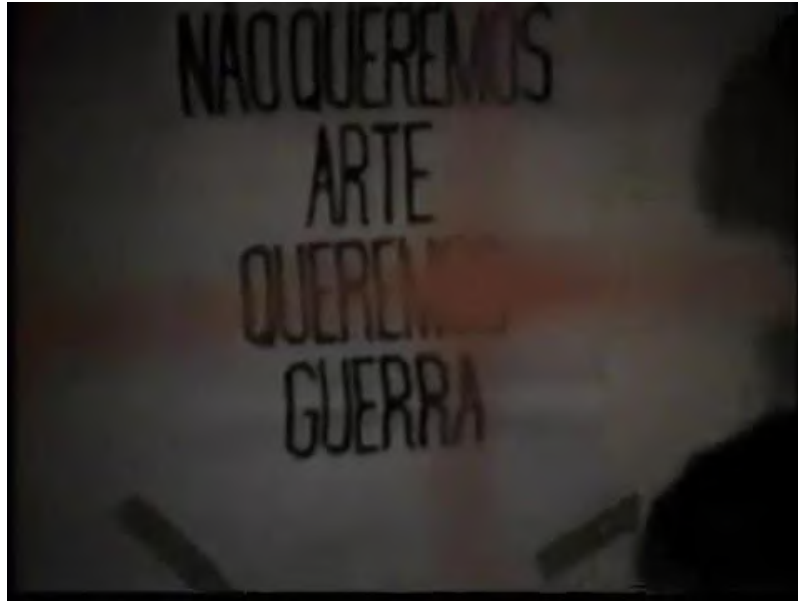
³⁵ Ibid.



Il. 4 - Still do filme "A (re)volta do Zona Franca".



Il. 5 - Still do filme "A (re)volta do Zona Franca".



Il. 6 - Still do filme "A (re)volta do Zona Franca".



Il. 7 - Still do filme "A (re)volta do Zona Franca".

O papel desempenhado por Guga Ferraz nessas iniciativas coletivas é destacado por Ronald Duarte em entrevista à *Arte & Ensaios*:

Guga representou a solda de vários projetos, a solda da amálgama mesmo, como no *Atrocidades Maravilhosas* ou o *Zona Franca*. Foi ele quem conseguiu o espaço da Fundação Progresso, e durante um ano inteiro, toda segunda-feira, estavam todos lá, isso foi uma escola.³⁶

³⁶ DUARTE apud. FERRAZ, 2013, op. cit., p. 37.

1.3 Autolegitimação e instituições artísticas

Em setembro de 1999, Ricardo Basbaum, ao lado de Eduardo Coimbra e Raul Mourão, funda a *Agora – Agência de Organismos Artísticos* – com o objetivo de “dinamizar e trazer alternativas à produção de arte contemporânea do Rio de Janeiro”³⁷. No mesmo período, Helmut Batista coordena o *Capacete Entretenimentos* e durante dois anos e meio os dois espaços se fundem formando o *Agora/Capacete*, localizado na Lapa. A parceria é desfeita em 2002, quando cada agência decide seguir o próprio rumo. Estas iniciativas já indicam uma presença de *circuitos heterogêneos* no Rio de Janeiro ainda na década de 1990.

Basbaum e Coimbra já haviam participado da criação e das atividades do grupo *Visorama*, que funcionou, a princípio, como grupo de estudos entre 1989 e 1994, composto por artistas contemporâneos do Rio de Janeiro. Segundo Basbaum, o *Visorama* conferiu ao artista uma nova posição diante do circuito e de um mercado de arte muito restrito, que lhe reduzia a uma figuração passiva. A mobilização e as estratégias deste grupo diante do sistema de arte conferiram aos artistas o papel de agenciadores, como relata Basbaum:

Para todos os participantes, [o *Visorama*] significou uma tomada de posição em relação ao circuito, investindo numa imagem do artista preocupado não apenas com a sua posição num ultra-restrito mercado de arte, mas também com as conversas e comentários críticos que suas intervenções poderiam suscitar; significou, sobretudo, a construção de um lugar menos passivo do artista frente ao circuito. Não podemos nos esquecer de que a maioria dos nomes envolvidos havia começado a trabalhar nos anos 80 (eu, Modé, Marcus André e Analu Cunha, por exemplo, participamos da festejada *Como Vai Você, Geração 80?*, organizada em 1984 no Parque Lage), tendo por isso mesmo vivenciado um momento particular de sua configuração, em que o valor econômico parecia importar mais do que os valores em jogo na dinâmica da arte: era a época da “volta triunfante da pintura”, e, tanto local como internacionalmente, as galerias coordenavam as ações. Nessa cadeia de relações, o artista era talvez o menos importante, reduzido a figuração passiva frente a outras instâncias.³⁸

Basbaum e Coimbra também conduziram a criação da revista *item*, em junho de 1995, motivados pela insatisfação com a crítica de arte produzida naquele momento. Um episódio que marcou a criação da revista foi o lançamento do catálogo da exposição coletiva *Escultura Carioca*, cujos textos, segundo Basbaum, não abordaram os trabalhos e os percursos dos artistas envolvidos, mas discorreram sobre as raízes do projeto moderno e buscaram referências em Cézanne, Brancusi, Tatlin e no Construtivismo.³⁹ A *item* buscou, portanto, abrir espaço para

³⁷ BASBAUM, Ricardo. E agora? Arte & Ensaio, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 9, 2002, p. 85.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid., p. 87.

que colaboradores de diferentes campos pudessem escrever sobre arte, e não apenas críticos de arte.

Enquanto a insatisfação com a crítica de arte conduziu à criação da revista *item*, e anos mais cedo havia impulsionado a criação do grupo *A Moreninha*, espaços como *Agora* e *Capacete* surgem, a partir de uma insatisfação com a curadoria e com os espaços expositivos. Este tipo de produção coletiva ilustra a inconformidade com o modelo hegemônico de “artista bem-sucedido” e evidencia a posição de um artista-agenciador⁴⁰, ou *artista-etc.* Segundo Goto, a atuação de novos artistas no início dos anos 1990 estava restrita a salões de arte, mostras promovidas por grandes empresas, galerias comerciais e salas de exposição de instituições públicas e privadas. Já a partir de meados da década os rumos da circulação da produção artística passam a ser revistos, com a visibilidade conquistada pelos *circuitos heterogêneos*, além da implantação de cursos de pós-graduação em artes, o fortalecimento do meio editorial de arte e a valorização de nomes como Hélio Oiticica, Antônio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles e toda uma arte crítica e política dos anos 1960 e 1970.⁴¹

Entre os integrantes do *Atrocidades Maravilhosas*, Alexandre Vogler, Edson Barrus, Luis Andrade, Ronald Duarte e Arthur Leandro cursaram mestrado em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ. Arthur Leandro, em depoimento cedido à Ana Emília Costa Silva, transcrito em sua dissertação de mestrado sobre o *Atrocidades Maravilhosas*⁴², destaca a importância de figuras como Lygia Pape e Glória Ferreira em sua formação na pós-graduação e comenta que sua referência durante o mestrado era a produção artística no contexto de resistência à ditadura militar no Brasil.

Em sua tese de doutorado, Marina Menezes investiga o perfil de artista que busca cada vez mais a universidade como espaço de formação e atuação. No Rio de Janeiro, a autora identifica duas vertentes: uma que supõe uma mudança no perfil do artista contemporâneo, que demanda sua especialização, e outra que faz da busca da universidade uma tática de sobrevivência diante da falta de um meio artístico estruturado.⁴³ É ainda verificado que a busca de artistas pela universidade no Rio de Janeiro se intensifica na década de 1980, quando também ocorre a implantação dos cursos de pós-graduação em Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do

⁴⁰ BASBAUM, Ricardo. O artista como curador. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FURNARTE, 2006.

⁴¹ GOTO, 2004, op. cit.

⁴² SILVA, Ana Emília Costa. *O amálgama: especulação acerca da proposta colaborativa “Atrocidades Maravilhosas”*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: UERJ, 2014.

⁴³ MENEZES, M. P. *O artista e sua formação desde 1980: o ambiente contemporâneo e o Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2013.

Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). A EBA, como comentado anteriormente, foi o lugar de formação de grande parte dos integrantes do *Atrocidades Maravilhosas* e organizadores do *Zona Franca*, tanto na graduação como na pós-graduação. A proposta do *Atrocidades Maravilhosas* é um desdobramento da pesquisa de mestrado de Alexandre Vogler no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da EBA/UFRJ, fato que já aponta para um novo vínculo institucional, que não é com um museu ou uma galeria, mas com uma universidade.

Contudo, Menezes identifica a universidade como espaço de relativa liberdade, onde o artista possui uma prática livre das demandas do mercado e onde encontra interlocutores para debater e aprofundar questões relativas à arte. A pesquisadora afirma ainda que a universidade é um espaço com poder de legitimação de obras de arte, mas diferencia-se do museu pois supõe-se que sua configuração é de um espaço para a arte em processo, mais comprometida com a experimentação do que com o resultado final. Segundo as ideias de Menezes, é possível concluir que, apesar da estrutura hierárquica da universidade, ela garante relativa autonomia ao artista e lhe abre portas para outras áreas de atuação, como a pesquisa, a docência e a crítica.

Ao ser perguntado sobre o grau de importância da universidade para a formação do artista contemporâneo, Guga Ferraz afirma que, em seu caso, a universidade contribuiu para o encontro de seus pares, como espaço de trocas e formação de parcerias.⁴⁴ É na EBA que surgem projetos como o *Atrocidades Maravilhosas* e o *Zona Franca*, que marcariam definitivamente sua trajetória. “Isso para mim foi a minha pós-graduação, foi eu entender os tipos e possibilidades de arte”⁴⁵, afirma o artista sobre o *Zona Franca*.

A presença desses artistas na universidade possibilitou, por exemplo, a publicação de textos sobre as ações coletivas, escritos pelos mesmos, em revistas como *Arte & Ensaios*, do PPGAV/UFRJ, uma das principais revistas acadêmicas de arte em circulação no Brasil, reconhecida pela publicação de textos relevantes para o campo artístico, escritos por colaboradores nacionais e internacionais. Através desse meio, há a possibilidade de autolegitimação dos trabalhos pelos artistas.

Na virada do século XXI, exposições de grande visibilidade passaram a incorporar a produção realizada pelos *circuitos heterogêneos*, como o *27º Panorama da Arte Brasileira* do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que teve como objetivo mapear a produção contemporânea brasileira e conta com a participação do *Atrocidades Maravilhosas*, *Agora/Capacete*, além de outros espaços independentes, coletivos e artistas praticantes ou não

⁴⁴ FERRAZ, Guga. Depoimento gravado em vídeo, cedido a Thiago Fernandes, Thiago Saraiva e Beatriz Lopes. Rio de Janeiro – RJ, 17/08/2017.

⁴⁵ Ibid.

de intervenção urbana de outras regiões do Brasil, englobando localidades fora do eixo Rio-São Paulo. Esta edição do *Panorama* revela, segundo o crítico Luiz Camillo Osório, “as pistas de uma investigação em curso em torno do lugar do artista e suas atribuições, limites e linhas de fuga”⁴⁶. Outro marco foi a curadoria coletiva realizada por Ricardo Resende (São Paulo), Paulo Reis (Curitiba) e pelo artista Ricardo Basbaum (Rio de Janeiro), fato que pode explicar a inusitada seleção realizada para esta edição, que, nas palavras de Luiz Camillo Osório, cria “um campo de discussão sem ranços regionais e menos vulnerável a idiossincrasias conceituais”.⁴⁷

Fica clara a opção de os curadores procurarem estratégias poéticas desviantes em relação ao circuito hegemônico. A relevância destas estratégias, buscando novos caminhos para a produção de arte, é inversamente proporcional à sua visibilidade e reverberação atuais. Independentemente da capacidade institucional de absorção de práticas artísticas não convencionais, o mercado e os meios de comunicação mantêm-se vinculados ao valor do objeto e, portanto, às formas tradicionais.⁴⁸

Segundo Osório, estas organizações não adotam ou negam as regras do mercado, mas buscam redirecioná-las e retomam vínculos políticos que haviam sido negligenciados e, assim como Ericson Pires, encontram afinidades entre a produção daquele momento e a produção dos anos 1960 e 1970, que vinha sendo revalorizada. O que difere o caráter político da arte desses diferentes períodos, segundo o crítico Fernando Cocchiarale, é que a produção artística dos anos 1960 e 1970 tinha um alvo em comum que a unificava, enquanto nos anos 2000 os alvos não são facilmente designáveis e podem estar situados em quaisquer esferas dos campos ético, político e estético, indiscriminadamente⁴⁹. Também pode-se considerar que eventos de arte em espaço público como *Do Corpo à Terra*⁵⁰, *Arte no Aterro*⁵¹ e *Domingos da Criação*⁵² ainda estavam vinculados a instituições e à figura de críticos, como Frederico Morais, enquanto iniciativas como *Atrocidades Maravilhosas* e *Zona Franca* são projetos de caráter anti-curatorial que resultam da autogestão de artistas.

Osório alerta que, ao abrir mão da espacialidade do museu e da galeria, o artista assume a responsabilidade do anonimato e da indiferença, que, entretanto, são necessários, pois suas

⁴⁶ BASBAUM, Ricardo, 2006, op. cit., p. 238.

⁴⁷ OSÓRIO, Luiz Camillo. Um panorama e algumas estratégias. In: FERREIRA, Glória (org.). Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: FURNARTE, 2006, p. 509.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ COCCHIARALE, Fernando. A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. *Arte & Ensaios*, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 11, pp. 66-71, 2004.

⁵⁰ Exposição organizada por Frederico Morais em 1970, que contou com obras espalhadas pelo Parque Municipal de Belo Horizonte, em Minas Gerais.

⁵¹ Evento realizado em 1968, sob coordenação de Frederico Morais, que propôs um mês de atividades artísticas no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro.

⁵² Happenings participativos coordenados por Frederico Morais em 1971, na área externa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, quando Morais era coordenador do Bloco Escola da instituição.

ações se dão em espaços cujas regras de ação e reação não são dadas pela arte, mas pela sociedade⁵³. Mas esse anonimato possui um limite que é atingido quando são negociados “os possíveis sentidos da intervenção e sua(s) forma(s) de inserção no espaço artístico – seja através de fotografia, filme, texto e/ou outras materialidades possíveis”.⁵⁴

A relevância dessas estratégias desviantes é ressaltada pelo crítico, que demonstra preocupação com as formas de inserção desta produção nos espaços institucionais, como já estava sendo feita no 27º *Panorama* do MAM-SP. A partir de então, inicia-se, segundo Felipe Scovino, a institucionalização da intervenção urbana e dos coletivos artísticos. “O que era identificado como ‘à margem’ está sendo aglutinado de forma rápida e sem precedentes no circuito das artes”⁵⁵, afirma o crítico. Em sua tese de doutorado, Scovino comenta ainda que “a ação urbana é real, porém efêmera, não tem intenção de guardar resíduo. Porém, o mercado ‘congela’ esse tempo, quer reproduzi-lo incessantemente e em diferentes mídias”.⁵⁶

É importante ressaltar que, inicialmente, o *Atrocidades Maravilhosas* não se configura como um coletivo, mas como uma ação colaborativa⁵⁷, considerando que cada artista elabora seu próprio trabalho e a participação dos demais surge apenas na execução e, ainda assim, nem todos os integrantes do grupo estão presentes nas colagens dos cartazes. O que tornou o *Atrocidades Maravilhosas* um coletivo foi a instituição, a sua participação no *Panorama*, ao lado de diversos projetos rotulados como “coletivos”, como é comentado por Felipe Barbosa em depoimento cedido a Renato Rezende e Felipe Scovino:

Não sei se vocês concordam, mas acho que o que determinou o *Atrocidades* como um grupo foi o convite para o *Panorama da Arte Brasileira* em 2001. Os curadores já estavam convidando outros grupos, e aí convidaram o *Atrocidades*, que nem era um grupo! Então pensamos: se somos um grupo, o que faremos?⁵⁸

⁵³ Osório exemplifica esta afirmação com a Experiência n. 2 de Flávio de Carvalho, que em 1931 entrou em uma procissão religiosa desafiando-a e enfrentando-a.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 510.

⁵⁵ SCOVINO, Felipe. Do que se trata um coletivo? In: REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. *Coletivos*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010, p. 14.

⁵⁶ SCOVINO, Felipe. *Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2007, p. 285.

⁵⁷ Em sua dissertação de mestrado, Fernanda Albuquerque diferencia iniciativas coletivas de artistas e coletivos de artistas. A primeira categoria é mais abrangente, engloba a produção colaborativa de manifestos, revistas e exposições, por exemplo, como nos grupos de vanguarda do século XX na Europa (Dadaísmo, Surrealismo, Neoplasticismo, etc.) e algumas iniciativas brasileiras (Semana de 22, Núcleo Bernardelli, Grupo Frente, Grupo Ruptura, Clube de Gravura, etc.). Sua atitude é propositiva em frente ao circuito, mas os artistas não produzem suas obras em conjunto. Já os coletivos de artistas são um fenômeno mais recente, caracterizado pela produção e assinatura coletiva de obras de arte. Considera-se, portanto, que todo coletivo de artistas é uma iniciativa coletiva de artistas, mas nem toda iniciativa coletiva de artistas é um coletivo. ALBUQUERQUE, Fernanda. *Trocas, soma de esforços, atitude crítica e proposição: um reflexo sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Porto Alegre: UFRGS, 2006.

⁵⁸ BARBOSA, Felipe. In: REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe, 2010.

Cabe destacar ainda que o *Atrocidades Maravilhosas* teve início com uma primeira ação realizada por 20 artistas em ruas do Rio de Janeiro no ano 2000, mas no ano seguinte houve uma continuidade dos trabalhos em lambe-lambe em um tapume localizado na Lapa, no Rio de Janeiro, aproximadamente duas vezes por mês, contando com a participação de outros artistas que não estavam na primeira ação. No 27º *Panorama*, 11 artistas vão a São Paulo em uma van fretada. Nesta ocasião, participam das ações na cidade outros artistas que não participaram anteriormente da colagem dos cartazes no Rio de Janeiro.⁵⁹ Com isso, reforça-se que o *Atrocidades Maravilhosas* não é um grupo fechado, mas uma ação colaborativa aberta a participações.

Em 2002, o *Atrocidades Maravilhosas* participa da exposição *Caminhos do Contemporâneo: 1952/2002*, no Paço Imperial do Rio de Janeiro, com curadoria de Lauro Cavalcanti, produzindo uma pequena midiateca, onde são disponibilizados ao público vídeos e publicações ligadas ao grupo⁶⁰. Esta exposição, patrocinada pelo BNDES, realiza um balanço deste meio século de arte contemporânea, apresentando 415 trabalhos de 176 artistas, e insere o *Atrocidades Maravilhosas* em uma narrativa hegemônica da história da arte brasileira, consolidando o processo de entrada do grupo no circuito institucional. A mostra teve Ricardo Basbaum como um dos consultores responsáveis pelo eixo curatorial da década de 2000, o que pode justificar a escolha do grupo; entretanto, o *Atrocidades Maravilhosas* foi a única iniciativa coletiva selecionada.⁶¹ Contudo, a exposição foi marcada por conflitos, devido à sua configuração “engessada” e à dificuldade da instituição de acolher o projeto, segundo um relato de Alexandre Vogler⁶² cedido ao autor.

Em sua participação no *Panorama*, integrantes do grupo realizaram intervenções e performances nos espaços internos e externos do MAM-SP, além de outros pontos da cidade de São Paulo. Ducha, um dos integrantes, afirma: “Penso que é muito melhor estar dentro de

⁵⁹ VOGLER, Alexandre. *Atrocidades Maravilhosas - Cronologia*. Disponível em: <http://www.alexandrevogler.com.br/wp-content/uploads/2016/06/Atrocidades-Maravilhosas-Cronologia.pdf>. Acesso: 14/09/2017.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ No mesmo eixo curatorial também foram expostos os seguintes artistas: Brígida Baltar, Carla Zaccagnini, Daniel Acosta, Edgard de Souza, Efrain Almeida, Eliane Duarte, Elizabeth Jobim, Ernesto Neto, Felipe Barbosa, Georgia Kyriakakis, Iran Espírito Santo, Janaína Tschäpe, Jarbas Lopes, João Modé, John Nicholson, José Bechara, José Bento, José Damasceno, José Rufino, Karin Lambrecht, Luiz Paulo Rocha, Marcelo Coutinho, Marepe, Martinho Patrício, Mauro Piva, Raul Mourão, Ricardo Becker, Rivane Neuenschwander, Rosângela Rennó, Rubens Mano, Sandra Cinto, Tatiana Grinberg, Valeska Soares, Vik Muniz e Waldirlei Dias Nunes. CANAL CONTEMPORÂNEO. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=281>. Acesso: 02/06/2017.

⁶² VOGLER, Alexandre. Depoimento gravado e transcrito, cedido a Thiago Spíndola Motta Fernandes, Rio de Janeiro – RJ, 06/06/2017.

uma instituição para falar o que você tem que falar do que ficar fora e brigar”.⁶³ Outro integrante, Ronald Duarte, segue o mesmo raciocínio: “É melhor você entrar no sistema maquinal do que você ficar do lado de fora se esgoelando”.⁶⁴ Este, outros grupos e outros artistas entram para o circuito institucional sem, contudo, se submeter à lógica do mercado, mantendo paralelamente sua produção fora deste circuito. Ocorre um processo de contágio⁶⁵ do circuito institucional pelos circuitos heterogêneos, quando esses agentes utilizam as instituições ou os próprios meios de comunicação de massa para potencializar seu trabalho sem estar sob o domínio de suas regras. Este é o caso do *Projeto Cristo Redentor*, também conhecido como *Cristo Vermelho*, de Ducha, que em sua participação na primeira edição do *Prêmio Interferências Urbanas*, garantindo-lhe o primeiro lugar, burlou a segurança do cartão postal da cidade e inseriu folhas de gelatina em seus holofotes para colorir o monumento de vermelho. A intervenção durou apenas alguns minutos, mas foi capa de um dos principais jornais da cidade e recebeu destaque em outros, transformando os meios de comunicação de massa em suporte para a ação de maneira extraoficial.⁶⁶



Il. 8 - Ducha, *Projeto Cristo Redentor / Cristo Vermelho*, 2000.

⁶³ REZENDE; SCOVINO, 2010, op. cit.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ PIRES, 2013, op. cit.

⁶⁶ Ibid.

“Em dado momento, coletivos estão produzindo suas intervenções na cidade. Em outro, estão negociando com o sistema de arte. Uma visão romantizada de coletivos de artistas como ‘brigadas anti-institucionais’ deve, certamente, ser abandonada”⁶⁷, afirma o pesquisador André Mesquita.

Com apenas dois anos de existência, o *Atrocidades Maravilhosas* já havia participado de duas grandes mostras no sistema oficial de arte. Sua legitimação institucional aconteceu rapidamente e não era de interesse dos integrantes impedir este processo. Contribuem para isso os próprios artistas propositores, que seguem um perfil de artista-agenciador e multidisciplinar, identificado por Marina Menezes e Ricardo Basbaum. Artistas cuja formação universitária os coloca em contato com agentes do meio artístico. Também contribui a figura de Basbaum, que no papel de artista-curador, ou *artista-etc.*, com certa influência no meio institucional, garante visibilidade a iniciativas coletivas de artistas e ações em espaços públicos em projetos curatoriais que participa.

⁶⁷ MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: USP, 2008, p. 247.



Il. 9 - Rosana Ricalde, Eu poderia estar roubando mas estou pedindo. Eu poderia estar pedindo, mas estou roubando. Atrocidades Maravilhosas, lambe-lambe, 2000.



Il. 10 - Arthur Leandro, Círculo privado, esfera pública. Atrocidades Maravilhosas, lambe-lambe, 2000.



II. 11 - Still do filme "Atrocidades Maravilhosas".



II. 12 - Still do filme "Atrocidades Maravilhosas".

2 GUGA FERRAZ E A CIDADE

09 de abril de 2003:⁶⁸ Onda de violência durante a madrugada deixou três mortos. Nove ônibus e um carro foram incendiados e uma granada explodiu em frente ao shopping Rio Sul, em Botafogo. A Avenida Brasil chegou a ser interditada ao trânsito porque bandidos da favela da Metral obrigaram o motorista e cerca de 50 passageiros de um ônibus a descer. A violência continuou durante todo o dia. Quatro ônibus foram incendiados. Mesmo com o policiamento reforçado, no início da tarde traficantes de três morros localizados em pontos diferentes da cidade ordenaram o fechamento do comércio. A governadora carioca, Rosinha Garotinho, disse que foi informada sobre as ações promovidas pelos traficantes.

01 de abril de 2003: Quatro ações violentas aconteceram na cidade durante a madrugada. Por volta das 3h20m, um grupo de traficantes fortemente armados saiu da favela Parque União e atacaram a tiros e queimaram ônibus e carros, provocando o fechamento das quatro pistas da Avenida Brasil, na altura de Bonsucesso, onde um tenente da PM foi morto. Cerca de meia hora antes, em Copacabana, duas bombas de fabricação artesanal foram lançadas em frente a um supermercado e ao Hotel Méridien. Vidros foram estilhaçados e luminárias caíram devido ao deslocamento de ar. Ninguém ficou ferido. Pouco antes, em Del Castilho, a estação do metrô foi atacada com tiros e coquetéis Molotov, cuja explosão também atingiu as portas do shopping Nova América. Em Inhaúma, próximo ao Complexo do Alemão, bandidos invadiram uma empresa de transportes e incendiaram três dos 22 ônibus que estavam na garagem.

À noite, uma cabine da Polícia Militar no Cosme Velho e a estação do Corcovado, que leva ao Cristo Redentor, foram atingidas por disparos realizados por pelo menos oito bandidos, armados com fuzis e pistolas. Eles estavam em dois carros e pararam, por volta das 22h45m, em frente à Praça São Judas Tadeu.

28 de fevereiro de 2003: Na madrugada, a Avenida Brasil ficou fechada por três horas nos dois sentidos. Era a primeira noite do traficante Fernandinho Beira-Mar, trancafiado num presídio no interior de São Paulo, horas depois ser transferido do Rio dizendo que a onda de terror continuaria na cidade. Cerca de 30 bandidos da Favela Mandela, armados de fuzis, pistolas e revólveres, atacaram veículos e a polícia na Avenida Brasil, transformando o trecho na altura de Manguinhos num campo de batalha. O segundo-tenente da Marinha Érico Valle Petzold, de 33 anos, se recusou a entregar seu carro, um Palio, e foi executado com quatro tiros. Um ônibus foi incendiado.

24 de fevereiro de 2003: Na Segunda-feira Sem Lei, houve explosões de bombas e granadas de gás lacrimogênio, tiroteios, arrastões, ataques a supermercados e 25 ônibus incendiados com coquetéis Molotov, em 20 bairros. No caso mais grave, 13 pessoas ficaram feridas no incêndio de um ônibus, em Botafogo. Uma das vítimas morreu. O comércio fechou as portas e 250 ônibus deixaram de circular. Três bombas artesanais e uma granada de gás lacrimogêneo foram jogadas na Avenida Vieira Souto, em Ipanema.⁶⁹

⁶⁸ Os relatos são citados na revista *Época* em ordem cronológica regressiva. A citação acima obedece à formatação original da matéria.

⁶⁹ ÉPOCA. Cronologia dos ataques ao Rio de Janeiro. 09/04/2003. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT515974-1664,00.html> (Acesso: 29/05/2017).

Guga Ferraz inicia suas experiências de intervenção urbana ainda durante seu período de formação em Escultura⁷⁰, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ao se juntar ao *Atrocidades Maravilhosas*, que também foi responsável por introduzir diversos artistas de sua geração nesta prática ainda pouco difundida na cidade naquele momento. Ao longo da década de 2000, alguns integrantes do grupo deram continuidade às suas intervenções na cidade e Guga foi um dos que mais se destacou devido às polêmicas ocasionadas por seus trabalhos.



Il. 13 - Guga Ferraz, *Em caso de assalto, ao avistar uma arma de fogo, não reaja. Adesivo.*

⁷⁰ Guga Ferraz conclui o curso Escultura entre 1996 e 2001, após abandonar o curso de Arquitetura e Urbanismo que realizou entre 1992 e 1996.



Il. 14 - Guga Ferraz, *Proibido ser cadeirante*. Adesivo.

Se, por um lado, as grandiosas intervenções do *Atrocidades Maravilhosas* foram “engolidas” pela cidade, as pequenas intervenções de Guga Ferraz, no início da década de 2000, foram suficientes para chamar a atenção dos transeuntes, da polícia e da mídia. Alguns exemplos são *Ônibus Incendiado*, adesivos com cerca de 10cm em forma de chamadas colados em placas de sinalização de pontos de ônibus; *Proibido ser cadeirante*, adesivos colados na área externa dos ônibus, indicando que cadeirantes não são bem-vindos nos veículos, e *Em caso de assalto, ao avistar uma arma de fogo, não reaja*, adesivo colado em janelas de ônibus, oferecendo aos passageiros instruções de como proceder diante de um caso de assalto no veículo. Estas três intervenções lidam com problemas recorrentes no Rio de Janeiro naquele período, e ainda hoje, como a dificuldade de acesso à cidade e ao transporte público, enfrentada por cadeirantes e pessoas com deficiências físicas, e os frequentes assaltos em ônibus. Nas próximas páginas será analisado mais profundamente *Ônibus Incendiado*, um dos trabalhos com maior repercussão de Guga Ferraz, realizado pela primeira vez em 2003.



Il. 15 - Guga Ferraz, *Ônibus Incendiado*, 2003. Adesivo sobre placa de ônibus.

2.1 Intervenção urbana como micro-resistência

A matéria da revista *Época*, publicada em abril de 2003, citada no início deste capítulo, traça uma cronologia dos ataques ao Rio de Janeiro naquele ano. O texto mostra um cenário de guerra, com relatos de explosões de bombas e granadas, tiros, arrastões, fechamento de avenidas, mortes e incêndios de ônibus. Pelo menos 64 casos de ônibus incendiados são citados no texto, que trata apenas do período entre 24 de fevereiro e 9 de abril de 2003. Este é o cenário vivenciado por Guga Ferraz ao realizar a intervenção *Ônibus Incendiado*.

O artista lida com os processos de exclusão e violência na cidade de forma silenciosa, considerando o pequeno formato de seus trabalhos citados até então, porém potente, utilizando a obra como forma de sinalizar algo que está acontecendo na cidade e tornando visível imagens que constantemente sofrem tentativas de apagamento, como a situação da população de rua, a falta de preparo da cidade para receber pessoas com necessidades especiais e o cenário de guerra do Rio de Janeiro, tema explorado em *Ônibus Incendiado*.

Esse trabalho foi interpretado pelas autoridades locais como apologia ao crime, e em 2006 o então chefe da Polícia Civil ameaçou investigar a vida do artista.

A Polícia Civil do Rio de Janeiro investigará se as intervenções feitas em placas de sinalização de pontos de ônibus, realizadas pelo artista Guga Ferraz, configuram crime de danificação de patrimônio público ou apologia ao crime. Guga colou adesivos, nas placas, que simbolizam um ônibus pegando fogo, sem autorização da prefeitura.

"As placas são patrimônio público, é preciso autorização da prefeitura para alterá-las. Vamos verificar se houve danificação do patrimônio, intenção de incitar um crime ou se foi simplesmente uma manifestação artística", afirmou o chefe da Polícia Civil, Ricardo Hallack.⁷¹

Com *Ônibus Incendiado*, Guga Ferraz trabalha novamente com os limites entre arte e contravenção, questão que já havia sido trazida à tona pelo *Atrocidades Maravilhosas* ao realizar a colagem de lambe-lambes em muros da cidade, o que era proibido por lei. No documentário *Atrocidades Maravilhosas*, dirigido por Lula Carvalho, Renato Martins e Pedro Peregrino, é possível ver o grupo sendo abordado pela polícia durante uma ação. Guga também realiza sua intervenção de modo discreto e traz a temática da contravenção para a própria obra.

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 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. Quem passa pelos locais onde a intervenção foi realizada é confrontado com uma imagem que expõe a realidade que muitas vezes é ocultada ou que não é sentida em todas as zonas da cidade, mas apenas nas menos privilegiadas.

Mariana Cury afirma que “a percepção de novas imagens urbanas requer de seus observadores pré-disposição, se colocando em condição de percebê-las e apreendê-las”.⁷² Isto torna-se um desafio diante da rotina assumida diariamente, que leva à racionalização dos percursos definidos pelo sujeito, movido pela pressa e pela objetividade. Cury afirma ainda que o espaço urbano se transforma constantemente, criando novas imagens de cidade dentro da própria cidade, devido a fatores como a construção de novos edifícios e demolição dos antigos; o envelhecimento da matéria, que se converte em ruína, e as pequenas interferências, que muitas

⁷¹ TERRA. Polícia investiga adesivos em pontos de ônibus. 11 de dezembro de 2006. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/brasil/noticias/0,,OI1294564-EI306,00-Policia+investiga+adesivos+em+pontos+de+onibus.html>. Acesso: 13/07/2017.

⁷² CURY, Mariana Dominato Abrahão. Espetáculos urbanos: manifestações da arte contemporânea no espaço público. Dissertação (Mestrado em Urbanismo). Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 2011, p. 21.

vezes são efêmeras, mas que, segundo a pesquisadora, transformam o ambiente com a mesma intensidade. Cabe então ao transeunte uma pré-disposição para abrir mão de um percurso racional e se aventurar no lugar urbano.

O ambiente urbano condena o sujeito a uma privação sensorial, segundo Richard Sennett⁷³, devido aos projetos arquitetônicos dos mais modernos edifícios, assim como a passividade, a monotonia e o cerceamento tátil. “O espaço tornou-se um lugar de passagem, medido pela facilidade com que dirigimos por ele ou nos afastamos dele”⁷⁴, comenta o sociólogo e historiador, “o corpo se move de maneira passiva, anestesiado no espaço, para destinos estabelecidos em uma geografia urbana fragmentada e descontínua”⁷⁵, o transeunte deseja apenas passar pelo espaço, e não ser excitado por ele.

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 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.

Paola Berenstein Jacques, no artigo *Notas sobre espaço público e imagens da cidade*, propõe uma “guerrilha do sensível”, a resistência e coexistência, a partir de intervenções artísticas em espaços públicos, mas não se refere a esculturas tradicionais e a uma arte pública “cenográfica”, que segundo a autora servem para embelezar, ornar e criar novos laços com o espaço, e estão à serviço de um processo de espetacularização urbana. Jacques propõe a arte como micro resistência, como forma de ação dissensual, possibilitando a explicitação de conflitos e de tensões do e no espaço público, escondidos por trás de uma cidade-imagem espetacular⁷⁶. É a isto que se propõe Guga Ferraz em suas intervenções.

Em *Ônibus Incendiado* e em seus demais trabalhos, o artista subverte a lógica publicitária, que transforma o Rio de Janeiro em objeto de consumo com o slogan “cidade maravilhosa”, e questiona os espaços da cidade. Apropriando-se de uma placa que sinaliza que aquele lugar é onde os ônibus realizam suas paradas, o artista, como um vírus, altera sua mensagem e a placa passa a comunicar que os veículos estão sendo incendiados.

⁷³ SENNET, Richard. *Carne e pedra* (3ª ed.). Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁶ JACQUES, Paola Berenstein. *Notas sobre espaço público e imagens da cidade*. In: *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 110.02, Vitruvius, jul. 2009.

É ocasionado um estranhamento diante de uma paisagem que não mais corresponde à memória do transeunte que ali circula diariamente, resultando em uma quebra da experiência narcótica do passante, denunciada por Sennett. É criada uma nova imagem da cidade dentro da própria cidade, uma imagem que corresponde à sua realidade, mas que sofre tentativas de ocultação.



Il. 16 - Guga Ferraz, *Ônibus Incendiado*, 2003. Adesivo sobre placa de ônibus.

O chefe da Polícia Civil utiliza o discurso da preservação do patrimônio público para se posicionar contra o trabalho artístico. Afirma preocupar-se com a placa de ônibus, um objeto banal, enquanto o verdadeiro patrimônio, a cidade, sofre diariamente com incêndios, tiroteios, explosões e assassinatos. Ironicamente, dois anos após ameaçar investigar a vida de Guga Ferraz para descobrir algum envolvimento com o crime, o então ex-chefe da Polícia Civil foi preso por possuir envolvimento com o crime.⁷⁷ Através do choque e da repercussão ocasionadas pelo incêndio simbólico de placas de ônibus, o artista coloca em evidência a hipocrisia dos discursos das autoridades e da sociedade, que fecham os olhos diante da barbárie real e condenam uma ação da esfera alegórica.

O mesmo acontece com *Cidade Dormitório*, uma cama beliche de oito andares instalada na parede externa da galeria *A Gentil Carioca*, como parte do projeto *Parede Gentil*, em 2007,

⁷⁷ G1. Ex-chefe da Polícia Civil do Rio se apresenta à PF. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL583668-5606,00.html>>. Acesso: 15/11/2017.

e utilizada por pessoas em situação de rua daquela região durante a exposição, que durou quatro meses⁷⁸. 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.⁷⁹



Il. 17 - Guga Ferraz, *Cidade Dormitório. Ferro e madeira*, 2007.

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

⁷⁸ O projeto Parede Gentil convida um artista a realizar uma intervenção na parede externa da galeria A Gentil Carioca a cada quatro meses.

⁷⁹ FONTES, Adriana Sansão. *Intervenções temporárias, marcas permanentes: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013, p. 40.

considerarem cidadãos da mesma⁸⁰. 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 vivem nas ruas. Este já havia sido tema de outra intervenção de Guga Ferraz, *Dormindo* (2006), um lambe-lambe com a imagem do próprio artista deitado, que costuma ser colado próximo ao chão, podendo ser considerado um processo para se chegar à *Cidade Dormitório*.⁸¹

Dormindo, assim como *Ônibus Incendiado* e os trabalhos citados anteriormente, coloca em evidência questões sociais que são ignoradas por grande parcela da população e das autoridades. A imagem do artista dormindo no chão causa incômodo, principalmente quando colada em áreas de grande concentração de pessoas em situação de rua, e comumente é rasgada.

Você o coloca numa sarjeta e aquilo vai incomodar, um cara vai acabar tirando aquela imagem. É mais fácil você tirar aquela imagem que representa uma coisa que te incomoda do que realmente tratar do que incomoda mesmo. Para mim nunca vai ser natural uma pessoa dormindo na rua, como nunca vai ser natural tacarem fogo no ônibus, tacarem fogo no mendigo, em um índio achando que é mendigo. Isso não é natural, não é humano⁸².



Il. 18 - Guga Ferraz, *Dormindo em Paris*. Serigrafia sobre papel, 2007.

⁸⁰ 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.

⁸¹ FERRAZ, Guga. Depoimento gravado e transcrito, cedido a Thiago Spíndola Motta Fernandes, Rio de Janeiro – RJ, 09/11/2016.

⁸² Ibid.

Cidade Dormitório também dividiu opiniões. O artista afirma ter consciência de que a obra seria utilizada por pessoas em situação de rua da região onde foi instalada. O uso da instalação por essas pessoas, no entanto, não agradou a todos. Surgiram discursos referentes tanto à situação do local, que teria ficado mais sujo, quanto à segurança das pessoas que estavam utilizando a cama, que poderiam sofrer algum acidente, embora esta não seja uma preocupação recorrente no dia-a-dia da cidade, mesmo diante de tantos testemunhos de violência sofrida por essas pessoas.

Uma matéria do jornal *Extra*⁸³, publicada no período da exposição, mostra diferentes visões sobre o trabalho, como a de um barbeiro de 51 anos, que afirma: “Eu passo aqui todo dia e só agora fui descobrir que se trata de uma cama. É uma ideia excelente, pelo menos as pessoas têm um lugarzinho para dormir”. Já um contador de 55 anos toma posição contrária: “Arte não precisa ser uma coisa útil, isso é horroroso. Aos olhos do brasileiro, isso não é obra de arte, pois gente dormindo na rua é o nosso cotidiano”.

“Gente dormindo na rua é nosso cotidiano”, a reação do contador, apesar de negativa, potencializa a obra de arte ao explicitar a banalidade daquela situação. É comum ver pessoas dormindo nas ruas do Rio de Janeiro, mas ver essas mesmas pessoas dormindo em uma cama beliche gigante é uma experiência nova, que cria uma paisagem distinta daquela que os passantes da região estão acostumados. A dimensão da instalação chama a atenção e torna visíveis pessoas que estão lá diariamente, mas que são ignoradas devido à sua presença há muito tempo enraizada no cotidiano da cidade.

As pessoas que passaram a “morar” na instalação, por um breve momento, passam a ter rosto, voz e nome, como Luís, de 24 anos na época, que ocupou o último andar de *Cidade Dormitório* e concedeu um depoimento ao jornal *Extra*: “Os outros achavam que isso era uma rateira e a qualquer momento ia fechar com a gente dentro. Mas eu não tenho medo, por isso vim morar na cobertura. Agradeço muito esse artista por ter feito isso aqui, foi uma ótima ideia. Para quem vive nas ruas, é um palácio”.⁸⁴ Na mesma matéria, o artista lamenta ter de retirar a cama: “Vou pleitear um outro lugar onde eu possa deixá-la permanentemente. Na verdade, minha vontade era criar várias obras como essa e espalhar pela cidade”.⁸⁵ No entanto, este projeto nunca foi levado adiante.

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

⁸³ EXTRA. Arte é beliche gigante para moradores de rua. Rio de Janeiro: 29 de junho de 2007, p. 13.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

projeto *Coleções*. Neste projeto, os artistas da *Intrépida Trupe* utilizaram a *Cidade Dormitório* e obras de outros artistas⁸⁶ 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. Atualmente, o trabalho está sob a guarda de uma das artistas do grupo, enquanto não participa de outros projetos, como o *Coleções*, ou de exposições, mas a *Cidade Dormitório* nunca encontrou um abrigo fixo no espaço público.



Il. 19 - Guga Ferraz, *Cidade Dormitório*. Ferro e madeira, 2007.

⁸⁶ Também foram utilizadas obras de Raul Mourão, Marta Jourdan e Pedro Bernardes.



Il. 20 - Guga Ferraz, *Cidade Dormitório. Ferro e madeira*, 2007.

2.2 Cidade colagem

A arte *site-specific*, segundo Miwon Kwon, 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, a arte *site-specific* conseguiria escapar da lógica que torna trabalhos de arte mercadorias transportáveis e negociáveis⁸⁷. Ao contrário da escultura modernista, que revela indiferença ao lugar, a arte *site-specific* dá ênfase ao lugar ao incorporá-lo, considerando suas dimensões e condições físicas⁸⁸. Em 1969, Robert Barry declarou em uma entrevista que suas instalações em fios eram feitas para o lugar no qual eram instaladas 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

⁸⁷ 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.

⁸⁸ 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.

a sua destruição.⁸⁹ 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, 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 sites⁹⁰. 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”.

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.

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 antivisuais 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.

Em 2010, Guga Ferraz retoma a realização de intervenções em larga escala com *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia*, um trabalho que flerta, ao mesmo tempo, com os conceitos de *site-oriented* e *functional site*. 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,

⁸⁹ KWON, 2008, op. cit.

⁹⁰ MEYER, James. The functional site. In: Documents, n. 7, pp. 20-29, 1996.

como um rastro de um passado distante. 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 *Funarte*. Em sua primeira montagem, o trabalho compôs, em paralelo, uma exposição 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.



Il. 21 - Guga Ferraz, *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia*. Sal grosso sobre asfalto. Rua Santa Luzia, 2010.



Il. 22 - George Leuzinger, Igreja de Santa Luzia, c. 1865.



Il. 23 - Guga Ferraz, Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia. Sal grosso sobre asfalto. Rua Santa Luzia, 2010.



Il. 24 - Guga Ferraz, *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia. Sal grosso sobre asfalto. Praia da Lapa, 2014.*

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. Este também é um tema de outra obra do artista, *Até Onde o Morro Vinha, Até Onde o Rio Ia*, realizada em 2014, que consiste na reconstrução do Morro do Castelo em uma galeria do *Edifício Gustavo Capanema*, um dos maiores símbolos do modernismo brasileiro. Também considerado um trabalho *site-specific*, mas projetado para dentro do espaço expositivo, nesta obra o artista constrói paredes de terra preta, reminiscentes do pau-a-pique característicos das casas do Rio antigo, representando as curvas do morro que foi desmontado, que cortava o exato lugar onde o edifício está inserido.⁹¹

⁹¹ FERRAZ, Guga. *Até onde o morro vinha. Até onde o Rio ia – Projeto de Reconstrução do Morro do Castelo.* Rio de Janeiro: Prêmio Funarte de Arte Contemporânea – Palácio Gustavo Capanema, 2015.



Il. 25 - Guga Ferraz, *Até Onde o Morro Vinha, Até Onde o Rio Ia*. Funarte, 2014.

No início do século XX, o Rio de Janeiro passa por grandes reformas, como a remodelação do Porto – da Praça Mauá ao Canal do Mangue –, a abertura da Avenida Beira Mar e construção da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), considerada uma metáfora do novo Brasil. Segundo Annateresa Fabris, “A avenida impõe a lógica do capital, ao expulsar do centro propulsor da cidade assalariados e populações marginais”.⁹² Com as reformas do prefeito Pereira Passos, entre 1902 e 1906, cria-se uma nova camada na cidade, com o objetivo de esconder o seu passado colonial, motivado por um anseio de progresso e embelezamento que reprime aspectos “anti-modernos”. Enquanto as picaretas derrubam os antigos espaços e antigas arquiteturas, os legisladores erradicam as manchas “anti-civilização” da cidade, proibindo o comércio ambulante, mendigos, desocupados, pontos de encontros de “vadios”, etc. É forjada uma imagem civilizada do Rio de Janeiro, ameaçando a cultura e o exercício de atividades econômicas informais, que garantem a sobrevivência da parcela mais carente da população, composta principalmente por ex-escravos e imigrantes.⁹³

Já a administração do prefeito Carlos Sampaio, entre 1920 e 1922, teve como principal objetivo a preparação da cidade para o *Primeiro Centenário da Independência do Brasil*. Para

⁹² FABRIS, Annateresa. *Fragmentos urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000, p. 22.

⁹³ *Ibid.*

isso, foi realizado o desmonte do Morro do Castelo. A eliminação desta área já era um desejo antigo e foi concretizada durante a busca por um local que abrigasse a *Exposição Internacional* de 1922.⁹⁴

Berço da cidade, sítio de preciosidades arquitetônicas como o Colégio dos Jesuítas, a Igreja de São Sebastião, a Fortaleza do Castelo, entre outras relíquias e tesouros, o Morro do Castelo foi demolido em pleno século XX. Após mais de 350 anos de ocupação contínua, a rocha firme sobre a qual foi fundada a cidade foi arrasada - mesmo, no sentido literal da palavra - por detonações e jatos d'água, sucumbindo em mar de lama - também literalmente - à esperteza de políticos que almejavam a remoção de pobres, à ganância de negociantes que cobiçavam terrenos valiosos, ao charlatanismo de experts que denunciavam 'miasmas' decorrentes da suposta falta de circulação de ventos e águas, e à sanha de uma nova imprensa que aplaudia a tudo em nome do progresso.⁹⁵

Guga Ferraz realiza essas duas intervenções em um período que também é de grandes transformações no Rio de Janeiro, no contexto dos preparativos para a *Copa do Mundo FIFA* de 2014 e dos *Jogos Olímpicos* de 2016, igualmente caracterizado por remoções de moradias no Centro e em outras regiões da cidade, durante a gestão do prefeito Eduardo Paes, para a realização de obras de embelezamento e construção de novos edifícios, em um processo não muito diferente daquele que ocorreu no início do século XX. A gestão de Paes foi o período com maior número absoluto que remoções na cidade, com mais de 70 mil contabilizadas até agosto de 2015, data de uma publicação do *El País*⁹⁶, ultrapassando o número de remoções do governo de Carlos Lacerda (30 mil remoções) e de Pereira Passos (20 mil remoções).

No livro *Autoimperialismo*, Benjamin Moser trata desse contexto recente da cidade e afirma que “assim como quis ser Paris no século XIX, o Rio almejava agora ser Miami ou Dubai”.⁹⁷

Um século após a inauguração da Avenida Central, naquele mesmo lugar, um projeto novo “revitalizaria” a área. Pessoas empobrecidas seriam removidas para abrir espaço para uma série de edifícios estrangeiros hediondos. Um - numa cidade onde tantas vezes museus e bibliotecas são fechados por não haver recursos para mantê-los - era o “Museu do Amanhã”, de 100 milhões de dólares, projetado por Calatrava.⁹⁸

“Revitalização” é uma das palavras mais presentes dos discursos políticos nos anos imediatamente anteriores aos grandes eventos sediados pelo Rio de Janeiro e Brasil. Porém,

⁹⁴ ABREU, Maurício de. A evolução urbana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: IPLANRIO; Zahar, 1987.

⁹⁵ CARDOSO, Rafael. In: FERRAZ, Guga. Até onde o morro vinha. Até onde o Rio ia - Projeto de Reconstrução do Morro do Castelo. Rio de Janeiro: Prêmio Funarte de Arte Contemporânea - Palácio Gustavo Capanema, 2015, p. 2.

⁹⁶ EL PAÍS, Remoções na Vila Autódromo expõem o lado B das Olimpíadas do Rio. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/20/politica/1434753946_363539.html>. Acesso: 27/07/2017.

⁹⁷ MOSER, Benjamin. *Autoimperialismo*. São Paulo: Planeta, 2016, p. 114.

⁹⁸ MOSER, 2016, p. 113.

como afirma Moser, essa palavra ganharia um sentido macabro ao ser aplicada em uma área que fora construída, literalmente, sobre ossos humanos: o cais do Valongo. Moser denuncia uma tradição brasileira de escolher monumentos no lugar de infraestrutura, como maneira de impressionar estrangeiros e fomentar o enriquecimento de políticos.

Ao escrever, em 1975, o texto “Cidade Colagem”, Colin Rowe e Fred Koetter chamam atenção para a cidade como uma combinação de diferentes tempos, composta por diversas camadas arqueológicas que se sobrepõem. Enquanto surgem edifícios proféticos projetados por arquitetos modernos que anseiam pelo progresso, os edifícios antigos convertem-se em “teatros da memória”. Há então relações dicotômicas entre dois modelos de cidade: os teatros da memória e os teatros da profecia, e o meio urbano é considerado uma combinação entre passado e futuro. A cidade contemporânea não consegue expressar uma única identidade diante desta dicotomia e da grande quantidade de signos que surgem diariamente em seu espaço, muitas vezes de modo efêmero.⁹⁹

Apesar de não ter concluído a graduação em Arquitetura em Urbanismo, estas disciplinas atravessam os trabalhos artísticos de Guga Ferraz, principalmente as duas grandes instalações que reconstroem pedaços perdidos da cidade. O artista lida com a memória e com as diversas camadas históricas que se sobrepõem no meio urbano. Esses trabalhos também tratam de violência, como *Ônibus Incendiado*. Uma violência contra a cidade, que tem pedaços importantes de sua história arrancados, e contra uma população marginalizada, que é forçada a deixar o lugar onde mora, onde construiu sua vida e sua história. O artista trabalha com a ideia de *cidade colagem* ao trazer à memória, em um período de grandes obras que visam o progresso e o embelezamento do Rio de Janeiro, camadas geográficas que foram violentamente eliminadas e esquecidas devido a processos com o mesmo anseio de progresso e embelezamento, cerca de um século antes.

⁹⁹ ROWE; KOETTER, 1975, apud. CURY, 2011, op. cit.

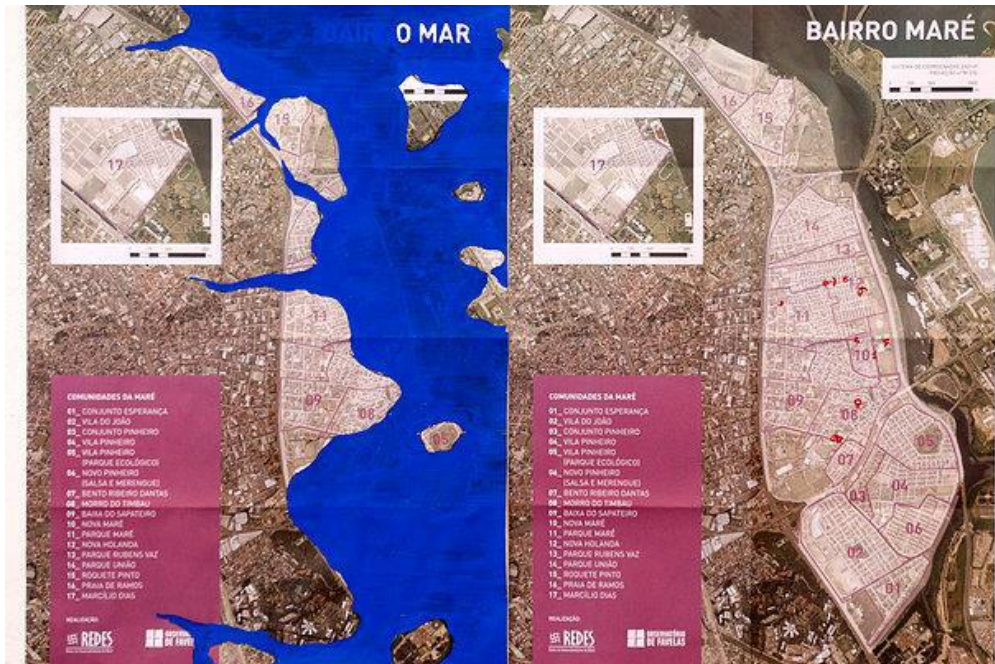


Il. 26 - Guga Ferraz, *Meia Casa, Meia Vida*. Maquete em madeira, 2016.

Aproximações com o contexto atual são trazidas ainda pelo artista com o trabalho *Meia Casa, Meia Vida* (2016), cujo nome faz referência a um programa de moradias populares do governo federal, “Minha Casa, Minha Vida”. Esse trabalho é composto por uma maquete e desenhos da metade de uma casa, que traz à memória as centenas de moradias demolidas na favela da Vila Autódromo, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, durante as obras dos *Jogos Olímpicos* de 2016, um dos casos de remoção mais polêmicos da gestão de Eduardo Paes. *Meia Casa, Meia Vida* faz referência mais direta ao caso de Luiz Geraldo dos Santos, um pedreiro de 52 anos que tem sua casa demolida pela metade, quando sua ex-mulher aceita a indenização oferecida pelo imóvel e a prefeitura derruba apenas a sua metade, deixando intocável o puxadinho que havia sido feito por Luiz.

A obra foi exposta em 2016 no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica como parte da mostra *Composições Políticas*, resultado de uma residência artística realizada por Guga Ferraz e outros artistas no Complexo de Comunidades da Maré, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Na mesma mostra foi exposto *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia* em novo formato, desta vez bidimensional, em escala reduzida, sobre um mapa da Maré, que também é uma área de aterros. O artista sobrepõe ao mapa uma camada azul, representando o mar, demarcando os antigos limites da comunidade.

Ainda que não tenha sido a intenção deste capítulo realizar um panorama da trajetória de Guga Ferraz, é impossível falar de *Ônibus Incendiado*, *Cidade Dormitório* e *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia* sem mencionar outros de seus projetos. Embora essas três intervenções sejam os objetos centrais desta monografia, elas fazem parte de um de investigação em torno da cidade que o artista inicia em 1999, quando o *Atrocidades Maravilhosas* foi idealizado, e segue em curso até hoje.



Il. 27 - Guga Ferraz, *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia*. Desenho sobre mapa do bairro Maré, 2016.



Il. 28 - O pedreiro Luiz Geraldo dos Santos em sua casa, na Vila Autódromo, Zona Oeste do Rio de Janeiro, 2015.

3 TRÂNSITOS ENTRE CIRCUITOS ARTÍSTICOS

Quando o *Atrocidades* entra neste circuito, ele acaba por explicitar mais o valor da ação – enquanto evento poético de afirmação de singularidades – do que o espaço institucional, e seu caráter de legitimação e poder. Não se trata de pensar os dois campos como espaços antagônicos irreconciliáveis. Trata-se muito mais de perceber os riscos presentes no processo de contágio existente entre as produções de arte e seus níveis de institucionalização.

Ericson Pires¹⁰⁰

Na citação acima, Ericson Pires discorre sobre a recepção do *Atrocidades Maravilhosas* pelo circuito institucional e sua participação no *27º Panorama da Arte Brasileira* do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, em 2001. O *Atrocidades Maravilhosas* participa da exposição sem abrir mão do seu conteúdo poético, através de táticas que primam pelo efêmero, como performances nas áreas internas e externas do MAM-SP e intervenções nas ruas de São Paulo, ocasionando a impossibilidade de manutenção de resíduos dessas ações. Já na exposição *Caminhos do Contemporâneo*, realizada em 2003 no Paço Imperial, a tática utilizada foi a utilização de registros em vídeos, fotografias, textos, e materiais impressos que interessavam aos artistas e estavam ao seu redor, como *zines* e revistas. Pires encara de forma positiva os contágios entre os circuitos, que não considera antagônicos, mas complementares. A incorporação desta ação coletiva no espaço museológico reforça, segundo o autor, o valor poético da própria ação, e não o poder da instituição.

A questão da inserção da intervenção urbana em espaços museológicos é muito anterior ao *Atrocidades Maravilhosas* e aos projetos dos anos 2000. Um exemplo é a *Situação T.E.*¹⁰¹ de Artur Barrio, também conhecida como *Trouxas Ensanguentadas*, que surgem nos espaços públicos em 1969 e 1970 e hoje são incorporadas em espaços institucionais através de protótipos realizados pelo artista. 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. A intervenção foi realizada pela primeira vez nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, após as *Trouxas* serem expostas no *Salão da Bússola*, em 1969. No ano seguinte, foi realizada novamente em Belo Horizonte, durante o evento *Do Corpo à Terra*, organizado por Frederico Morais.

¹⁰⁰ PIRES, 2007, op. cit., p. 274.

¹⁰¹ Trabalho em que o artista fabrica e distribui em espaços públicos trouxas com carne, sangue e outros dejetos, realizado no auge da ditadura militar no Brasil.

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*”.¹⁰²

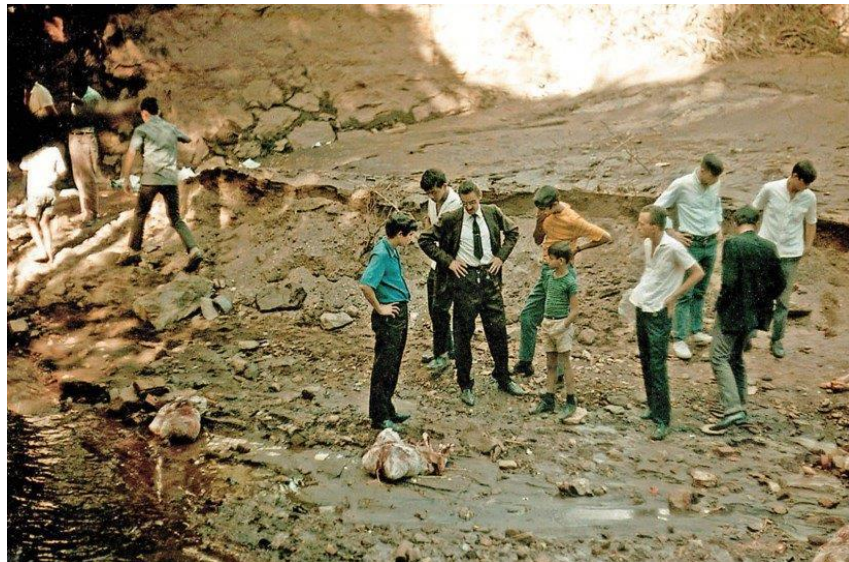


Il. 29 - Artur Barrio, *Trouxas Ensanguentadas (T.E.)*. Ribeirão do Arruda, Belo Horizonte, 1970.

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 *Trougha*, 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 tratava. 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. A utilização de protótipos dentro do espaço do museu, ou ainda registros da ação, como os que foram expostos na mostra *Information*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) em 1970, são incapazes de resgatar esta experiência.

¹⁰² 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, p. 11.

Em uma exposição, o artista escreveu no chão da galeria, ao lado de uma *Trouxa*: “Isto não é uma obra de arte – é apenas um protótipo”¹⁰³, 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, mas há ainda a possibilidade uma experiência de memória.



Il. 30 - Artur Barrio, *Trouxas Ensanguentadas (T.E.)*. Ribeirão do Arruda, Belo Horizonte, 1970.

Além da réplica, outra possibilidade de exposição da intervenção urbana em espaços institucionais é por meio dos registros, tática já adotada em meados da década de 1960 pelos artistas da *Land Art*, como Robert Smithson, cujas obras eram realizadas em situações que excluía completamente a presença ou necessidade do público, por serem realizados em desertos, florestas e outros espaços naturais de difícil acesso.¹⁰⁴ Segundo Pires, o registro substitui a presença da obra por um subproduto de segunda mão, a partir da demanda dos museus e galerias por essas obras. Desta maneira, a experiência da criação não pode ser comercializada, somente os seus registros. Estudos, desenhos, fotos e filmes passam a elencar as possibilidades mercadológicas e se configuram como resíduos do acontecimento.¹⁰⁵ Deve-se, porém, distinguir registro e resíduo:

O registro pode ser pensado como algo mais estático, mais ligado ao pictórico, muito preocupado com um certo nível de descrição da ação. Já no caso do resíduo, o que é mais potente, são as linhas de força que perpassam os dejetos que são ou que foram realmente objetos da ação – é a transvalorização da objetividade dos objetos para a singularidade dos dejetos. Os dejetos são fragmentos de acontecimentos, são potências dos movimentos e da ação dos resíduos, na mesma medida que os objetos

¹⁰³ FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 27.

¹⁰⁴ PIRES, 2007, op. cit.

¹⁰⁵ Ibid.

são partes da extensão da ação transcorrida – a descrição do percurso enquanto atualização da objetividade do acontecimento.¹⁰⁶

Pires coloca o tempo como diferença primordial entre essas táticas. O registro foge do tempo, se jogando no congelamento do instante, podendo recair no tema da ilustração do ato, enquanto o resíduo é tratado como um resquício efetivo de uma ação que permanece enquanto desejo de movimento. Entretanto, o registro pode proporcionar uma experiência dinâmica através da visualização do ato de criação, enquanto o resíduo é desterritorializado e tem sua fruição limitada a uma exposição estática e objetiva, transformando-se em uma breve memória do acontecimento. Torna-se mais potente, por exemplo, a exibição de fotografias da ação *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia*, de Guga Ferraz, do que resíduos do sal grosso utilizado na ação, mesmo que tentem reproduzir a obra em menor escala no espaço de uma galeria. Mais do que o grau participativo ou a originalidade, o que está em questão é a singularidade de cada experiência. Registros, resíduos e réplicas atuam de diferentes formas na ilustração de trabalho artístico efêmero. Cabe ao artista ou curador solucionar, através de alguma dessas táticas, a fruição desses trabalhos para quem os vivencia no presente.

3.1 Projetos (in)provados

Projetos (in)provados foi uma exposição coletiva realizada na *CAIXA Cultural* do Rio de Janeiro em 2010, com 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 artistas¹⁰⁷ 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 são 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. Desta maneira, a mostra retoma o conceito de *functional site*, de James Meyer, discutido no capítulo anterior, ao propor trabalhos que acontecem entre diferentes locais e pontos de vista.

Para essa exposição, Guga Ferraz realiza pela primeira vez, em frente à Igreja de Santa Luzia, a intervenção *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia*. O primeiro aspecto a ser destacado nesta integração entre intervenção urbana e espaço institucional é que o trabalho só

¹⁰⁶ Ibid., p. 92-93.

¹⁰⁷ 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.

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.

A tática adotada para a incorporação da intervenção na galeria da CAIXA Cultural foi a exibição de registros em fotografias e vídeos, que 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.

A fotografia e o vídeo potencializam na obra, segundo as ideias de Walter Benjamin¹⁰⁸, 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”.¹⁰⁹

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.¹¹⁰

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.¹¹¹

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

¹⁰⁸ 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.

¹⁰⁹ Ibid., p. 27.

¹¹⁰ Ibid., p. 12

¹¹¹ Ibid.

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 os 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”¹¹² 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.¹¹³

Benjamin determina que o último refúgio do valor de culto foram as fotografias de seres amados, ausentes e falecidos, um “culto das recordações”¹¹⁴. 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 efêmera, embora ainda haja valor de exposição devido à mobilidade proporcionada pela reprodução técnica.

Em *Pequena história da fotografia*, texto anterior à *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin mostra que não deixamos de buscar uma experiência singular na imagem técnica:

A técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem.¹¹⁵

¹¹² A aura, segundo Benjamin, é o elemento da obra de arte que se perde na era da reprodutibilidade 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.

¹¹³ 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, p. 115.

¹¹⁴ SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e a obra de arte. In: CAPISTRANO, Tadeu (org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

¹¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 94.

A decadência da aura na era da reprodutibilidade técnica não significaria, portanto, a sua desapareição.

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*.¹¹⁶

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”.¹¹⁷

Segundo Ricardo Maurício Gonzaga,

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.¹¹⁸

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. O paradigma fenomenológico do *site-specific* é deixado de lado, cedendo lugar a uma noção de *functional site*, ou ainda de *non-site*. É a noção de que aquele registro é uma extensão, e não uma mera documentação do trabalho, que lhe atribui uma dimensão aurática.

¹¹⁶ BARRETO, Jorge Mascarenhas Menna. Lugares moles. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007

¹¹⁷ Ibid., p. 17.

¹¹⁸ 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, p. 27.

3.2 Escavar o Futuro

A exposição coletiva *Escavar o Futuro*, realizada em 2014 no *Palácio das Artes*, em Belo Horizonte, com curadoria de Felipe Scovino e Renata Marquez, apresentou 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 espaço, 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, e investiga a relação atual dos artistas com a cidade.

Guga Ferraz participa da exposição com registros fotográficos *de Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia* (2010) e *Céu* (2012), além do *Ônibus Incendiado* (2003) e dois trabalhos que surgem como desdobramento deste: *Pedestre* (2003) e *Limousine* (2003), que também consistem na colagem de adesivos sobre placas.



Il. 31 - Guga Ferraz, *Pedestre*. Adesivo sobre placa, 2002.



Il. 32 - Guga Ferraz, Limousine. Adesivo sobre placa, 2002.



Il. 33 - Guga Ferraz, Céu. Lambe-lambe, 2012.

Para a exibição de *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia*, o artista adota mais uma vez o uso da fotografia, e utiliza a mesma tática para expor *Céu*, que é um lambe-lambe colado em 2012 no Viaduto Paulo de Frontin, no Rio de Janeiro. Mas para a exibição do *Ônibus Incendiado* é utilizada uma réplica, seguindo a mesma lógica de Artur Barrio ao exibir protótipos das *Trouxas Ensanguentadas*. Assim como Barrio, Guga afirma que o trabalho real é o que está na rua, e o protótipo assume a dimensão de ilustração.¹¹⁹

Com a repercussão da ação original na mídia, criou-se um fetiche e muitas placas que sofreram a intervenção 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.¹²⁰ 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, diferente do caso analisado anteriormente, em que o artista utiliza métodos de reprodução técnica para exibir e fazer circular a intervenção *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia*. 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. A réplica possibilita ainda uma experiência visual mais potente do que a oferecida pelo registro fotográfico, diferente do trabalho realizado com a linha de sal grosso, que só pode ser reproduzido no espaço expositivo através de registros. 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 em outras exposições, como *A Cor do Brasil*, realizada no Museu de Arte do Rio em 2016, sob curadoria de Paulo Herkenhoff, Marcelo

¹¹⁹ FERRAZ, Guga. Depoimento gravado e transcrito, cedido a Thiago Spíndola Motta Fernandes, Rio de Janeiro – RJ, 09/11/2016.

¹²⁰ Ibid.

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.

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 desaparecimento e a outras interferências. A experiência original do *Ônibus Incendiado* está nas ruas, mas a reprodução mecânica do objeto, bem como as fotografias e vídeos da linha de sal grosso realizada pelo artista, possibilita uma experiência de segunda ordem, de memória do acontecimento.

3.3 Parede Gentil – Entre o espaço público e o institucional

A galeria *A Gentil Carioca*, localizada na Região do Saara, no Rio de Janeiro, pode ser pensada também como uma iniciativa coletiva de artistas. Idealizada pelos artistas Laura Lima, Ernesto Neto e Marcio Botner – somando-se Franklin Cassaro, em um primeiro momento – em 2003, a galeria 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, 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 praticantes 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. Guga Ferraz participou do projeto em 2007 com a *Cidade Dormitório*.

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 do sobrado, apesar de alguns manterem relação com funcionários e

proprietários¹²¹. 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, o embate com a paisagem e a possibilidade de participação do público.

3.4 Outros circuitos

Para finalizar a discussão sobre o trânsito de Guga Ferraz entre o espaço público (ou espaços alternativos) e espaços institucionais, é interessante pontuar alguns projetos de *circuitos heterogêneos* do artista realizados após o início de seu trânsito entre circuitos.

Um deles é a revista *O Ralador*, editada em parceria com o artista Roosivelt Pinheiro, entre 2002 e 2007. A revista teve 5 edições¹²², com periodicidade irregular, e tinha como objetivo “ampliar o espaço para opiniões plurais num canal de mídia impressa”.¹²³ Ainda envolvidos pelo espírito anti-curatorial do *Zona Franca*, Guga Ferraz e Roosivelt Pinheiro fazem da revista um meio de veicular trabalhos visuais e textos de seus colaboradores, que eram artistas plásticos, professores de arte, designers, músicos, cientistas sociais, etc. Esse projeto contou com o patrocínio da prefeitura do Rio de Janeiro, assim como o *Alfândega*, que foi um evento coproduzido por Guga Ferraz, Alexandre Vogler, Aimberê Cesar e Roosivelt Pinheiro na Zona Portuária do Rio de Janeiro, como espécie de continuação do *Zona Franca*, entre 2002 e 2003, totalizando duas edições que reuniram entre 40 e 50 artistas, cada uma.

¹²¹ SILVA, 2011, op. cit.

¹²² Novembro / 2002 – ano 1, n.1; Julho / 2003 – ano 2, n. 2; Março / 2004 – ano 3, n. 3; Setembro / 2005 – ano 4, n. 4 e Outubro / 2007 – ano 5, n. 5.

¹²³ O RALADOR. Ano 4, n. 4. Rio de Janeiro: setembro de 2005, p. 2.

Em 2016, quinze anos após o início do *Zona Franca*, Guga produziu o *4Quina* – *Interferências sobre cruzamento de vias*, com um formato similar ao do *Zona Franca*, mas desta vez na rua, com a proposta de criar interferências no cruzamento das ruas Luiz de Camões e Gonçalves Ledo, entre os dois prédios que sediam a galeria *A Gentil Carioca*, no Centro do Rio de Janeiro. O evento aconteceu quinzenalmente, nas terças-feiras, contando com uma programação variada em cada edição, que era montada também de forma anti-curatorial.



Il. 34 - Imagem de divulgação do *4Quina* no Facebook.

O *4Quina* traz uma novidade em relação ao *Zona Franca*, que é a possibilidade de divulgação e organização através de redes sociais. É a partir da internet que surgem as propostas de intervenções e são colocados em circulação os registros das ações que, ao contrário dos registros do *Zona Franca*, são muito numerosos. O evento é descrito em sua página no *Facebook* como “encontro de amigos e desconhecidos, o bar da esquina e as galerias”.¹²⁴ O *4Quina*, portanto, conta com a colaboração dos artistas da *A Gentil Carioca*, assim como da própria galeria para a impressão de trabalhos em seu espaço, mas agrega, em sua maioria, artistas de fora, amigos e desconhecidos, e é produzido de forma independente por Guga Ferraz. O evento possibilita o exercício da experimentação e a execução de trabalhos que desviam do perfil exposto dentro da galeria. Ao mesmo tempo, possibilita que os artistas, representados ou não pela galeria, realizem propostas que dialoguem com a paisagem do Saara de maneira mais independente e livre, em comparação ao projeto *Parede Gentil*, que consegue cumprir essa proposta de diálogo, mas ainda está limitado a um espaço arquitetônico.

¹²⁴ 4QUINA. Disponível em: <<https://www.facebook.com/4QUINA>> Acesso: 14/09/2017

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os projetos que acabaram de ser pontuados confirmam a ideia de que a atuação dos *circuitos heterogêneos* se dá de forma crítica ao circuito institucional, mas não necessariamente propõe uma exclusão. As barreiras que separam esses circuitos são flexíveis, eles estão abertos a diálogos e colaborações. A única diferença essencial é que, enquanto um apresenta, entre outras tendências, claras intenções mercadológicas, os outros propõem o exercício da experimentação, deixando a questão do mercado em segundo plano ou mesmo excluindo-a.

O diálogo entre os diferentes circuitos, em certos casos, é essencial, como na execução da intervenção *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia*, que demanda um apoio financeiro. Nesse caso, obra em si desaparece e torna impossível a sua comercialização, o que fica e é levado para a instituição são os seus registros.

A instituição também pode ser potencializadora do alcance dessas ações, através de táticas de contágio, como a realização de ações efêmeras ou exibição de registros do *Atrocidades Maravilhosas no 27º Panorama da Arte Brasileira* do Museu de Arte Moderna de São Paulo e na mostra *Caminhos do Contemporâneo: 1952-2002*. Ou ainda as réplicas do *Ônibus Incendiado* que Guga Ferraz utiliza para expor seu trabalho em galerias e museus, propondo uma experiência de memória, que não é a mesma experiência proposta no espaço público.

Há ainda projetos como a *Parede Gentil*, no qual uma instituição financia e se propõe a expor um projeto de intervenção urbana, como a *Cidade Dormitório*, sem precisar deslocá-lo para dentro de seu espaço físico, ainda que permaneça limitado a um espaço arquitetônico externo.

Destaca-se, portanto, as diferenças entre *site* e *non-site*. Os registros de *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia*, expostos na galeria da CAIXA Cultural do Rio de Janeiro, são considerados *non-sites* por atuarem como extensões do trabalho que foi realizado na rua. Também é possível pensar na ideia de *site-oriented*, na medida em que sua relação com o local não se baseia em uma permanência física e o trabalho pode ser remontado em diferentes espaços geográficos, como a antiga Praia da Lapa e a Rua Santa Luzia, onde discutem a mesma questão urbana e histórica. O trabalho pode ainda ser realizado tomando outro formato, como a intervenção sobre um mapa da Maré exposta no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica durante a mostra *Composições Políticas*. *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia*, também pode ser visto sob a ótica do *functional site*, por explorar o *site* expandido, propondo um percurso entre a rua e a galeria e flertando com a sua destruição.

Já 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 trabalho para um novo espaço. Aquele seria, portanto, um objeto autônomo em relação à intervenção urbana, que é aquela que está 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, ou por dançarinos, ou por transeuntes. Sua leitura estará condicionada ao local onde está inserido, como o *Dormindo*, lambe-lambe com uma foto do próprio artista deitado no chão que já foi colado em diferentes lugares, como o Rio de Janeiro, Parintins e Paris. Em locais de grande concentração de pessoas em situação 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 uma 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 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.¹²⁵

Portanto, assim como 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.

Nesta pesquisa 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 sobrevida e circulação do efêmero.

Eu espero que algum trabalho meu esteja no museu daqui a algum tempo, quando eu me for, e eu quero ver como os museólogos e curadores vão resolver esse problema.

Guga Ferraz¹²⁶

¹²⁵ FERRAZ, Guga. Depoimento gravado em vídeo, cedido a Thiago Fernandes, Thiago Saraiva e Beatriz Lopes. Rio de Janeiro – RJ, 17/08/2017.

¹²⁶ Fala proferida por Guga Ferraz na palestra O Museu é o Mundo, realizada no dia 14/09/2017 na feira ArtRio, Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

PUBLICAÇÕES

ABREU, Maurício de. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO; Zahar, 1987.

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

BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. E agora? In: **Arte & Ensaios**, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 9, pp. 84-93, 2002.

_____. Amo os artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo (org.). **Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

BEDRAN, Laura Martini. Galeria do Poste Arte Contemporânea: estudo etnográfico sobre arte e inventividade no espaço urbano. In: **Arte & Ensaios**, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 9, pp. 30-37, 2002.

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

BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. In: LIMA, Sueli de. **Experiência crítica – textos selecionados: Ronaldo Brito**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAPISTRANO, Tadeu (org.). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

COCCHIARALE, Fernando. A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. In: **Arte & Ensaios**, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 11, pp. 66-71, 2004.

FABRIS, Annateresa. **Fragmentos urbanos: representações culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FERRAZ, Guga. A cidade é um pano de fundo e ao mesmo tempo é o sujeito. In: **Arte & Ensaios**, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 26, pp. 18-49, 2013.

FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FURNARTE, 2006.

FIORUCCI, Rodolfo. Considerações acerca da história do tempo presente. In: **Revista Espaço Acadêmico**, n. 12, pp. 110-121, 2011.

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.

_____. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

JACQUES, Paola Berenstein. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. In: **Arquitextos**, São Paulo, ano 10, n. 110.02, Vitruvius, jul. 2009. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/41>>. Acesso: 15/11/2017.

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.

LABRA, Daniela. Rés do Chão – Um espaço em processo. In: **Revista Número**, n.1, São Paulo: USP, 2003.

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

MOREIRA, Maria. Projetos (in)provados: visitação, texto e partilha. In: **Arte & Ensaios**, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 20, pp. 226-232, 2010.

O RALADOR. Ano 4, n. 4. Rio de Janeiro: setembro de 2005.

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.

PIRES, Ericson. **Cidade ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. **Coletivos**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

SENNET, Richard. **Carne e pedra** (3ª ed.). Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

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.

MONOGRAFIAS, TESES E DISSERTAÇÕES

ALBUQUERQUE, Fernanda. **Trocas, soma de esforços, atitude crítica e proposição**: um reflexo sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005). Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Porto Alegre: UFRGS, 2006.

BARRETO, Jorge Mascarenhas Menna. **Lugares moles**. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). São Paulo: ECA/USP, 2007.

CURY, Mariana Dominato Abrahão. **Espetáculos urbanos**: manifestações da arte contemporânea no espaço público. Dissertação (Mestrado em Urbanismo). Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 2011.

GOTO, Newton. **Remix Corpobras**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2004.

MENEZES, M. P. **O artista e sua formação desde 1980**: o ambiente contemporâneo e o Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2013.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva (1990-2000). Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: USP, 2008.

REINALDIM, Ivair Junior. **Arte e crítica de arte na década de 1980**: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2012.

SCOVINO, Felipe. **Táticas, posições e invenções**: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 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.

_____. **O amálgama**: especulação acerca da proposta colaborativa “Atrocidades Maravilhosas”. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: UERJ, 2014.

TEXTOS APRESENTADOS EM CONGRESSOS E SEMINÁRIOS

QUINTELLA, Ivvy. **Ações artísticas em espaços públicos no Rio de Janeiro**. XXIV Congresso Pan-americano de Arquitetos, Maceió, 2012.

SAMPAIO, A. M. M. **Arte, cidade, esfera pública**: ações efêmeras no espaço público. Curitiba: ArtEmbap, 2011.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

BASBAUM, Ricardo; REIS, Paulo; RESENDE, Ricardo. **Panorama da arte brasileira 2001**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001.

FERRAZ, Guga. **Até onde o morro vinha. Até onde o Rio ia** – Projeto de Reconstrução do Morro do Castelo. Rio de Janeiro: Prêmio Funarte de Arte Contemporânea – Palácio Gustavo Capanema, 2015.

GOTO, Newton. **Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura**. In: GOTO, Newton (org.). Circuitos Compartilhados – Catálogo de Sinopses / Guia de Contextos. Curitiba: Epa!, 2008.

MARQUEZ, Renata et al. (orgs.). **Escavar o Futuro**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2014.

SALCEDO, Sonia. **Projetos (in)provados**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

JORNAIS E REVISTAS DE NOTÍCIAS

EL PAÍS. Remoções na Vila Autódromo expõem o lado B das Olimpíadas do Rio. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/20/politica/1434753946_363539.html>. Acesso: 27/07/2017.

ÉPOCA. Cronologia dos ataques ao Rio de Janeiro. 09/04/2003. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT515974-1664,00.html>> Acesso: 29/05/2017.

EXTRA. Arte é beliche gigante para moradores de rua. Rio de Janeiro: 29 de junho de 2007, p. 13.

G1. Ex-chefe da Polícia Civil do Rio se apresenta à PF. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL583668-5606,00.html>>. Acesso: 15/11/2017.

O DIA. Separação racha casa ao meio na Vila Autódromo. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2015-06-12/separacao-racha-casa-ao-meio-na-vila-autodromo.html>>. Acesso: 14/11/2017.

TERRA. Polícia investiga adesivos em pontos de ônibus. 11/12/2006. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/brasil/noticias/0,,OI1294564-EI306,00-Policia+investiga+adesivos+em+pontos+de+onibus.html>>. Acesso: 13/07/2017.

PÁGINAS ELETRÔNICAS

4QUINA. Disponível em: <<https://www.facebook.com/4QUINA>> Acesso: 14/09/2017.

A GENTIL CARIOCA. Disponível em: <<http://agentilcarioca.com.br>>. Acesso: 14/11/2017.

BASBAUM, Ricardo (org.). **A Moreninha:** documentos, 1987/88. Disponível em: <http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf>. Acesso: 12/11/2017.

VOGLER, Alexandre. **Atrocidades Maravilhosas - cronologia.** Disponível em: <<http://www.alexandrevogler.com.br/wp-content/uploads/2016/06/Atrocidades-Maravilhosas-Cronologia.pdf>>. Acesso: 14/09/2017.

_____. **Zona Franca:** fazendo nosso povo mais feliz. Disponível em: <<http://www.alexandrevogler.com.br/wp-content/uploads/2016/06/Zona-Franca-%E2%80%93-Fazendo-nosso-povo-mais-feliz.pdf>>. Acesso: 14/09/2017.

FILMES

CARVALHO, Lula; MARTINS, Renato; PEREGRINO, Pedro (dir.). **Atrocidades Maravilhosas.** 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z4FUk6J8tFg>>. Acesso: 06/11/2017.

VOGLER, Alexandre (dir.). **A Re(volta) do Zona Franca.** 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H1JByY7hWws>>. Acesso: 06/11/2017.

DEPOIMENTOS

FERRAZ, Guga. Depoimento gravado e transcrito, cedido a Thiago Spíndola Motta Fernandes, Rio de Janeiro – RJ, 09/11/2016.

_____. Depoimento gravado em vídeo, cedido a Thiago Fernandes, Thiago Saraiva e Beatriz Lopes. Rio de Janeiro – RJ, 17/08/2017.

VOGLER, Alexandre. Depoimento gravado e transcrito, cedido a Thiago Spíndola Motta Fernandes, Rio de Janeiro – RJ, 06/06/2017.

APÊNDICES

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM GUGA FERRAZ

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

Thiago Fernandes: Como você começou a trabalhar com intervenção urbana?

Guga Ferraz: Acho que a primeira coisa que eu fiz com interferência urbana foi andar de skate, algo que faço desde os 6 anos de idade, então acho que essa relação que eu tenho com a rua vem do skate. Mas relacionado à arte mesmo, foi com o Alexandre Vogler, no *Atrocidades Maravilhosas*. Às vezes nós nos encontrávamos na Leopoldina e íamos juntos para o Fundão. Naquela época não havia essa lei de proibição de outdoors, o caminho todo era coberto por outdoors, da Leopoldina até o Fundão. Não havia também a Linha Vermelha, então o único caminho era a Avenida Brasil, que era aquele tapume de outdoors. Então aquilo ficou martelando durante um tempo e nós também não tínhamos muito o que fazer. Na verdade, não havia um circuito de arte muito bem formado aqui no Rio. Já arte urbana, realmente não havia ninguém trabalhando com isso, que eu me lembre. Sempre houve o movimento dos pichadores, claro, mas mesmo o grafite não era a mesma coisa que hoje em dia, 16 anos depois.

No *Atrocidades Maravilhosas* foi que eu prestei atenção e percebi que existia a possibilidade de construir arte para a rua, que foi o caso dos cartazes lambe-lambe. Eram 20 artistas, cada um tinha que escolher uma imagem e a reproduzíamos em serigrafia. Foi uma proposta do Vogler, que fez parte do trabalho de mestrado dele, e eu acho aquilo deu o *start* mesmo. Eu, Vogler, Ducha, Roosivelt Pinheiro, Ronald Duarte, Floriano Romano, muita gente que continua trabalhando com interferência urbana deu o *start* ali.

Eu estava trabalhando com escultura mesmo, e aí no *Atrocidades* que a coisa me direcionou para a rua. Eu fiz quatro anos de Arquitetura antes, e aí quando eu ia me formar, escapei para a Escola de Belas Artes em 1996 e sou formado em Escultura. Mas eu acho que a arquitetura sempre esteve presente, por conta do skate, por conta da cidade, e eu já tinha um amigo que fazia arquitetura, eu já me interessava, meu avô trabalhava como engenheiro e arquiteto. Então eu já tinha uma relação com essa questão da construção, com essa escala da arquitetura, que depois veio me encontrar de novo com o meu trabalho no projeto do Morro do

Castelo, que eu fiz na Funarte, e no trabalho das marcações com linha de sal grosso. Eu acho que esses trabalhos, vinte anos depois, retomam esse olhar da arquitetura.

Thiago Fernandes: O seu trabalho no *Atrocidades Maravilhosas* não durou nem um dia, certo?

Guga Ferraz: É, eu coleí o cartaz na Presidente Vargas, no muro que era da Comlurb, eu não sabia.

Thiago Fernandes: E o que havia no seu cartaz?

Guga Ferraz: Era a *Coluna*. Era três ossinhos, a repetição de três vertebrae humanas. Meu pai era médico e eu tive aceso a alguns ossos de coluna vertebral humana. Eu estava com uma pesquisa grande em cima da coluna e o meu trabalho final de Escultura foi uma performance. Eu estava pensando muito nessa questão da coluna, na construção da cidade, no fato de ser tudo feito à mão, na história de como nós transformamos a cidade, como transformamos a natureza de uma forma que caibamos nela.

Acabamos por volta de quatro e meia ou cinco horas da manhã e fui para casa, dormi, fui para o Fundão, e quando cheguei lá uma amiga minha, que passou de ônibus, falou: “Guga, eu vi que iam começar a arrancar o seu trabalho agora”. Havia um cara da Comlurb que ia começar a arrancar, aí eu liguei para a minha mãe e pedi para ela ir lá fotografar. É o único registro que eu tenho do trabalho.

Começamos a entender que quando colamos os cartazes do *Atrocidades Maravilhosas* a cidade engoliu a parada. Não fez nem cosquinha. A coisa só tomou corpo com o filme do Lula Carvalho com o Renato Martins e o Pedro Peregrino. Esse filme que deu mais visibilidade ao trabalho que fizemos na rua. E aí começamos a entender, depois de um tempo, como trabalhar na rua. Porque às vezes pensamos assim: “ah, vou colar 3 mil cartazes”, uma parada que você nem vê, às vezes. E aí depois eu fiz o trabalho do ônibus pegando fogo, uma chaminha de 10 cm que eu coleí em 20 ou 30 placas de ônibus, no máximo, e até hoje continua reverberando. Então, o trabalho pode ser enorme, pode ser pequeno, pode ser num caderno, pode ser numa parede, se ele tiver potência, ele vai funcionar de qualquer jeito.

Thiago Fernandes: O *Zona Franca* surgiu a partir do *Atrocidades Maravilhosas*? Houve alguma relação?

O *Zona Franca* tem mais relação com a *Festa do Baco*. Quando eu era da EBA, nós fazíamos a *Festa do Baco*, que já acontecia desde a década de 1980. Eu, Marcelo e Maguinho éramos meio produtores de festas e fizemos uma edição da *Festa do Baco* em 1997, no

Pamplonão¹²⁷, que estava fechado. Nós abrimos o Pamplonão e fizemos o evento com mais de 700 pessoas lá dentro, fantasiadas. Compramos vinho, foi a maior doideira.

Então precisávamos de um lugar maior para fazer a *Festa do Baco*, depois que vimos a dimensão que tomou. Então conversamos com o Perfeito Fortuna, da Fundação Progresso, e eu consegui produzir a festa lá. E aí foram mais de 2500 pessoas fantasiadas, nós usamos a Fundação toda, montamos uma pista de skate dentro, fizemos uma exposição. E foi aí que eu criei uma conexão com a galera da PUC. Fizemos uma exposição de alunos da EBA e da PUC e de todos que quisessem mostrar seus trabalhos.

Isso foi no final de 1997, e em 1998 eu consegui uma sala que não era muito usada pela Fundação, que na verdade pedi para o Perfeito para usar como ateliê do *Atrocidades*, então imprimimos os trabalhos naquela sala, na varanda da Fundação. Nós ficamos com a sala de 1998 até 2002.

Eu circulava muito por ali, pois eu fazia circo e tinha um grupo chamado *Cabaré Volante*. Primeiro fizemos os cartazes do *Atrocidades* lá, depois fizemos esses eventos, ainda como *Mistureba*, que era nossa empresa fantasia de produção. Depois eu fiquei com a sala e produzimos o *Zona Franca*. O Vogler passou um ano viajando, em Portugal, e aí quando ele voltou, em 2001, me juntei com ele, Edson Barrus e Aimberê Cesar e resolvemos fazer o *Zona Franca*. Depois se juntaram a nós o Adriano Melhem, o Ducha e o Roosivelt Pinheiro. Era um lugar bastante livre, digamos assim. Se você não gostasse do que o cara estava cantando, você ia lá e desligava a chave geral. Já houve briga de artistas, um passando um filme e outro quebrando a parede do lado da galera que estava assistindo, aconteceram várias coisas interessantes. O dia em que a Lygia Pape foi lá com o Ronald Duarte e o Sandrigo fez um trabalho em que ele trancou a sala com um cadeado, que na verdade era de plástico, mas fechou as grades e tacou fogo em um pneu pendurado dentro da sala. Então era um lugar de muita liberdade. Na verdade, nós não tínhamos um espaço de experimentação, o *Zona Franca* chegou para se colocar nesse lugar, “aqui você pode fazer o que quiser”.

O *Zona Franca* surgiu disso, dessa vontade do Edson. O Edson e o Aimberê que chegaram com o argumento de fazer o *Zona Franca*. Depois passamos todas segundas-feiras, durante um ano, até que não aguentamos mais. Houve o final do *Zona Franca*, em que tacamos fogo em tudo. Viramos piscina pegando fogo em cima do equipamento, isso aparece no *A (re)volta do Zona Franca*¹²⁸, mas aquilo são só espasmos, o bruto disso é violência total. Eu

¹²⁷ Ateliê de Pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

¹²⁸ Filme *A (re)volta do Zona Franca*, disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=H1JBY7hWws>

acho que era uma questão mais de reação mesmo. Hoje em dia está pior ainda, mas todo mundo está apático, paralisado com os acontecimentos políticos atuais. Naquela época era bem violento, pré-UPP, no Fundão várias vezes eu vi corpos largados na frente do bosquinho. Era uma época de necessidade de reação.

O processo de anarquia clássica mais próximo que já enfrentei foi o *Zona Franca*. Houve um momento em que começamos a desafiar o nosso limite. Uma vez, quando não havia nada acontecendo, o Ronald Duarte começou a rodar uma corrente e dar linha, quase pegando na galera, e ele continuava rodando aquilo. Então começamos a tacar latinhas de cerveja nele, a jogar várias coisas nele, até ele parar. Nós quase nos feríamos, o Ducha quebrava tudo, eu quebrava tudo, ficava bêbado, esquecia de tudo. Não fomos expulsos da Fundação Progresso, mas ficaram felizes quando falamos que não ia mais acontecer o *Zona Franca*.

O *4Quina*, hoje em dia, 16 anos depois, é como um filho adolescente disso, que já está na rua, que vai para o boteco e cruza com *A Gentil Carioca*. No *Alfândega*, convidamos o Ernesto Neto. A Laura Lima participou do *Zona Franca*, assim como o Jarbas Lopes, o Cabelo, o Marcio Botner. Todo mundo teve uma passagem por ali. Isso aconteceu na mesma época em que havia o *Capacete*, do Helmut Batista com o Raul Mourão. Havia uma coisa acontecendo ali na Lapa, que não era o que é hoje em dia. Era menos *gourmetizada*, era mais das travestis, era de uma malandragem mais clássica.

Thiago Fernandes: Eu gostaria de destacar três trabalhos seus que foram bastante polêmicos: *Ônibus incendiado*, *Proibido ser cadeirante* e *Em caso de assalto, ao avistar arma de fogo, não reaja*. Como foi a repercussão desses trabalhos? Houve alguma reação da polícia diante deles?

Guga Ferraz: Nesse momento foi que começamos a entender como funciona o que é fazer o trabalho na rua, então, antes do *Ônibus Incendiado* eu havia colocado espalhado cerca de 2 mil cartazes do *Compro sua alma, vendo minha pele*. Também espalhei pelos orelhões do Centro o *Eu adoro minha vagina*. Esses trabalhos aconteceram entre 2001 e 2002, quando comecei a testar essas provocações na rua. No *Ônibus Incendiado*, na verdade eu já sabia que ia dar uma merda. Eu levei muito tempo para conseguir colocá-lo na rua, conversei muito com meus camaradas. Eu fiquei chocado quando morreu uma senhora dentro do 410, que é o ônibus que eu pegava para ir na casa da minha irmã, que morava no Humaitá. Eu fiquei preocupado de botar o trabalho na rua e ser visto como um aproveitador da tragédia, mas eu pensei que se estava acontecendo aquilo, deveríamos sinalizar. É mais uma sinalização e atua um pouco como crônica de costumes, como um Nelson Rodrigues, eu sou muito influenciado por ele, li tudo

dele. Era uma forma de rebater os acontecimentos da cidade na própria cidade. A cidade é o pano de fundo de todos os acontecimentos diários.

O que aconteceu com a polícia, com o *Ônibus Incendiado*, foi que o chefe da Polícia Civil foi questionado sobre o que iria fazer e disse, em uma matéria, que iria “investigar a obra do artista Guga Ferraz para saber se ele tem algum envolvimento com o crime”. É claro que todo mundo aqui no Rio de Janeiro está envolvido com o crime, nós pegamos a van do crime, eu estou na minha casa, escuto tiro, não posso ligar para a polícia e falar “está acontecendo um tiroteio aqui”, não vai adiantar, então estou sendo coautor daquele crime. Nós pegamos o ônibus do crime, está o Picciani aí na Alerj, quer mais criminoso que isso? Então está todo mundo envolvido com o crime. Na época o Garotinho era o governador do Rio. A Bandeirantes veio me entrevistar e eu falei: “investiga a minha vida e investiga a vida do chefe da Polícia Civil para ver quem está mais envolvido com o crime”. Um pouco depois, o cara foi preso.

A Fetranspor¹²⁹ eu sei que não gosta de mim. Eu fiz o *Ônibus Incendiado* e depois eu fiz o *Em caso de assalto*, cerca de 200 adesivos. Devo ter espalhado em uns 150 ônibus e dado uns adesivos para uma galera que também colocou um aqui e um ali, mas alguns guardaram. Em 2007, um ano depois que eu comecei a colocar, eu estava com a *Cidade Dormitório* sendo montada e me ligou uma jornalista perguntando se o adesivo era meu, respondi que sim e perguntei como ela chegou a mim, ela disse que ligou para o pessoal da Fetranspor perguntando se era deles, pois achou interessante uma campanha de não violência, e eles disseram que na verdade era “daquele menino lá, que tacava fogo nos pontos de ônibus”.

E a outra é a *Proibido ser cadeirante*. É o que a cidade fala, não é? A cidade fala isso o tempo todo para os cadeirantes. Por conta disso fui parar na Leda Nagle, no programa *Sem Censura*. Participei de uma mesa lá em que só havia cadeirantes e eu.

Thiago Fernandes: Recentemente vi o *Ônibus Incendiado* exposto no Museu de Arte do Rio, na exposição *A Cor do Brasil*. De que forma você encara a comercialização desse trabalho, que foi feito originalmente para a rua, e a sua exposição no em um espaço institucional?

Guga Ferraz: Eu fui pego de surpresa, acho que eles entraram em contato com o pessoal da *Gentil Carioca*. Eu acho que perde uma parte, mas neste caso, quando eu vendo o trabalho, eu roubo a placa da rua, colo o adesivo e assino. Eu nunca assino nada, mas nessa placa há a questão de ser da rua. Houve uma senhora que roubou a placa da rua, com o adesivo que eu coleí, e depois ficou me pedindo o preço da placa, pois queria vende-la, e eu falei que não vale

¹²⁹ Federação das Empresas de Transportes de Passageiros do Estado do Rio de Janeiro.

nada, que só vale na rua. A placa que estava no MAR é uma pintura que eu fiz. É uma placa de acrílico preto com adesivo, eu cortei manualmente e de fato produzi o objeto em escala 1:1. Aquela chama é minha, eu a desenhei copiando uma revista de skate, é um desenho meu. A placa entra como um outro trabalho.

Neste caso, é uma imagem. Uma imagem que tem certa significância, um certo peso. Eu achei legal, não fui lá ver como ela estava montada, mas eu achei legal o fato de ela estar nessa mostra, por ser uma exposição histórica. Eu estou no jogo né, eu sou artista. Mas o *Ônibus Incendiado* é da rua, é um trabalho de sinalização urbana, quer falar de alguma coisa que está acontecendo na rua. No museu não era a placa, era um desenho da placa, digamos assim, eu produzi aquilo.

Particpei primeiro de uma curadoria do Felipe Scovino, em Belo Horizonte, *Escavar o Futuro*, fiz essa placa e a *Limousine Incendiada*, mas fiz porque ele pediu para expor esse trabalho e eu não queria expor uma placa real, porque aí eu acho que perde mais ainda.

Thiago Fernandes: Já vi imagens da *Cidade Dormitório* em diferentes lugares, como a *Parede Gentil*, o Palácio de Cristal e Inhotim. Onde ela já foi exposta e onde ela está hoje?

Guga Ferraz: A *Cidade Dormitório* é uma sugestão de mobiliário urbano e ao mesmo tempo é uma escultura. Na *Parede Gentil* ela é temporária e não pesquisamos um lugar para ela ficar fixamente, e também não sei se a prefeitura iria permitir. Eu tenho uma relação com o circo, com a galera que era da *Intrepida Trupe*, a Valéria Martins e o Caio, que foi assassinado brutalmente na semana antes de a gente inaugurar esse espetáculo, e aí a *Cidade Dormitório* participou do projeto *Coleções*, por isso ela foi para esses lugares.

Eu tenho uma grande amiga que criticou a atitude, mas acho que não perde potência. Na verdade, é uma escultura. E aí participando de um evento de circo e circulando desse jeito, ela trata sobre esse mesmo assunto em todos os lugares que ela vai. Na verdade, nós fizemos esse espetáculo com a Valéria. Eu compus a trilha com o Daniel Castanheira, fizemos algumas sugestões de movimento. É uma relação do trabalho com o corpo, a galera fazendo acrobacias naquela cama. Estreamos no Palácio Gustavo Capanema, o primeiro lugar onde ela foi montada depois da *Parede Gentil*, e no ano seguinte fizemos na Praça Tiradentes. Depois circulou por Inhotim, Recife, etc. Acho que não perde a potência.

Thiago Fernandes: Mesmo quando não há mais a interação que ela teve na *Parede Gentil*, você acha que ela não perde a potência?

Guga Ferraz: Em Inhotim ia perder a sua funcionalidade de abrigar quem não tem onde dormir. A potência máxima desse trabalho aconteceria se eu conseguisse colocá-lo embaixo de lugares mais abrigáveis para as pessoas dormirem. Na rua ele gera indignação, gera intriga entre

dois jornais, por exemplo. O Extra me ligou falando bem do trabalho e logo depois o Globo me ligou falando mal. Então eu acho que é assim, ele tem a potência máxima na rua, mas é uma escultura também. Agora ele está guardado com a Valéria, ela cuida dele há anos no galpão, porque acredita no trabalho, sabe que daqui a pouco pode fazer novamente o *Coleções*, ou então vai surgir alguma outra coisa.

Thiago Fernandes: Você já esperava por essa interação na *Parede Gentil* ou isso te surpreendeu?

Guga Ferraz: Ao colocar na rua eu sabia que a galeria ia dormir, eu convivo ali na *Gentil*. Até um amigo meu, que ficou bêbado numa festa lá, me ligou depois falando: “Guga, eu acordei no último andar da *Cidade Dormitório*, dormi na cobertura, demais, cara”. O *Dormindo*, aquela figura que sou eu deitado dormindo, fiz antes da *Cidade Dormitório* e já era um processo até chegar nesse trabalho. Eu estava em Buenos Aires, 2007 foi um ano movimentado, eu passei 3 meses lá em uma residência e eu percebi que as pessoas dormiam na rua. O estudante, por exemplo, acabava de lancha e deitava no parque para cochilar. Eu vi pessoas que não estavam em situação de rua dando uma descansada na rua. O *Dormindo* fala sobre essa questão. Se eu o colocar numa sarjeta, aquilo vai incomodar, um cara vai acabar removendo aquela imagem. É mais fácil você tirar aquela imagem que representa uma coisa que te incomoda do que realmente tratar do assunto. Para mim nunca vai ser natural uma pessoa dormindo na rua, como nunca vai ser natural tacarem fogo no ônibus, tacarem fogo no mendigo, num índio achando que é mendigo. Isso não é natural, não é humano.

Por exemplo, São Sebastião do Coró-Coró, que fica no Amazonas, é um lugar onde não há mendigos, não há riqueza, mas também 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. Então é isso, o trabalho na rua sempre vai ter potência, mas se tem potência vai ter também no caderno, numa *timeline*¹³⁰. A gente tem hoje a *timeline*, eu fico pensando se há um tempo atrás tivéssemos isso, eu não teria feito na rua o *Compro sua alma*, talvez eu tivesse só publicado na *timeline*. Hoje em dia, o evento que fazemos é divulgado assim, antes fazíamos

¹³⁰ Mural de publicações do *Facebook* e outras redes sociais.

filipeta. Agora, com *4Quina*, divulgamos na internet e surgem artistas pedindo para mostrar seus trabalhos, são novas formas de fazer as coisas.

Thiago Fernandes: Você se sente mais livre dentro do “cubo branco” ou na rua?

Guga Ferraz: Acho que há lugar para tudo. Eu estou fazendo desenhos grandes e, para mostrar isso, só é possível no cubo branco. Me sinto à vontade em qualquer canto. Você sabe o jogo que está jogando, você está nessa. Se chegar um colecionador, olhar esse desenho e perguntar quanto vale, vou falar “leva”. A gente tem que viver.

Thiago Fernandes: Como você lida com a experiência de estar em diferentes circuitos simultaneamente, tendo obras em museus, feiras e galerias, e ao mesmo tempo trabalhando na rua?

Guga Ferraz: Eu não me considero dentro do campo de arte. Aqui no Rio eu me considero dentro do campo de arte local, se for falar de arte em espaço público vai acabar esbarrando no meu trabalho, de alguma forma. Eu não estou muito em coleções, também entendo que o meu trabalho é um pouco mais difícil de tratar. Não é todo mundo que quer ter uma imagem de violência. Estou nesse meio há quase 20 anos, então conheço a maioria das pessoas que são desse campo. Mas é estranho, um dentro-fora, um marginal sem ser marginal. Porque não sou marginal, não estou à margem, quem está na rua está no meio. Eu me sinto no meio da parada, nem lá nem cá. Estou na rua, vou lá, sacaneio um galerista, sacaneio outro, brinco com um, com outro, bebo champanhe com um, mas também bebo uma cachaça com outro. Eu lido tão bem com o Marcio Botmer, da galeria *A Gentil Carioca*, quanto com o Antônio, que é o dono do boteco em frente à galeria. Há uma galera que eu sei que gosta de mim, com quem eu vou conversar sempre, que me conhece, vê meu trabalho, que consegue ver uma lógica no meu trabalho que eu às vezes não consigo ver.

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM ALEXANDRE VOGLER

VOGLER, Alexandre. Depoimento gravado e transcrito, cedido ao autor, Rio de Janeiro – RJ, 06/06/2017.

Thiago Fernandes: Como era o circuito artístico do Rio de Janeiro no momento da sua formação na Escola de Belas Artes e da realização do *Atrocidades Maravilhosas*?

Alexandre Vogler: Era muito incipiente. Já havia um circuito de arte bem formado, um mercado que passava por um refluxo dos anos 1980, mas que começava se internacionalizar. Não era o que tínhamos acesso. Hoje é comum encontrar alunos saindo da graduação já focados no trabalho de galeria, mas na nossa época isso não era uma realidade.

Também não tínhamos em quem nos espelhar. Não costumávamos ver exposições de nossos professores da EBA. Me recordo de ter visto, em toda a minha formação, apenas duas exposições desses professores.

Lembro de haver poucas galerias no Rio. Havia no final da década de 1990 a Paulo Fernandes, na Rua do Rosário, perto do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), depois a Laura Marsiaj, também no final da década de 1990, e aquelas galerias que sobraram da década de 1980, como a Ana Maria Niemeyer. No circuito institucional, não havia muitos espaços. O Paço Imperial estava se afirmando, não havia curadorias internacionais, talvez pela falta de credibilidade que o incêndio de 1978 no Museu de Arte Moderna (MAM) trouxe. Lembro, nos anos 1990, da exposição do Monet no Museu Nacional de Belas Artes, aquela multidão, pois havia uma grande carência, as pessoas não tinham o poder de trazer exposições de artistas internacionais. O que havia de bom era o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, que teve sua melhor época na década de 1990, eu vi as melhores exposições de lá. Enfim, era um circuito frágil, então não tínhamos essa expectativa de sair e encarar o mercado, isso era uma coisa muito longe da nossa realidade. Eu não vou dizer que nós fomos trabalhar no espaço público por conta disso, não era uma resposta à falta de espaço no circuito institucional. O que me atraía, e acho que boa parte das outras pessoas também, era poder criar um diálogo com a cultura visual da cidade.

Ir ao Fundão pela Avenida Brasil, ver aquele corredor de cartazes, outdoors, era muito impactante, teve muito efeito na construção de nossa cultura visual. Para mim, isso era muito mais importante do que as artes visuais. Lógico que eu acho que as artes visuais participam da nossa cultura visual, mas efetivamente isso acaba assumindo uma dimensão pequena se

comparada à quantidade de imagens, signos e narrativas visuais que nos bombardeiam todo dia. Então pensei em produzir o trabalho em lambe-lambe, que era uma mídia barata e ao mesmo tempo inseria o trabalho de arte no circuito que realmente nos interessava – a urbe (o lugar onde se dão as trocas sociais, comerciais, culturais e políticas).

Thiago Fernandes: Já havia alguém fazendo arte com lambe-lambe?

Alexandre Vogler: Eu não vou dizer que não, porque sempre há alguém fazendo, mas eu não tinha conhecimento e nem a moçada que trabalhava com a gente. Na verdade, não tínhamos nenhum conhecimento de arte em espaço urbano. Claro que sabíamos das *Trouxas* do Barrio, do *Tilted Arc* do Serra, mas isso não era referência para nós. A nossa referência era muito mais a publicidade, a via externa, a cultura visual da cidade. Então não lembro de ninguém que tenha trabalhado com lambe-lambe nessa época. O Nelson Leirner e um pessoal já haviam feito na década de 1960 trabalhos com outdoor, mas isso era algo que eu desconhecia. O meu espelho era esse corredor de cartazes com o qual eu tinha contato cotidianamente.

Thiago Fernandes: No *flyer* do *Atrocidades* aparecem os nomes dos artistas e os locais onde eles realizariam as intervenções, mas alguns locais não condizem com as imagens que estão no seu site¹³¹, como e por que aconteceram essas mudanças de localidades?

Alexandre Vogler: Eu fiz três saídas, se não me engano, com a galera. Eu pensei o projeto quando eu trabalhava no Ateliê 491, logo após uma viagem que eu fiz para o Pará com o Arthur Leandro, e eu lembro de voltar e conversar com a Clara Zúñiga, que era minha namorada na época. Ela se interessou e eu comecei a falar com a moçada. Algumas pessoas já trabalhavam com serigrafia, como o Ronald Duarte, Roosivelt Pinheiro, André Amaral, e eu comecei a convidar as pessoas.

Começamos a criar uma estrutura, contando com o *know how* do pessoal, mas isso demorou demais, foi 1999 inteiro. Nesse ano houve a *Festa do Baco* na Fundação Progresso organizada pelo Guga, o Maguinho e o Marcelo. O Perfeito Fortuna, diretor da Fundação, adorou a galera e chamou o Guga para ocupar um espaço ocioso de lá e ele aceitou. Isso aconteceu no meio de 1999, época que estávamos revelando as telas no *Ateliê 491*. Chegando perto do final do ano, eu disse: “nós precisamos começar a imprimir, galera”, pois eu era o único que tinha um *deadline* - o trabalho integrava a minha dissertação de mestrado e eu precisava apresentar aquele trabalho. Para o resto da galera, era uma ação, poderia durar mais uma semana, duas, mas eu tinha esse compromisso. Então, próximo ao final do ano, nós pegamos o carro da Clara e do Arthur, descemos com tudo e ocupamos esse espaço da Fundação.

¹³¹ No site de Alexandre Vogler estão publicados os registros do *Atrocidades Maravilhosas* e textos sobre as ações: <http://alexandrevogler.com.br/>

Lá começamos a fazer as impressões. Eu tinha passado para uma residência em Portugal, no Porto, que começava em fevereiro e precisava defender a dissertação em abril. Então eu botei uma pilha na galera, conseguimos imprimir super rápido, criamos escala, calendário e saímos na rua.

Eu chamei uma galera de cinema que acompanhou nossas saídas durante 3 noites, colando aquilo que você viu no filme, que deve ter uns dez ou doze cartazes, e não os vinte. Desses doze, acho que todos foram colados aonde prevíamos. Aí depois, foi tudo casadinho, eu fiz uma exposição na LGC, que era uma galeria ao lado da Paulo Fernandes, botei o trabalho na rua, defendi e viajei, tudo isso em uma semana. Depois não acompanhei mais, pois eu tinha que fazer a residência, e aí a parada foi mais lenta. Quando voltei, quase um ano depois, a galera ainda estava colando – pois, como eu que fazia o trabalho de produção, o projeto ficou meio capenga quando viajei. Quem tinha que colar, colou, mas não sei se exatamente no lugar que prevíamos. Quando voltei, em 2001, lembro de ainda colar o trabalho do Marquinho (Abreu), da Ana Paula (Cardoso), do Felipe Barbosa. Pegamos um espaço num tapume da Lapa, na Joaquim Silva, e começamos a colar regularmente, já que havia muitos cartazes ainda. Era também a época que começou o *Zona Franca*, então era fácil colar ali, virou um *point* nosso. Até a acabar os cartazes, fomos reciclando com os que faltavam ser colados ou não haviam sido colados integralmente nos lugares previstos.

Thiago Fernandes: Como vocês encararam o convite para participar do *Panorama da Arte Brasileira* e da exposição *Caminhos do Contemporâneo*?

Alexandre Vogler: A princípio era previsto o Edson Barrus participar. A curadoria era do Ricardo Basbaum, Ricardo Resende e Paulo Reis. O Basbaum sempre passava por aquela rua, e justamente por esse tapume, pois pegava a Rua Joaquim Silva para ir para o *Agora/Capacete*. Eu lembro que ele chamou o Edson para conversar sobre o trabalho dele, talvez para o *Panorama*, e perguntou sobre pelos cartazes. Ele quis conhecer a galera, o Edson fez a ponte e eu levei uma cópia do filme bruto. Ele curtiu e nos convidou só para uma participação no livro. O Basbaum disse que seria uma exposição que englobaria a participação de coletivos e espaços geridos por artistas, algo muito recente em 2001, e que tinha a ver com a nossa produção. A galera ainda estava na fissura de continuar trabalhando e eu perguntei a ele se caberia outra participação, além do livro. Ele disse que não, pois a exposição acontecia dentro do MAM. Depois perguntei se haveria a possibilidade de irmos a São Paulo colar alguns cartazes, e se eles bancariam uma van para isso. Ele me ligou, logo depois, confirmando que sim. Combinamos de ir um dia antes da abertura e voltar um dia após.

O *Atrocidades* sempre teve essa característica de integrar, funcionava mais como uma ação do que como um grupo fechado, e novos artistas se juntaram, como o *HAPAX*, que não estava na primeira ação. Quando fizemos o Tapume também houveram lambes de novos artistas como o Romano e o Joni (que era um tapume todo branco). Tínhamos essa intenção de ir acumulando iniciativas e fazer o trabalho acontecer, pelo tesão das pessoas que estavam dispostas a realizá-los.

Fomos para São Paulo, o pessoal já estava começando a pensar intervenção urbana para além disso. Em 2001 já havia acontecido o *Interferências Urbanas*, uma coisa que deu muita força para a cena. O trabalho do Ducha (Cristo Vermelho) foi muito importante para todos nós, também o do Ronald, uma galera que era do *Atrocidades* mas que realizou esses trabalhos fora da mídia dos lambes.

Assim embarcamos para o Panorama, cada um criou um trabalho de intervenção urbana, eu e Adriano continuamos no lambe-lambe, mas o André já tinha um trabalho performático. A Érica Franklin, uma figura que também não estava na primeira ação, performou na Paulista. O Luis Andrade tinha um trabalho com anagramas, que já não se sustentavam como lambe-lambe. Lembro que o Geraldo Marcolini tinha um trabalho que era jogar uma bola na Av. Paulista, que não sei se chegamos a realizar, mas fizemos isso na participação do *Panorama* no Rio. Fizemos a *Coluna* do Guga, um trabalho que ele já havia feito do Palácio Capanema, e o *HAPAX* fez uma apresentação bombástica no dia do vernissage, do lado de fora. Essas participações acabaram sendo documentadas e indo para o catálogo, o que inicialmente não estava previsto.

Outra participação institucional, o *Caminhos do Contemporâneo*, no Paço Imperial, foi mais careta. O projeto era muito bom, propusemos criar uma rádio, pois em 2003 o Romano estava fazendo rádio muito bem. Acho que já havia começado o *Inusitado*, que era um programa de rádio que ele fazia na Rádio Madame Satã, na Lapa. Todo sábado ele chamava artistas visuais para fazerem peças sonoras, foi bem legal. Então a nossa idéia era montar uma rádio tendo como base o Paço. Íamos montar um estúdio, fazer com que o trabalho fosse produzido durante a exposição, com as pessoas em volta, podendo ouvir aquilo. Mas o curador, o Lauro Cavalcanti, não curtiu, era uma exposição bem engessada. Então criamos uma base, uma plataforma com arquivos de vídeo, impressos, fotografias, textos, uma mesa com uma TV e um vídeo cassete e lá funcionava quase uma videoteca. Juntamos vídeos ligados ao *Atrocidades*, outros nem tanto, o *Fantasma da Puta Velha*, um vídeo do Ducha com o Adriano, produzido pelo Thiago Arruda para passar na mostra de vídeos do *Panorama* em São Paulo. Qualquer pessoa podia chegar e botar o vídeo que quisesse, sentar, ver as publicações, revistas que nos

interessavam, *fanzines*, coisas que estavam em volta de nós. Era legal, mas podia ter sido melhor.

Passamos o filme, o Paço Imperial na época tinha um cinema, mas os caras nem divulgaram. Passamos também o *Atrocidade Grande*¹³². Foi uma coisa meio conflituosa. No dia da abertura rolaram uns problemas, a galera estava bem exaltada, houve uma briga lá dentro, que depois virou uma coisa meio performática. Os seguranças não entenderam, a direção não acolheu, virou uma briga da galera com os seguranças, a galera foi botada para fora, enfim.

Chegamos a participar de outras coisas, na Casa das Rosas, *Festival de Mídia Tática Brasil*, que foi um festival muito legal, mas nossa participação também foi reduzida. Era mais o fato de estar ali intercambiando com a galera, com os outros coletivos. Era legal estar ali estar dialogando com o pessoal da *Revolução não será televisionada*, *Formigueiro*, *Mídia Tática Brasil*.

Depois a coisa começou a se desarticular. Coletivo sempre acaba com discussão por causa de autoria, inevitavelmente. Isso me encheu um pouco o saco.

Thiago Fernandes: Como o Zona Franca foi articulado?

Alexandre Vogler: Na época eu estava em Portugal, me comunicava muito com o Guga, Arthur Leandro, Clara Zúñiga, e lembro que o Guga se juntou com o Edson Barrus e o Aimberê Cesar para criar um evento.

Quando voltei de Portugal, na primeira reunião, na casa do Edson Barrus, houve muita discussão sobre qual seria o formato do evento e eu sentia que a coisa não ia andar para frente. Mas o Aimberê decidiu imediatamente convidar os artistas, então ligou para a Márcia X e explicou rapidamente o que era o evento, e ela aceitou. Logo depois ligou para o Chico Chaves, que também aceitou. Depois para o Alex Hamburger, que também aceitou. Então rapidamente a energia se voltou para a produção, e não para o formato do evento, e os conflitos se diluíram.

Imaginávamos que aquilo fosse durar quatro ou cinco edições, um mês, mas o projeto começou a engrenar, e um dos nossos objetivos do evento começou a surtir efeito, que era criar público. Como não fazíamos parte do circuito institucional, nossa ideia era criar o nosso próprio circuito. Muitas dessas pessoas estavam na Escola de Belas Artes, também na pós-graduação, mas principalmente na graduação, e começaram a aparecer lá toda segunda-feira.

Os trabalhos surgiam a partir dos convites que fazíamos às pessoas, “se você tiver um trabalho, que por acaso não consiga fazer na galeria ou em uma outra instituição, venha fazer

¹³² Filme que registra as ações do *Atrocidades Maravilhosas* em São Paulo.

no *Zona Franca*”. Os trabalhos aconteciam nas mais variadas formas, havia muitas performances, mas buscávamos equilibrar com som, filme, escultura, etc.

Inevitavelmente, começou a haver mais vídeos, por ser mais prático, e lembro que o trabalho do Carlos Eduardo Feferman era um tipo de reação a essa história. O trabalho dele era quebrar uma parede durante a exibição de um filme, mas ele não quebrou a parede onde estava sendo projetado, e sim a parede ao lado, pois do outro lado havia um espelho da Fundação que não podia ser quebrado. Tentamos convencê-lo a não fazer, mas no *Zona Franca* havia muitos boicotes, era muito comum um artista boicotar o outro, sobretudo o Ducha, mas era algo que eu não gostava muito. No fim, ele abriu a parede lateral, ela ficou aberta depois do evento e roubaram nosso videocassete de madrugada, tivemos que pagar um novo para a Fundação.

Eu não gostava dessas sabotagens, pois sempre achei que fossem, na verdade, auto-sabotagens. Ninguém sabotava o circuito, ninguém sabotava o Helmut ou o Basbaum, por exemplo, mas faziam dentro do evento que ralávamos muito para fazer.

O que ia durar quatro semanas foi durando mais, deixamos acontecer e os artistas iam se curando. Mas boa parte da responsabilidade pela continuidade do *Zona Franca* foi única e exclusivamente do Aimberê. Chegou um momento em que ninguém aguentava mais, pois acontecia todas as segundas-feiras, passando por férias, Natal, Ano Novo. Às vezes apareciam cinco pessoas, às vezes achávamos que não apareceria ninguém e acabava lotando. Nós, que éramos mais novos, tínhamos uma ideia de que o evento deveria ser sempre um sucesso, estar cheio, enquanto o Aimberê pensava o evento como um organismo, como um corpo que às vezes acorda de mau-humor e às vezes acorda bem. Então estávamos sempre lá, todas as segundas-feiras. Na última edição estava se completando exatamente um ano de evento, anunciou-se o fim do evento, era primeiro de abril e ninguém acreditou que o evento fosse realmente acabar.

Apesar de não gostar das sabotagens, no último dia não me preocupei, sabia que tudo ia virar cinzas. Quando voltei lá, dois ou três dias depois, todas as coisas do nosso ateliê estavam na rua, esperando o caminhão de lixo passar, telas de serigrafia do *Atrocidades*, etc.

Thiago Fernandes: Como surgiu o nome do evento?

Alexandre Vogler: Não sei, quando voltei de Portugal acho que já haviam escolhido esse nome. Mas o *Atrocidades Maravilhosas* surgiu de uma imagem, que era o logotipo Rio Cidade Maravilhosa, da gestão do Cesar Maia.

Thiago Fernandes: Como o *Zona Franca* era divulgado para o público?

Alexandre Vogler: Nós tínhamos uma filipeta com um logotipo apropriado do governo do estado e atrás colávamos um adesivo com os artistas que iriam se apresentar. O ingresso custava R\$ 1,99. Nós divulgávamos na Lapa, em eventos. O evento acabou entrando no circuito,

lembro que o Luiz Camillo Osório foi, a Lygia Pape também, no dia em que o Sandrigo trancou a sala e tacou fogo em um pneu. O Antonio Manuel estava lá exibindo Loucura e Cultura. Vinha também uma galera da performance, da geração da década de 1980 e 1990, que chegava por intermédio do Aimberê.

Thiago Fernandes: Os artistas eram convidados ou a participação era espontânea?

Alexandre Vogler: No começo eles eram convidados, mas depois adotamos aquele lema, de que o artista se cura. Nós não financiávamos o trabalho de ninguém.

Tínhamos também o chamado *Lance Livre*. O Aimberê, em determinado momento do evento, convocava artistas que quisessem propor algo naquele momento. O Bob N fez um trabalho chamado *Lanche Livre*, que era um piquenique, com um aspecto bem infantil, com copos de plástico, muitas pessoas sentadas comendo. Havia também poetas, cantores, uma vez foi uma menina que tocava flauta, que era filha de um pessoal do MST que estava acampando na praça. Ela foi convidada pelo Adriano Melhem, que a viu tocar e curtiu.

Thiago Fernandes: O Zona Franca deixou algum legado no circuito artístico? Impulsionou, de alguma maneira, o surgimento de outros espaços?

Alexandre Vogler: Certamente, não só o nosso evento. Havia um fenômeno de espaços de artes geridos por artistas. Aconteceu o *Orlândia*, em 2001, organizado pelo Ricardo Ventura, Marcia X e Bob N, que era a ocupação de uma casa enorme. Eu não participei da primeira edição, mas o Guga participou e havia desde artistas mais jovens até o Tunga e outros artistas notórios do circuito, produzindo em um contexto completamente não-institucional, o que fazia com que os trabalhos fossem realmente experimentais. Houve ainda outras duas edições do evento, em 2002 e 2003. Eu participei do terceiro com uma instalação chamada *Macumba Non Site*. E esses eventos bombavam, havia centenas de pessoas, no final do ano era citado na retrospectiva com o que houve de mais legal no ano, assim como foram citados o *Zona Franca* e o *Alfândega*.

O *Alfândega* foi um evento posterior ao *Zona Franca*, com o mesmo perfil, mas no Armazém 5 do Cais do Porto. Também foi um evento muito reconhecido, foi capa do Segundo Caderno¹³³, com a imagem da Márcia X e um texto dizendo que finalmente a prefeitura havia começado a revitalizar a Zona Portuária. Eram mais de cinquenta artistas trabalhando ao mesmo tempo, como o Cabelo, Pedro Luis, HAPAX, Cinthia Marcelle, Marilá Dardot, Marcelo Cidade, Gaziela Kunsch. Trazíamos pessoas de outras cidades.

¹³³ Caderno do jornal O Globo.

Nós fizemos um segundo *Alfândega*, que não foi tão bem-sucedido, mas teve grande notoriedade e figurou nas retrospectivas, no final do ano.

Muitos espaços posteriores seguiram o caminho do *Zona Franca*. Seria muito pretencioso criar uma afiliação, não é o caso, mas certamente, pessoas que passaram por lá criaram coisas na mesma linha. O *Ed. Galaxi*, espaço que surgiu em 2003, a própria *A Gentil Carioca*. De 2003 para 2005 tudo mudou e o circuito deixou de ter essas características tão experimentais e radicais. O mercado começou a entrar com mais força. Governo Lula, otimismo, muitas galerias. *A Gentil Carioca* sempre se colocou como galeria, é uma galeria como todas as outras, mas no começo fazia muito mais trabalhos experimentais.

O *Agora/Capacete* veio antes, talvez tenha sido pioneiro nessa questão de tratar o circuito não-institucional com seriedade. Pois geralmente o trabalho sério fica ligado ao institucional e o não-institucional fica rotulado como um trabalho alternativo.

O *Prêmio Interferências Urbanas* é algo que veio do *Atrocidades Maravilhosas*. Nós tínhamos o *Ateliê 491* desde 1997 e participávamos do *Arte de Portas Abertas*, mas depois de um tempo já não tínhamos muito interesse no formato do evento. Nós fizemos então o nosso primeiro trabalho de interferência urbana, antes mesmo do *Atrocidades*, que se chamava *Morro no Rio*, que eram sacos plásticos grandes com cal dentro, e imprimíamos em serigrafia a imagem do Cristo Redentor. Parecia um pacote de cocaína gigantesco. Fizemos cerca de quinze ou vinte e colocamos no início da Rua Joaquim Murtinho, em uma escada larga.

Thiago Fernandes: Quem participou dessa ação?

Alexandre Vogler: Participaram os integrantes do *Ateliê 491*: eu, Roosivelt Pinheiro, Geraldo Marcolini, Arthur Leandro, Clara Zúñiga, Ana Paula Cardoso, Bruno Lins e André Amaral. O trabalho repercutiu, isso foi em 1999, estávamos no processo do *Atrocidades Maravilhosas*, revelando as telas.

A Roberta Alencastro, que era a pessoa que fazia o *Arte de Portas Abertas*, foi no nosso ateliê querendo saber o que era aquilo. Nós falamos que era uma interferência urbana, comentamos o que seria o *Atrocidades Maravilhosas* e ela gostou. No ano seguinte, ela afirmou que queria fazer algo naquele formato, mas juntando alguns artistas, e queria saber como realizar. Nós nos propusemos a criar o rascunho de um edital, indicar uma comissão de jurados com certa notoriedade no circuito, e assim ela fez. O Roosivelt redigiu o edital do primeiro *Prêmio Interferências Urbanas*.

Na primeira edição do evento, eu estava em Portugal. Foram realizados os trabalhos do Ducha, do Ronald Duarte, do Bob N, foi bem legal e muito importante para a disseminação da idéia de interferência urbana.

Depois, alguns teóricos quiseram escrever textos criando genealogias. Mas não havia genealogia. Só depois conhecemos o *3Nós3*, de São Paulo, Nelson Leirner, e outros trabalhos que passaram a ser referência para nós, mas até então era tudo muito novo. Líamos alguns textos estrangeiros sobre arte pública, algumas coisas que a Glória Ferreira passava na aula do mestrado. Lembro de fazer com a Glória uma disciplina sobre paisagem, em que ela falava muito sobre *land art*, essa aula foi uma referência muito importante para mim.

O que se convencionou chamar de interferência urbana e os espaços geridos por artistas foram coisas que vigoraram com força do final da década de 1990 até por volta de 2005. Depois, como disse, vimos surgir mais galerias e a ideia de o artista criar o seu próprio circuito já não era tão interessante. O circuito se profissionalizou e a produção deixou de ser experimental.

Thiago Fernandes: Qual é a história do filme *A (Re)volta do Zona Franca*?

Alexandre Vogler: O Basbaum foi fazer uma exposição chamada *On Difference*, em Stuttgart, na Alemanha, em 2005, que era uma mostra conhecida por integrar coletivos ou iniciativas de resistência. Em vez de chamar artistas, o Basbaum convidou três iniciativas coletivas, entre elas o *Zona Franca*. Pensamos em fazer o vídeo, pois não tínhamos nenhuma documentação legal dessa história. Eu comecei a correr atrás de pessoas que poderiam ter registros em vídeo.

O Aimberê queria que voltássemos a fazer o *Zona Franca*, eu já pensava o contrário. Houve uma polarização, o Roosivelt, o Adriano e o Guga levaram o projeto para frente. Então os deixei responsáveis pelo evento, enquanto eu trabalhava fazendo o vídeo. Mas o projeto do novo *Zona Franca* não saiu, por falta de um espaço disponível, e o Aimberê não gostou do resultado final do vídeo, pois era uma ficção. O vídeo narra uma história fictícia, com o Tom Sideral, um cara que aparecia toda hora no *Zona Franca* e que é trazido como o protagonista do filme. Nós criamos aquele *mise-em-scène* da mesa do bar Arco-Íris e o roteiro foi uma criação coletiva. O filme só foi exibido mesmo nessa mostra, na Alemanha, e aqui só circulou depois. Eu subi no YouTube, mas nunca houve um evento de lançamento.

Thiago Fernandes: Então vocês misturaram ficção com registros do evento?

Alexandre Vogler: Exato, é como se fosse uma galera, anos depois, se encontrando no Arco Íris e lembrando do *Zona Franca*, com imagens das memórias. Em um determinado momento aparece o Sideral olhando para a mulher de um cara que está no bar, que era realmente um cara que estava por lá, mas depois descobrimos que ele é o Paulo, que é segurança do Paço Imperial. Toda vez que eu vou lá, o encontro e ele me cobra uma cópia do filme. Mas enfim, nós convidamos o Paulo para participar do filme, combinamos o roteiro, em que o Paulo veria o Sideral olhando para a sua mulher e quebraria uma garrafa na cabeça dele. Então o Sideral

começa a ter alucinações e pulamos para a imagem do Fernando de La Rocque dançando. Depois emendamos no encerramento do *Zona Franca*, na barbárie que acontece lá no final de tudo.

Thiago Fernandes: Quando foram gravados os depoimentos que aparecem no filme?

Alexandre Vogler: Os depoimentos foram gravados em 2005, pois não sabíamos ainda o que seria o documentário, então começamos recolhendo depoimentos. Mesmo as vozes em *off* foram colhidas em 2005. Então fomos cruzando os depoimentos com as ficções malucas que criamos.