



Recepção e participação em instalações contemporâneas: indício de sua função social

***Recepción y participación
en instalaciones contemporáneas: evidencia
de su función social***

***Reception and participation in contemporary
installations: evidence of their social function***

Fabiane Schafranski Carneiro

*Mestra e doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São
Paulo (PGEHA-USP), São Paulo, Brasil. fabiane.carneiro@usp.br*

Resumo¹

O artigo busca refletir sobre novos modos de produção que agenciam, além da recepção, a participação coletiva e revelam indícios de sua função social. Para tanto, analisa as instalações *Cidade Dormitório* (2007) e *Parque Experimental el Eco* (2016) à luz de enfoques sobre a noção de horizonte de expectativas e espaços vazios, presentes na estética da recepção, e a ideia de estética da participação.

Palavras-Chave: Arte contemporânea. Instalação (Artes Plásticas). Estética. Recepção. Participação.

Resumen

*El artículo busca reflexionar sobre nuevos modos de producción que promuevan, además de la recepción, la participación colectiva y develen evidencias de su función social. Para ello, analiza las instalaciones *Cidade Dormitório* (2007) y *Parque Experimental el Eco* (2016) a la luz de abordajes sobre la noción de horizonte de expectativas y espacios vacíos, presentes en la estética de la recepción, y la idea de estética de la participación.*

Palabras-Clave: Arte contemporáneo. Instalación (Artes Plásticas). Estética. Recepción. Participación.

Abstract

*The article seeks to reflect on new modes of production that promote, in addition to reception, collective participation and reveal evidence of their social function. To this end, it analyzes the installations *Cidade Dormitório* (2007) and *Parque Experimental el Eco* (2016) in the light of approaches on the notion of horizon of expectations and empty spaces, present in the aesthetics of reception, and the idea of aesthetics of participation.*

Keywords: Contemporary art. Installation. Aesthetics. Reception. Participation.

¹ Este artigo está relacionado à pesquisa de doutorado intitulada “Instalações contemporâneas latino-americanas: inclusão em museus de arte universitários públicos”, desenvolvida no PGEHA - USP - Linha de Pesquisa: Produção e Circulação da Arte -, orientada pelo Prof. Dr. Arthur Hunold Lara. O presente trabalho se apoia em dois dos estudos de caso analisados na dissertação de mestrado da autora (CARNEIRO, 2021), sendo que um deles o foi em um artigo do CIANTEC’21 e em uma apresentação de trabalho no *Fifteenth International Conference On The Inclusive Museum*, em 2022. Mas em todas as situações, a análise contava com outro quadro teórico.

INTRODUÇÃO

Atualmente a arte contemporânea é difundida em uma conjuntura globalizada, onde nenhum relato é capaz de organizar a diversidade existente e aonde não há um modelo único de desenvolvimento para a sociedade. Em tal circunstância incerta - da arte e da sociedade -, quiçá sua incumbência seja mirar para além do seu limite, para uma mescla da esfera artística com outros âmbitos, em um “deslocamento das práticas artísticas baseadas em objetos a práticas situadas em contextos até chegar à inserção das obras em meios, redes e interações sociais” (CANCLINI, 2016, p. 240). Tais práticas engendram um processo de diálogo, onde os vazios, os lugares virtuais, são preenchidos por elementos imprevistos, em uma descontinuação entre as formas sensíveis da prática artística e as de apropriação destas por espectadores ou cidadãos, conforme seu entendimento, seus hábitos, seus comportamentos, a revelar sua própria narrativa.

Diversas expressões integram a cena contemporânea, entre novos gêneros e gêneros conhecidos e renovados. Muitas destas manifestações abarcam novas concepções espaciais – em geral experimentais e transitórias² - que se instalam por um pequeno

² Armando Silva (2014) denomina estas manifestações de nichos estéticos.

período nos espaços urbanos, demandam o social e, por meio desta experiência, estabelecem alguma coabitação coletiva que permite a seus participantes - mesmo temporariamente - criarem afetos, ampararem-se, representarem-se ou se imaginarem como coletivo (SILVA, 2014). Estabelece-se uma estética baseada em relações, onde a arte se torna pública por possibilitar interações outras.

A aproximação da arte com as relações sociais, presente nesta produção recente, parece diferir das táticas exploradas para a inclusão da audiência como protagonista do processo artístico. Atualmente este processo contempla intercâmbios sociais de outra complexidade, para além da redução da distância em relação aos espectadores empreendida desde o início do século XX, com o teatro de Brecht; a partir dos anos de 1960, com os happenings, instalações, ambientes e concertos; nas décadas de 1980 e 90, com novas tecnologias: eletrônica, informatizada e digital; e nas duas últimas décadas por meio da permuta de papéis entre emissores e destinatários em situações interativas, de esculturas a serem modificadas, vídeos interativos, etc. (CANCLINI, 2016). Seriam modos experimentais de coexistência, situados em locais com estruturas sociais complexas, produções que podem incluir aparatos eletrônicos e redes sociais, permitindo a formação de comunidades interpretativas e criadoras, dando outro sentido à compreensão do espaço e circuito público.

Assim, a obra de arte é apresentada como um interstício social onde experimentações concretas e novas possibilidades são vividas de forma cotidiana, no qual indivíduos e grupos produzem uma instância de expressão que é identificada pela reconfiguração do campo da experiência (FLYNN, 2016). Manifestações que devem ser lidas a partir de suas realidades etnográficas de contexto, individualidade e localização, considerando as formas diferenciadas em que são concebidas, realizadas, exibidas e recepcionadas. As quais ocorrem segundo uma matriz de horizontalidade - em oposição à relação vertical e arrogante entre artista e audiência, na qual aquele autoriza e conduz; onde a ausência de legendas e entendimentos determinados permite que as pessoas criem um sentido particular e pessoal ou mesmo comunitário, se esse sentido for compartilhado. Portanto, se diferenciam dos eventos artísticos que exploraram a conexão arte e realidade em propostas

participativas voltadas aos encontros, mas que os espetacularizam em promessas de transformação da sociedade.

A atenção ao receptor, tradicionalmente preterida em favor do autor e da obra, foi reivindicada teoricamente pela Estética da Recepção³, proposta por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, ambos teóricos literários. Jauss (2002) a postula como um processo aberto de elaboração e revisão de experiências. Sublinha o aspecto de sociabilidade – e historicidade – da arte, em especial a literatura, a partir do foco no indivíduo receptor e no contexto em que as obras se inserem. A importância dos postulados desta teoria está, portanto, em direcionar a atenção ao papel ativo do receptor; em reivindicar a recepção ativa, criativa, que atualiza possibilidades inscritas no texto; e, em abordar o problema da função social da literatura a partir da recepção (VÁZQUEZ, 2005).

Dentre os aspectos centrais na teoria da recepção estão: o papel mediador dos horizontes de expectativas; as relações entre texto e recepção; e a função social da literatura (VÁZQUEZ, 2005). Papel mediador, pois, a obra não é produzida ou percebida isoladamente, mas vinculada a um momento histórico em um campo constituído por experiências práticas e estéticas, conhecimentos e expectativas. As relações dizem respeito à estrutura comunicativa no encontro do leitor com o texto, que permitem a atualização deste por aquele. E a função social está relacionada à fruição como experiência estética primordial, como forma de apropriação do mundo e autoconsciência, segundo uma arte como experiência coletiva formativa (JAUSS, 1994 e 2002).

De acordo com Adolfo Sánchez Vázquez (2005) – filósofo espanhol, nas áreas de ética, estética e filosofia política e contemporânea, radicado no México –, embora a Estética da Recepção tenha questionado frontalmente a concepção de recepção contemplativa e passiva do receptor, reconhecido o papel do condicionamento social deste por seu horizonte de expectativas e reivindicado a sua relação ativa e criativa

³ Movimento nascido em 1967, na Universidade de Constança, Alemanha e precedido por pensadores como Walter Benjamin; Roman Ingarden; Hans-Georg Gadamer; e Mukarovsky, entre outros. (ALTAMIRANO; SARLO, 2001 e VÁZQUEZ, 2005).

com a obra de arte, há uma limitação do seu papel ativo e, portanto, da função transformadora da recepção sobre a obra de arte. Segundo a Estética da Recepção, relacionada ao campo literário, a requerida percepção ativa tanto especifica as lacunas constantes do texto, como também determina a evolução literária. Para Jauss isso ocorre à medida que aquela demanda a produção de uma nova obra, um trabalho posterior que pode resolver problemas formais e também morais - portanto relacionados ao social - herdados pelo trabalho anterior, em um processo que ainda pode expor novos problemas. Contudo, para além destas possibilidades, Vázquez (2005) reivindica a transformação da recepção sobre a obra segundo um papel ativo que possa afetar o aspecto formal, material e sensível desta - se aberta à intervenção e transformação. Uma estética da participação.

O autor afirma que tal intervenção prática do receptor exige uma nova concepção tanto do produtor, como da obra e recorda as possibilidades de participação compreendidas desde a década de 1960 - como instalações e ambientes -, que, a partir dos anos 1980, buscaram integrar o receptor à obra por meio das tecnologias ou compartilhamento do processo criativo. Entretanto, Vázquez (2005) alerta para as condições sociais e ideológicas hostis à recepção ativa ou que favorecem a recepção superficial e passiva, atreladas à sociedade alienada e mercantil atual. Bem como aponta para a concentração da recepção ativa, criativa e prática em um setor minoritário, tanto na produção quanto na recepção. Assim, defende a ampliação desta num processo de 'socialização da criação', o qual ultrapassa o sentido de democratizar a arte⁴ e tem importante função estético-social, próxima à lógica criativa e não a da alienação, que se apoia na recepção inautêntica e passiva, promovida pelo princípio da lucratividade, hegemonia do valor de troca e onipotência do mercado.

Vázquez (2005) acredita que a associação às novas tecnologias ofereça essa possibilidade, embora avalie que, ao ser realizada na sociedade atual, tende à alienação. Em contraste, Marisa Flórido (CAMPBELL, 2015) - crítica de arte e curadora

⁴ Como foi a retirada da pintura dos palácios reais para levá-la aos museus, ou, a música das cortes aristocráticas para os concertos públicos (VÁZQUEZ, 2005).

independente brasileira - afirma que na atualidade essa associação vem se tornando mais complexa com as redes sociais de comunicação e pode implicar em manifestações coletivas⁵. Por fim, Néstor García Canclini (2016) - antropólogo e filósofo argentino, radicado no México - lembra que, na reorientação da teoria da arte voltada à inclusão de receptores e atores sociais na América Latina, é importante entender a audiência como um grupo heterogêneo, pertencente a condições econômicas e educativas diversas, com disponibilidade e costumes de consumo cultural diferentes - procedentes de tradições cultas, populares e massivas - para se relacionarem com a arte.

O presente artigo busca refletir sobre novos modos de produção que agenciam, para além da recepção, a participação coletiva e revelam modos de ser e estar na sociedade. Para tanto, se apoia na Estética da Recepção, segundo a qual tanto produção/produtor quanto recepção/receptor estão atrelados aos contextos artísticos e extra-artísticos em que estão integrados, os quais, por sua vez, são condicionados por circunstâncias coletivas e individuais determinadas de acordo com orientações, padrões de identificação e regras sociais vigentes. A reflexão é feita a partir da análise de exemplares dessas novas concepções espaciais, as instalações contemporâneas *Cidade Dormitório* (2007) e *Parque Experimental el Eco* (2016), à luz de entrevistas com os artistas e abordagens acerca da noção de horizonte de expectativas, segundo pressupostos de Hans Robert Jauss; de espaços vazios, conforme Wolfgang Iser; e a ideia de estética da participação, de acordo com Adolfo Sánchez Vázquez. Por fim, este artigo visa apontar indícios da função social dessas novas práticas.

A RECEPÇÃO EM INSTALAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

A compreensão das recentes expressões estéticas, em especial as instalações, à luz de sua recepção se faz importante, uma vez que esta é um feito social e aquelas parecem possibilitar o alargamento do papel ativo e criativo do receptor. Além de

⁵ Como as ocorridas a partir de 2010: do Egito, da Primavera Árabe e no Brasil em 2013 e 2015.

ampliarem o horizonte de expectativas da audiência, permitem uma forma experimental e coletiva de práxis criadora, a qual as afeta efetivamente e oferece outro significado à noção de âmbito público. Como instalações reivindicam a participação das pessoas - por meio dos sentidos, do movimento e do corpo -, as quais complexificam o sentido da obra e permitem o atrito da arte com a vida. Estas questões poderão basear novas práticas, segundo novos horizontes convergentes à função social da arte. A presente investigação dá sequência ao mestrado da autora⁶, que tratou de tais instalações, a partir de sua produção, e empresta dois de seus estudos de caso para, agora, analisá-los com foco na recepção.

Um é *Cidade Dormitório*, instalação idealizada pelo artista brasileiro Guga Ferraz, para o projeto Parede Gentil da galeria A Gentil Carioca, localizada na área central da cidade do Rio de Janeiro, Brasil, em 2007. O local é próximo de uma das mais tradicionais e ativas áreas de comércio popular da cidade, conhecida como SAARA⁷, onde a rua é elemento fundamental de sua dinâmica, que abrange diversas atividades e oportunidade de trabalho e renda. A área recebe diariamente um amplo número de pessoas provenientes de diferentes regiões da cidade, atraídas pela diversidade e baixo preço dos produtos. E também é estratégica como meio de sobrevivência para pessoas em situação de rua, que são marginalizadas e invisibilizadas (CARNEIRO, 2021).

A inserção da galeria Gentil Carioca nesta porção da cidade, desde 2003, fora do eixo constituído e reconhecido do circuito artístico junto ao mar, reforça tanto seu caráter experimental, como o de seus artistas - muitos, praticantes da intervenção urbana. A galeria, segundo a pesquisadora Ana Emília da Costa Silva (2011), atrai estudantes, ambulantes e outros comerciantes da região - pipoqueiros, vendedores de bebidas e picolés - por conta de suas ações na rua. Uma delas é o Parede Gentil, projeto que convida um artista a realizar uma intervenção na parede externa da galeria – no cruzamento da Rua Gonçalves Léo com a Rua Luís de Camões - pelo período de

⁶ Instalações contemporâneas latino-americanas: brecha para coabitações (CARNEIRO, 2021).

⁷ Sociedade dos Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega, criada em 1962 como ato de resistência às intervenções urbanísticas que afetavam o tecido urbano da região.

quatro meses. Assim, torna a arte algo público, acessível às pessoas e uma oportunidade de diálogo.

Cidade Dormitório, concebida a partir de questionamentos do artista sobre temas urbanos e habitacionais - o espraiamento urbano, o morar longe do trabalho, o déficit habitacional e de políticas públicas na cidade -, foi fixada na parede externa da galeria, em espaço público, onde permaneceu de 28 de abril a 25 de agosto daquele ano. Compreendia uma cama beliche de oito andares, acessados por uma escada, com estrutura de ferro chumbada à parede, além de grades de madeira e colchões com lençóis coloridos em todos os pavimentos. A instalação borrou os limites entre arte, arquitetura e vida cotidiana. Assim, foi apropriada e utilizada por habitantes da cidade, a partir de um vínculo com a realidade, seja como dormitório por pessoas em situação de rua, brinquedo por crianças do bairro ou lugar de descanso por frequentadores da galeria após seus eventos.



Figura 1: Fotografia da apropriação de Cidade Dormitório.
Fonte: <http://gugaferraz.blogspot.com/>. Acesso em: 5 de maio de 2022.

A obra gerou respostas distintas, entre aprovação e reprovação, tanto de moradores do bairro, como de críticos de arte e meios de comunicação. Sem abarcar programações, admitiu novas oportunidades de interação com a arte, em um entrecruzamento entre as práticas artísticas e sociais, onde situações não comumente vistas na região se colocaram na paisagem e evidenciaram uma realidade.

O outro caso é a instalação *Parque Experimental el Eco* (PEEE), concebida pelos arquitetos Guillermo González Ceballos, Rodrigo Escandón Cesarman, Ricardo Roxo Matias e pelo designer gráfico Manuel Bueno Botello do escritório mexicano APRDELESP, que foi ganhador do concurso Pabellón Eco 2016, organizado pelo *Museo Experimental el Eco*, vinculado à *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM) e localizado na Colônia San Rafael, Cidade do México, México. PEEE permaneceu instalado de 23 de abril a 05 de junho de 2016 no pátio interno do museu, situado em uma das áreas mais centrais da cidade e em frente ao Parque de Sullivan, um espaço público verde e aberto, bastante utilizado pela população e dos poucos da região.

Esta conta com uma variedade de usos - habitacional, comercial, de serviços e institucional - e tem na escassez de áreas verdes, reivindicadas pelos moradores da região, um de seus grandes problemas. Tal falta é decorrente da ausência de planejamento no projeto urbano original, resolvido por grandes jardins localizados no interior dos terrenos, que desapareceram com o parcelamento, o adensamento urbano e o processo de gentrificação (CARNEIRO, 2021). Enquanto, o museu tem foco em práticas artísticas de linguagens diversas em torno da reflexão espacial e privilegia a experimentação, a liberdade e o risco (UNAM, [201-?]). Um de seus programas é o *Pabellón Eco*, iniciado em 2010, que consiste em um concurso em nível nacional para uma intervenção temporária de dois meses no pátio do museu, voltada a abrigar atividades de um programa público que combina artes visuais e cênicas, música e conversas sobre temas propostos pelo vencedor e curador em questão. Entre os assuntos problematizados pelos pavilhões está o espaço público e a separação imposta pelo muro, que aparta a realidade da rua.

Parque Experimental el Eco foi idealizado como um protesto à arquitetura dos espaços públicos da Cidade do México e sua constante programação por parte do governo - que impede o uso tradicional e as manifestações públicas -; bem como uma crítica às práticas arquitetônicas - enquanto modelo de culto ao objeto escultural. Tinha como proposta transformar o museu público em parque por meio de um convite à sua utilização diária pela comunidade. Para isso, compreendia um espaço físico e outro virtual. O primeiro, valia-se de uma série de itens do cotidiano – como mesas; cadeiras; guarda-sol; piscina; mixer; caixas de som; luminárias; churrasqueira; forno portátil; cafeteira; tabela e cesta de basquete; e grama natural sobre o piso – e o segundo, de um *site* interativo. A construção da intervenção se dava pela colaboração ativa das pessoas, que usavam o mobiliário disponível e propunham sua atividade por meio do *site* e lá adicionavam seus registros.

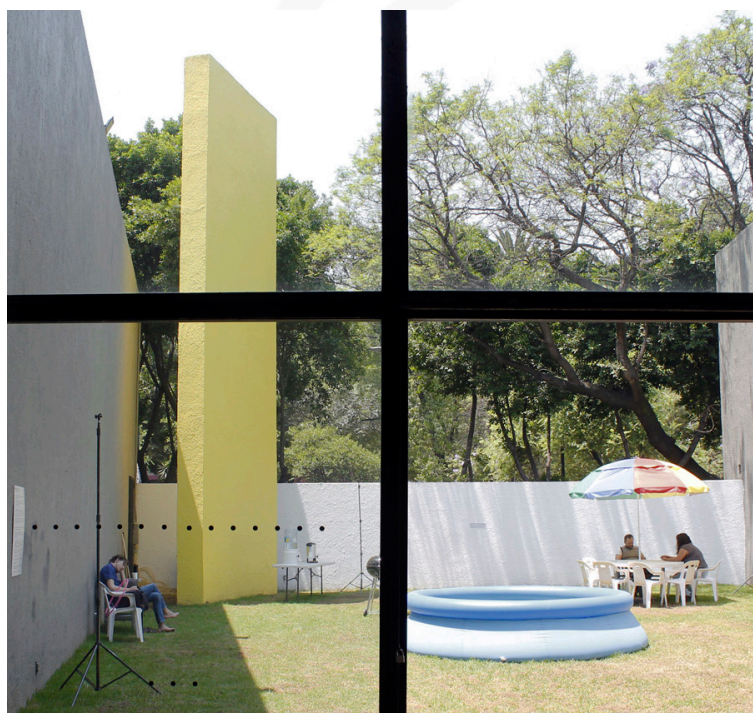


Figura 2: Fotografia de Parque Experimental el Eco no pátio do Museo Experimental el Eco.

Fonte: <https://eleco.unam.mx/expo/pabellon-eco-2016-parque-experimental-el-eco/>.

Acesso em: 5 de maio de 2022

Parque Experimental el Eco, seguindo a prática de APRDELESP - de investigação do espaço e de sua apropriação -, foi usado e tomado pelas pessoas - a maioria jovens,

mas também crianças e idosos, entre arquitetos, estudantes de arquitetura, estudantes da UNAM, vizinhos, usuários do Parque de Sullivan e conhecedores da instituição. Entre as diversas atividades propostas estavam: comemoração de aniversário; piqueniques; shows de música; desafios de basquete; sessões de cinema; de desenho e pintura; aulas de yoga; reuniões; festas e exposições, entre outras.

A instalação motivou muita discussão, tanto em artigos, ensaios e críticas publicados em revistas e canais especializados, como em conversas transmitidas em programação de rádio. Os principais, a favor ou contra à proposta, estão reunidos no site do Parque e apontam para os motes centrais do debate: se a proposta era ou não arquitetura; o vínculo com playgrounds, praças e parques; a escolha de objetos genéricos, anônimos e acessíveis, procedentes de empresas globais em detrimento de objetos comissionados, oriundos do design de autor; se sucumbiria, por ser experimental ou teria êxito, rendendo debates interessantes; se a proposta era superficial e promotora de consumo em sua efemeridade; entre outras questões.

As duas instalações, tanto Cidade Dormitório, quanto Parque Experimental el Eco, abarcaram diferentes formas de apropriação, assim como opiniões divergentes, o que aponta para recepções distintas e receptores com características sociais, biográficas e de relação com a arte muito diversas. Esta pluralidade de recepções poderia ser entendida a partir do que Hans Robert Jauss (1994, p. 27) denomina de horizonte de expectativas:

[...] sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática.

Esse sistema, conceituado pelo teórico a partir da literatura [que aqui é estendido às instalações], foi por ele desdobrado em um sistema duplo, o horizonte de expectativas do autor [produtor] - inscrito na obra - e o do leitor [receptor], aos quais depois foi acrescentado um terceiro, extraliterário [extra-artístico], o horizonte do mundo da vida. O primeiro, corresponde à estrutura formal e ideológica da obra; o segundo, tem origem na experiência do receptor. E o terceiro, é constituído por

interesses, desejos, necessidades, experiências e condicionado pela sociedade, classe a que pertence e por sua história individual. Assim, nem a produção do autor [produtor] nem a recepção do leitor [receptor] ocorrem fora de seus respectivos horizontes literários [artísticos], nem do horizonte prático-vital em que estão integrados (VÁZQUEZ, 2005). No processo de recepção os horizontes se relacionam e, assim, é possível a compreensão do significado da obra pelo receptor, viável culturalmente e de acordo com diretrizes, modelos de identificação e regras sociais. A recepção, portanto, é sempre uma atividade inscrita em um horizonte que recorta a nova experiência no pano de fundo da experiência estética intersubjetiva anterior (ALTAMIRANO; SARLO, 2001).

A partir destas noções, seria factível tecer algumas considerações sobre o horizonte inscrito em Cidade Dormitório e relacionado a Guga Ferraz, revelado pela estrutura proposta. A obra trata de desigualdade e se relaciona com as transformações urbanas da cidade e as exclusões resultantes destas, presentes não só na atualidade como constituintes da história do centro. O tema da falta de moradia, segundo Guga (2020), havia sido tema de um trabalho anterior - Dormindo⁸, de 2006 – e foi revisitado em 2007 por conta dos longos deslocamentos de trem até Realengo - zona oeste da cidade – para um trabalho, em que seguia no sentido contrário dos trabalhadores do centro e refletia sobre essa problemática, que se juntou à atenção à presença de pessoas em situação de rua na região do SAARA (informação verbal)⁹.

Guga cresceu e morou perto de áreas de conflito, vivenciando a violência urbana do Rio de Janeiro. Apesar de reconhecer a beleza da cidade, ele aponta para a brutalidade e desumanidade presente nela - concretizada tanto na transformação de sua natureza - resultado das grandes intervenções urbanísticas e dos grandes eventos - como na arquitetura e no mobiliário urbano - bancos com hastes para as pessoas não se deitarem e baixio de viadutos com pedras para as pessoas não dormirem. Embora o artista entenda a cidade como um lugar agressivo e cruel, é

⁸ Um lambe-lambe com a sua imagem deitado, que era colado próximo ao chão.

⁹ Informação fornecida pelo artista Guga Ferraz, durante entrevista realizada em 27/10/2020. Suas declarações posteriores fazem parte da mesma entrevista.

encantado por suas sobreposições, suas transformações e sua apropriação pelas pessoas. Seu interesse pela cidade surgiu da prática do skate e por ter cursado, sem concluir, Arquitetura e Urbanismo, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), antes de se graduar em escultura pela Escola de Belas Artes (UFRJ). Para Guga, Cidade Dormitório é uma alusão a uma cidade mais afável, a uma arquitetura carinhosa, como resposta à agressividade impressa no urbano. Assim, parece estar bastante atrelada ao seu horizonte prático-vital.

De acordo com o artista, a obra é uma sugestão de mobiliário urbano, uma escultura em um conceito de arquitetura (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 2013), que partiu de um desenho em escala do beliche de suas irmãs - 1,74 x 2 x 1m – o qual foi repetido por quatro vezes para depois ser confeccionado. A partir destas colocações é possível aproximar Cidade Dormitório de obras que, segundo Jauss (1994, p. 28): “[...] graças a uma convenção [...] da forma, evocam [...] um marcado horizonte de expectativas em seus [receptores] para, depois, destruí-lo passo a passo - procedimento que pode não servir apenas a um propósito crítico, mas produzir ele próprio efeitos poéticos”. Pode-se afirmar que Guga faz com que a instalação proceda o horizonte de expectativas dos populares beliches, os quais o artista cita, repete, combina e mistura com outro conhecido motivo arquitetônico, o telhado, engendrando o horizonte de expectativa de transformação, pois as identificações e relações acessíveis ao receptor dissolvem-se em algo composto por espaços vazios, para que ele preencha¹⁰.

Assim, a instalação implicou identificações nas pessoas e foi ocupada por elas. Entre seus receptores, estavam as pessoas em situação de rua, que a utilizavam para pernoite, acontecimento relatado em matéria do jornal popular Extra, publicada no caderno Geral e intitulada “Arte é beliche gigante para moradores de rua – Instalação de Guga Ferraz abriga gente que não tem onde dormir”. O conteúdo da reportagem revela traços do horizonte de expectativa dos ocupantes da obra, que passa por questões sociais e urbanas recorrentes e antigas e estão diretamente relacionadas ao horizonte do mundo da vida.

¹⁰ Noção postulada por Wolfgang Iser, que será tratada adiante.



Figura 3: Recorte de matéria publicada no jornal Extra sobre Cidade Dormitório.

Fonte: <https://arquivosdopresente.files.wordpress.com/2009/06/extra-cidade-dormitorio-copia.jpg>. Acesso em: 16 ago. 2020.

Segundo o jornal, havia dois moradores na obra, um ex-garoto de programa e um ex-presidiário, além do recém-chegado Luís, que afirmou pensar que as camas haviam sido construídas pela prefeitura como forma de tirar as pessoas em situação de rua das calçadas na época dos Jogos Pan-Americanos, realizados em julho daquele ano. Somente na madrugada de seu depoimento é que ficou sabendo que se tratava de uma instalação artística. Sua fala evidencia, para além da ausência de políticas públicas, as experiências de medo, por que passam as pessoas em situação de rua (KORSCH, 2007, p.13):

Os outros achavam que isso era uma ratoeira 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.

A região onde a instalação permaneceu é próxima ao porto e por concentrar uma infinidade de atividades econômicas e possibilidades de trabalho e renda, faz do centro do Rio de Janeiro a área da cidade com o maior contingente e densidade desta população. Realidade de Luiz, que com 24 anos há época, não tinha sobrenome, família ou um lar e vivia há cinco na rua por falta de opção. Durante a semana conseguia bicos como operário e aos finais de semana frequentava cultos e missas, após os quais

refeições são servidas (KORSCH, 2007). Foi o último ocupante de Cidade Dormitório e denotou uma recepção diretamente atrelada a seu horizonte prático-vital, constituído por necessidades, experiências, desejos e condicionado pela sociedade.

Por outro lado, a experiência de Rubens Pileggi Sá, artista e crítico de arte, em Cidade Dormitório passou por presenciar a ocupação da obra por crianças do bairro, ao passar por ali uma noite, dois dias depois da sua abertura da instalação. Ele comenta que se em um primeiro momento estavam curiosas, querendo saber o que era aquilo, logo em seguida acharam divertida a ideia daquele objeto e fizeram dele o seu brinquedo (SÁ, 2007). Talvez as relações acessíveis a elas e a identificação tenha sido com um trepa-trepa, como lembra Guga Ferraz, o que as fez ocupar a obra.

Sá (2007) diz não ser possível falar de Cidade Dormitório e esquecer Ninhos, de Helio Oiticica, pontuando seu conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática em relação a obras já conhecidas. O crítico afirma que, enquanto Ninhos são pensados e executados para dentro do espaço institucional, Cidade Dormitório está na rua, dialogando com a cidade, afrontando o espaço público. Alega que ao passo que o trabalho de Oiticica se torna estetizado, quanto mais se torna público, arquitetural, como um parque de diversões sinestésico, o “enfrentamento com o suporte vida é que [...] torna [Cidade Dormitório] instigante, desafiador, pois, ao levar em consideração o contexto onde a obra é exposta, permite uma aproximação com as pessoas, dentro de questões que lhe são pertinentes [...]” (SÁ, 2007, p. 5). Talvez o ‘contexto’ aqui possa ser entendido como o horizonte do mundo da vida, que converge em determinado aspecto entre o produtor e os receptores. A cidade como espaço público que possibilita inúmeras experiências e presenças, o qual, neste caso, não estava condicionado pelas normas correntes e tradicionais do sistema de arte, que provavelmente inibiriam a recepção ativa e prática das pessoas. Por outro lado, quiçá seja possível dizer que as ‘questões pertinentes’, citadas pelo crítico, estão atreladas ao horizonte de expectativas de cada um dos receptores de acordo com sua história individual.

Em relação ao *Parque Experimental el Eco*, a convenção da forma responsável pela identificação inicial do receptor, descrita por Jauss, se estende à obra com seus itens do cotidiano. Ela procede o horizonte de expectativas dos populares parques, praças e suas fontes, combinados a outros elementos presentes em momentos de encontro e manifestação – como churrasqueira e caixas de som – e ainda misturados ao ambiente físico do museu e do espaço virtual do *site*.

A obra trata da apropriação do espaço e seus processos, investigação que diz respeito à prática de APRDELESP, baseada na experimentação, no trabalho coletivo e no desenvolvimento de uma metodologia, apoiada em estrutura física e digital, privada e pública, para melhor comunicação entre os diferentes atores dos processos de apropriação empreendidos. O arquiteto Rodrigo Escandón Cesarman de APRDELESP (2020)¹¹ comenta que a palavra ‘apropriação’ foi utilizada inicialmente no sentido de apropriar-se do espaço, torna-lo seu para o transformar e o aproveitar. Mas por conta de uma possível conotação negativa da palavra, talvez pudesse ser substituída por outras como: cuidado e carinho (informação verbal)¹¹.

O tema de *Parque Experimental el Eco* resultou de um estudo anterior de APRDELESP sobre como seria um protesto público projetado. Estavam impactados pelo caso de Ayotzinapa¹² que gerou muita comoção no México e resultou em inúmeros protestos. Segundo Cesarman, que morou na área central da cidade, no entorno do *Museo Experimental el Eco* entre 2011 e 2017, um problema dos espaços públicos da região é a programação oficial constante, que permite apenas certos tipos de uso – como eventos, shows e festivais – e inibe tantos outros – relacionados à utilização do espaço para manifestações cotidianas. Esse horizonte prático-vital do produtor parece estar presente na obra.

¹¹ Informação fornecida pelo arquiteto Rodrigo Escandón Cesarman, durante entrevista realizada em 10/12/2020. Suas declarações posteriores fazem parte da mesma entrevista.

¹² Caso que ocorreu em 2014, onde uma série de ataques foram cometidos contra estudantes da Escola Normal Rural “Raúl Isidro Burgos”, em que o exército deteve quarenta e três estudantes que desapareceram.

Os receptores da instalação foram diversos e o uso do parque ou colaboração na proposição de diferentes atividades não teve direcionamentos ou condicionamentos por parte de APRDELESP ou do *Museo Experimental el Eco* no sentido de estimular uma recepção inautêntica ou passiva. Assim, pode-se afirmar que as pessoas se apropriaram da instalação segundo seus horizontes artístico e o prático-vital, especialmente constituído por seus interesses e desejos.

Cesarman lembra de um grupo de pessoa que organizava aulas de desenho de modelo vivo; de usuários do Parque Sullivan que entravam, sentavam e usavam a mesa; vizinhos que utilizavam a quadra de basquete; dos alunos da UNAM que fizeram um concerto, ao passo que outros, uma comemoração de aniversário com churrasco. Conta que nunca viu tanta gente no pátio do museu como na festa *queer*, chamada *Traición* - que foi gratuita e aberta -, além de contar com DJs residentes e convidados, performance e yoga. E, ainda, relembra uma comemoração que fazia uso de uma *piñata*, símbolo tradicional da cultura mexicana. Situações que denotam a diversidade de identificações por parte dos receptores.



Figuras 4, 5 e 6: Fotografias da apropriação de Parque Experimental el Eco.
Fonte: <https://aprdelesp.com/#caso-de-estudio&caso-de-estudio-44-parque-experimental-el-eco> . Acesso em: 13 jun. 2020.

A instância virtual do PEEE, o *site* do Parque, construído ao longo da ativação da instalação, registrou os muitos desejos e interesses das pessoas a partir das proposições de atividade incluídas na agenda interativa e pública. A seção

“infraestrutura cotidiana” do *site* também arquivou várias publicações e referências, procedentes de diferentes autores e campos, que revelam tanto o conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, como as relações estabelecidas pelo receptor com o PEEE. Entre o material estão trabalhos que perpassam a arquitetura, a arte e o social, como o *Fun Palace* de 1961, do arquiteto Cedric Price em parceria com a diretora de teatro Joan Littlewood. Também textos sobre Lina Bo Bardi, que trata obras arquitetônicas como organismos aptos à vida, onde as pessoas têm o poder de decidir e transformar o existente e não no lugar do espetáculo e dos espectadores passivos. Ainda informações sobre o artista Joseph Beuys e o arquiteto Aldo van Eyck, que pensavam a relação da cidade com o jogo, a arte e a participação, com o intuito de estabelecer um espaço comum. E por fim, a exposição *Playgrounds – Reinventing the Square* no *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, que tratava do potencial socializante, transgressivo e político do brincar quando relacionado ao espaço público.

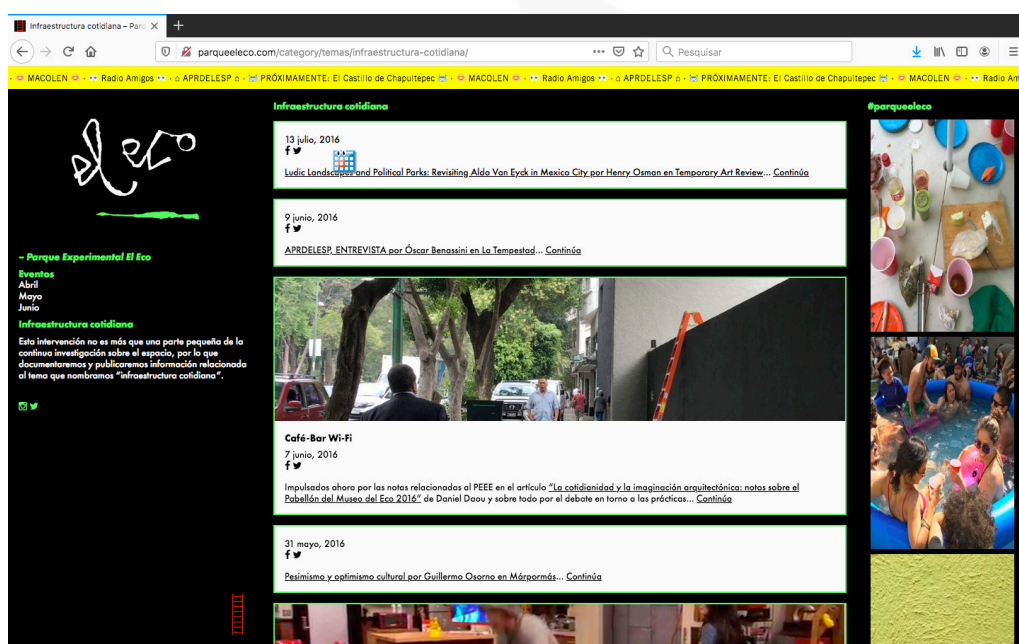


Figura 7: Site do Parque Experimental el Eco.
Fonte: <http://parqueeleco.com/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

Mas apesar de todas estas identificações e relações, *Parque Experimental el Eco* foi objeto de muita discussão. Um dos textos publicados no *site* foi a crítica contundente

do arquiteto e professor Víctor Alcérreca nomeada “Uma piada líquida¹³”, publicada originalmente em Portavoz - um portal para a difusão da arte, arquitetura e desenho. A crítica questiona se a ideia de APRDELESP era somente fazer o que supostamente não é permitido ou se teriam pretensões artísticas. Também rejeita o veredito do júri do concurso e afirma que “[...] se o museu fosse um parque, seria: um parque. A que tipo de piada esse projeto pertence?” (PARQUE, 2016, tradução nossa). Em resposta, o curador de design, editor e crítico mexicano Mario Ballesteros (PARQUE, 2016, tradução nossa) opinava:

De minha parte, difiro da postura implacável de Victor. Encontro beleza no gesto de colocar uma churrasqueira e uma piscina inflável no pátio do El Eco. Encontro poesia em ir ao Costco comprar os materiais para construir o pavilhão, e não ter que aturar outro projeto escolar que queira expressar o sublime com pedacinhos de madeira ou rampinhas ou bloco de concreto em um exercício puramente formal e contemplativo. O grêmio da arquitetura em nossa cidade não é apenas solene e cerimonioso, como afirma Víctor, mas severo, exaltado, exclusivo, elitista e preguiçoso. Por que não um assado, se como lembra Alcérreca, El Eco já foi teatro, cabaré, palco [...]?

Conforme Jauss (1994, p. 31), “a distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a ‘mudança de horizonte’¹⁴ exigida pela acolhida à nova obra [...] deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica”, como sucesso espontâneo, rejeição etc. Caso a rejeição seja decorrente de um não enquadramento no ‘horizonte das expectativas dominantes’, uma ampliação de horizonte será necessária. E isso pode ser averiguado no caso do *Parque Experimental el Eco*, visto que, depois de sua edição, o *Museo Experimental el Eco* passou a intercalar as edições anuais do *Pabellón Eco* com as de um novo programa chamado *Pabellón Eco: Panorama*, concebido como uma reunião acadêmica e uma oficina de projeto para estudantes

¹³ *Una broma líquida* em <http://portavoz.tv/parque-experimental-aprdelesp-pabellon-eco-2016/>.

¹⁴ Conceito de Edmund Husserl - em *Erfahrung und Urteil*, 1948 - retomado e ultrapassado por Günther Buck - em *Lernen und Erfahrung*, 1967 (JAUSS, 1994). Husserl indica a importância da sobreposição de um novo sentido a um já constituído e, conexa, a formação de uma segunda interpretação, que discute sobre e com a primeira (ISER, 1987). Ao passo que Buck nota no processo da experiência (negativa) tanto a integração do novo na unidade corrigida de um sentido determinado, quanto a consciência de si por aquele que experimenta, o que possibilita um modo qualitativamente novo da experiência.

de arquitetura interessados nesta prática, como um campo de análise social e urbana. Tal ampliação aponta para a função social plena da arte, quando a experiência do receptor com a obra penetra o horizonte de expectativa de sua vida prática, organizando o seu entendimento do mundo e retroagindo sobre seu comportamento social. A arte, neste caso, seria um fator de ‘criação social’, de experiência coletiva formativa (JAUSS, 1994).

DA RECEPÇÃO À PARTICIPAÇÃO

Segundo a Estética da Recepção, tanto para Hans Robert Jauss quanto para Wolfgang Iser, o encontro do leitor com o texto se dá como processo de atualização deste e sua conversão em obra, pois seu sentido não se encontra nele, isoladamente, mas no processo de recepção em que ambos convergem. O texto, segundo Iser (1987), é um sistema onde estão presentes ‘espaços vazios’¹⁵, que se oferecem para serem preenchidos pelo leitor, estimulando-o a colocar sua imaginação em ação. Correspondem, portanto, ao “elemento central de conexão da interação entre texto e leitor” (ISER, 1987, p. 264), uma situação de comunicação e recepção que provoca a atividade do leitor. Assim, os espaços vazios ao serem preenchidos por este, mediante intervenção ou atividade imaginativa no ato da recepção, acarretam na atualização do texto, de forma que Iser entende a obra como a composição do texto na consciência do leitor e, deste modo, percebe o leitor como um coautor.

Por outro lado, à luz da Estética da Recepção, Vázquez (2005) afirma que, embora a obra esteja aberta ao receptor em seu aspecto interpretativo, ela está fechada ou permanece intocada em seus outros dois aspectos: o formal e o material, sensível. Para que o receptor participe e afete também tais outros aspectos, seria necessário passar da Estética da Recepção para uma estética da participação, onde o receptor intervém no próprio processo criativo e afeta o trabalho. Assim, o teórico aponta para a possibilidade de dois referentes: o da obra de arte fechada e aberta ao mesmo

¹⁵ Conceituados a partir dos espaços de indeterminação de Ingarden, mas não reivindicando uma complementação como estes e sim uma combinação.

tempo e o da obra aberta. O primeiro, diz respeito à obra que está fechada, enquanto processo de criação concluído, e aberta, porque oferece ao receptor - em diferentes contextos sociais, culturais e ideológicos – múltiplas possibilidades de interpretação e de sentido. Enquanto o segundo referente, o da obra aberta¹⁶, não só no sentido anterior, mas também por possibilitar ao receptor a intervenção ou participação no processo criativo, e, desta forma, sua continuação, extensão ou socialização. A partir disso, Vázquez (2005) aponta o importante valor social da arte que, associada às novas tecnologias em uma produção aberta e recepção ativa e prática, possibilita a ampliação ou socialização da criação.

Segundo estas colocações e mirando para as instalações, é possível afirmar que *Cidade Dormitório* está próxima do primeiro referente, por contar com o processo de criação finalizado e permitir múltiplas possibilidades de sentido. Mas estas possibilidades não se limitam à interpretação e sim afetam o aspecto material, sensível. Tal afirmação se apoia em alguns fatos. Três meses depois de instalada a obra, somente três camas permaneciam com seus colchões; e, junto ao colchão de Luis, ele agregou dois lençóis, uma toalha, escova de dentes, bolsa de pano e diversos papelões, que serviam como proteção ao sol, à chuva e aos curiosos (KORSCH, 2007). Sua rotina diária incluía uma reza, a arrumação dos lençóis, a colocação deles no armário improvisado de papelão, a acomodação dos poucos pertences numa bolsa de pano para depois sair, lavar o rosto e escovar os dentes numa padaria próxima e então sair a procura de trabalho. A materialidade da instalação, portanto, foi alterada, pela retirada dos outros colchões e lençóis, pela inclusão de objetos pessoais e cotidianos e pela presença transitória de seus ocupantes e suas performances. A alteração não se deu por participação no processo de criação, mas porque a obra estava aberta a recepções ativas e práticas, imprevisíveis e não anunciadas.

¹⁶ Vázquez (2005) lembra das obras abertas enunciadas por Umberto Eco, onde o performer não reproduz essencialmente a forma imaginada pelo autor, mas participa da própria estrutura da performance, enquanto matéria sensível e não somente significados ou ideias. Apesar de focar em obras musicais, seu conceito de 'obra aberta' não se limita à esfera musical, mas também se aplica às artes plásticas, onde os móveis de Alexander Calder e a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Caracas são exemplos do pensador. Vázquez, entretanto, não os considera muito convincentes.

Em *Parque Experimental el Eco*, a instalação foi afetada tanto em seu espaço físico, como também virtual. O físico, teve seu aspecto material afetado, a partir de sua utilização e pela inclusão de objetos pessoais e cotidianos dos participantes – a canga, o colchonete, o livro, a carne, os legumes, os copos, o protetor solar, o material de desenho, a *piñata*¹⁷, a bateria, etc. – e de sua presença e performances transitórias - cozinhar, dar aulas, assistir a filmes, desenhar, pintar, praticar yoga, jogar basquete, fazer exposições, tomar banho de sol e de piscina, passear com o cachorro e usar as caixas de som para fazer shows -, que também complexificam os sentidos da obra, por sua diversidade de interpretações. Por outro lado, o *site* foi afetado pela adição dos registros - fotos e vídeos - dos participantes e também por constituir ferramenta de comunicação para com estes.



Figuras 8, 9 e 10: Fotografias e frame da apropriação de Parque Experimental el Eco.
Fonte: <https://aprdelesp.com/#caso-de-estudio&caso-de-estudio-44-parque-experimental-el-eco>. Acesso em: 13 jun. 2020.

Para além do calendário editável, a programação definida tinha vínculos com redes sociais e plataformas dos proponentes, onde era possível obter detalhes da atividade. Enquanto os registros feitos da apropriação do PEEE, foram vinculados ao *site* por meio de uma *hashtag* - #parqueeleco. Por fim, a seção “infraestrutura cotidiana”, já tratada anteriormente, vinculou materiais elaborados por arquitetos,

¹⁷ Objeto feito geralmente de papelão moldado, coberto com papel crepom colorido e repleto de doces, brinquedos e frutas da estação. Em comemorações ele é rompido com a utilização de um bastão de madeira, todo conteúdo se espalha e é repartido entre os participantes em sinal de confraternização.

filósofos, críticos, artistas, instituições e pessoas que trouxeram referências ou reflexões sobre a instalação. A partir destas colocações, pode-se afirmar que *Parque Experimental el Eco* é próximo do segundo referente, pois permite a participação do receptor em parte do processo criativo, enquanto sua continuação. Por outro lado, as composições resultantes da participação das pessoas se deram porque a obra estava aberta a recepções ativas e práticas, anunciadas, mas imprevisíveis.

Cesarman considera tanto as pessoas que frequentaram o Parque, quanto as que propuseram atividades, como participantes da concepção do projeto, pois este se dava em processo. A Instalação era como um todo inacabado, onde cada gesto se somava a esse todo. Para APRDELESP não há uma forma definitiva para ver, pois ela é mutável já que as relações entre os objetos mudam constantemente, de acordo com sua disposição e o movimento das pessoas. E a decisão de utilizar uma página de *internet*, como ferramenta para que o *Parque Experimental el Eco* pudesse ser alimentado conjuntamente com as pessoas interessadas na instalação, é decorrente do interesse em estabelecer canais de diálogo abertos e inclusivos. Portanto, a produção do grupo repensa o espaço urbano, o museu e a mídia buscando ampliar a possibilidade de acesso e participação a eles e neles.

Nesse sentido, Vázquez (2005) acredita que o processo criativo como processo coletivo e ininterrupto, sem excluir o papel do indivíduo, leva à ampliação do domínio do homem social como ser criativo. Além disso, alega que a socialização da criação, possível segundo a perspectiva aberta à sociedade e à arte por essas novas experiências artísticas, pode ser um modo de apropriação estética mais adequado a uma sociedade regida pelo princípio criativo e não pelo da lucratividade.

CONCLUSÕES

Ambas as instalações apresentaram novas oportunidades de interação com a arte, proporcionando identificações diversas e uma recepção ativa, criativa, interpretativa e prática, em um entrecruzamento entre as práticas artísticas e sociais. Tal entrecruzamento revelou diferentes horizontes de expectativas, tanto artísticos

como prático-vitais, confirmando os receptores como um grupo heterogêneo com condições econômicas e sociais diversas, assim como costumes diferentes para se relacionarem com a arte.

Tanto *Cidade Dormitório*, como *Parque Experimental el Eco* apontaram indícios de sua função social, voltada a uma experiência criativa e coletiva. Função social que se alarga quando a conduta no tocante à obra de arte não está encerrada no âmbito da experiência da obra e de si, mas aberta à experiência de outrem, enquanto identificações francas como surpresa, emoção, empatia, riso - tidas como algo vulgar pela arrogância estética (JAUSS, 2002).

Enquanto *Cidade Dormitório* apresentou o processo de criação concluído, mas aberto ao receptor mediante múltiplas possibilidades de interpretação e de sentido, *Parque Experimental el Eco* promoveu a participação do receptor em parte do processo criativo, agenciada por meio da tecnologia e redes sociais, as quais se revelaram importantes ferramentas de comunicação.

É preciso aprofundar os estudos acerca dessas novas manifestações contemporâneas abertas à recepção ativa e prática, pois elas constroem projeções, relações e narrativas que estruturam a realidade e a noção de âmbito público. Também é importante, a partir do conhecimento destas novas estratégias e possibilidades, vislumbrar possíveis mudanças no horizonte de expectativa dominante do sistema artístico e suas instituições para que a arte seja uma práxis criadora, acessível e condizente com sua função social.

REFERÊNCIAS

Monografias

- ALTAMIRANO, C.; SARLO, B. Las teorías de la recepción: apología del lector. In: ALTAMIRANO, C.; SARLO, B. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial; Libronauta, 2001. cap. V. Del lector, p. 215-228. ISBN 950-506-347-4. E-book.
- CAMPBELL, B. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015. Disponível em:

https://arteparaumacidadeensensivel.files.wordpress.com/2015/10/arte_para_uma_cidade_sensivel_ebook.pdf. Acesso em: 14 mar. 2019.

CANCLINI, N. G. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. 1a ed., 1a reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

CARNEIRO, F. S. *Instalações contemporâneas latino-americanas: brecha para coabitações*. Orientador: Arthur Hunold Lara. 2021. 338 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-19042022-190512/>. Acesso em: 19 abr. 2022.

ISER, W. *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Madri: Taurus Ediciones, 1987.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.

JAUSS, H. R. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Trad. Daniel Innerarity. Barcelona: Paidós, 2002.

VÁZQUEZ, A. S. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005.

SILVA, A. *Atmosferas urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos*. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

SILVA, A. E. C. *Canteiro de Obras: Um estudo antropológico sobre a galeria A Gentil Carioca e sua relação com o circuito de arte*. Orientador: Profa. Dra. Rosane Preciosa. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Antropologia) - Departamento de Ciências Sociais, UFJF, Juiz de Fora, 2011.

Publicações periódicas

FLYNN, A. Subjectivity and the Obliteration of Meaning: Contemporary Art, Activism, Social Movement Politics. *Cadernos de Arte e Antropologia*, [s. l.], v. 5, n. 1, p. 59-77, 2016. DOI <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1035>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1035>. Acesso em: 12 jun. 2021.

KORSCH, N. V. Arte é beliche gigante para moradores de rua. *EXTRA*, Rio de Janeiro, 29 jun. 2007. Geral, p. 13. Disponível em: <https://arquivosdopresente.files.wordpress.com/2009/06/extra-cidade-dormitorio-copia.jpg>. Acesso em: 16 ago. 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Arte & Ensaios. A cidade é um pano de fundo e ao mesmo tempo é o sujeito: Guga Ferraz. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ed. 26, p. 18-49, junho 2013. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2014/01/ae26_guga-ferraz.pdf. Acesso em: 14 jun. 2020.

Documentos disponíveis somente em suporte eletrônico

A GENTIL CARIOCA. *A Gentil Carioca*. Disponível em:

<https://www.agentilcarioca.com.br/>. Acesso em: 5 dez. 2020.

APRDELESP. Cidade do México, [201-?]. Disponível em: <http://aprdelesp.com/>.

Acesso em: 13 jun. 2020.

GUGA Ferraz. In: MAC USP. *O MAC encontra os artistas*. [S. l.], 2011. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ay5bP8jLdxs>. Acesso em: 10 out. 2020.

Parque Experimental el Eco. Cidade do México, 2016. Disponível em:

<http://parqueeleco.com/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

SÁ, R. P. *Cidade Dormitório*. 2007. Disponível em:

<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001257.html>. Acesso em: 10 jun. 2018.

UNAM (México). Museo Experimental el Eco. *Museo Experimental el Eco*. [S. l.], [201-?]. Disponível em: <https://eleco.unam.mx/>. Acesso em: 17 nov. 2019.