

A AMPLIAÇÃO DE LIMITES COMO FATOR DE ACESSIBILIDADE DO ÉSPECTADOR NAS INTERVENÇÕES URBANAS DE CARLOS VERGARA

Iris Maria Negrini Ferreira

PPGA/UFES

RESUMO: Sabe-se que a questão “campo ampliado ou expandido” (Rosalind Krauss) converge para obras que problematizam definições. É sob esse ângulo que nosso trabalho trata de algumas questões que margeiam tal conceito, dentre as quais a solicitação estratégica de colaboração do espectador na arte. Para refletir essas questões foram selecionadas duas intervenções urbanas de Carlos Vergara que aconteceram entre 1997 e 2002.

Palavras-chave: *Carlos Vergara. Acessibilidade. Participação do Espectador. Intervenções Urbanas.*

ABSTRACT: It is known that the question “extended or expanded field” (Rosalind Krauss) converges to works that problematize definitions. It is in this light that our work addresses some issues that border this concept, among which the request strategic collaboration of the viewer in art. To reflect these issues has been selected two interventions in urban space that happened between 1997 and 2002.

Key words: *. Accessibility. Participation from Spectator. Urban Interventions.*



O artista gaúcho Carlos Augusto Caminha Vergara (RS, 1941) radicou-se no Rio de Janeiro e participou ativamente do “programa experimental” da arte brasileira nos anos 1960, que desencadeou as transformações dos meios e da concepção da pintura, do deslizamento da arte visual para o vivencial. Se no início desta década, praticava principalmente o desenho e a pintura, a partir de 1966 começou a experimentar novos meios de expressão como o *happening* e a instalação. No decorrer da década de 1970, trabalhou também com fotografia, vídeo, cenografia, painéis arquitetônicos. Um dos aspectos notáveis de seu trabalho aconteceu entre 1997 e 2002, quando participou do projeto “ArteCidade” realizando intervenções no espaço urbano. O presente estudo trata, entre outras questões, de refletir sobre as circunstâncias que o conceito de “campo ampliado” desenvolvido por Rosalind Krauss¹ dialoga com trabalhos de Vergara que não se prendem a categorias artísticas fixas típicas da práxis modernista. Sabe-se que a questão “campo ampliado ou expandido” converge para obras que problematizam definições, rompem barreiras entre as linguagens, dificultando a inserção das obras dentro de um campo definido, seja ele desenho, pintura, escultura, etc. É sob esse ângulo que nosso estudo trata de algumas questões que margeiam tal conceito, dentre as quais a solicitação estratégica de colaboração do espectador na arte. Busca-se também investigar como o contexto político e social brasileiro pode interferir nas transformações engendradas na obra, questionando como o artista na diversidade de procedimentos, dialoga com o espaço expositivo e como diante de impasses sociais e políticos no espaço da urbe estimula o espectador em sua interação com a obra.

O crítico da arte Nicolas Bourriaud, repensando a forma emergente e contemporânea da modernidade, afirma que “a formação de relações de convívio é uma constante histórica desde 1960”², quando a ampliação dos limites da arte era um problema central para os artistas. E sobre esta problemática infere que ser moderno, no século XX, correspondia a pensar de acordo com formas ocidentais; contudo, hoje, a nova modernidade produz-se segundo uma negociação planetária. Ou seja, testa-se a capacidade de resistência das relações de convívio dentro do campo social global, e para tanto, o artista promove situações perturbadoras, que buscam mais que a contemplação do espectador. Essa constatação se faz importante, uma vez que, as intervenções urbanas produzidas por Vergara tinham esse intuito relacional com o público. A obra está fundida ao cotidiano, o que parece exigir uma percepção mais

crítica por parte do espectador para que o mesmo entenda estar situado numa relação complexa que vai além da sua realidade corriqueira.

O PROJETO “ARTE/CIDADE”

O Projeto “Arte/Cidade”³ (São Paulo) foi idealizado por Nelson Brissac desde 1994 e visou integrar diversas áreas (teatro, música, vídeo, artes plásticas, arquitetura, cinema, dança e design) em intervenções no espaço público que promovessem a reflexão sobre questões sociais e culturais que afetam diretamente o desenvolvimento da cidade. O projeto foi pensado em três blocos. O primeiro, em 1994, ocorreu em duas etapas: “Cidade sem janelas”, em que houve a ocupação do antigo matadouro municipal da Vila Mariana, e “A Cidade e seus fluxos”, que ocupou o topo de três edifícios na região Central da Cidade. O segundo bloco ocorreu em 1997, o “Arte/Cidade 3: A cidade e suas histórias”. Nesse bloco, cerca de 35 artistas e arquitetos tiveram dois anos de preparação e vivência com os locais escolhidos para as instalações, a saber, a Estação da Luz, as ruínas do Moinho Central e das antigas Indústrias Matarazzo. O trajeto era realizado de trem e iniciado na Estação, onde luzes se acendiam para indicar a partida inusitada do trem “Arte/Cidade”, na plataforma “1”. Esse era o único dos locais que ainda se mantinha vivo no cotidiano da cidade. O moinho e as indústrias Matarazzo estavam em ruínas, e assim foram mantidos. O único trabalho feito foi a limpeza do ramal ferroviário para viabilização do acesso. O Moinho Central consistia de seis silos e um prédio rodeados por um terreno vazio. As indústrias Matarazzo eram a última parada. No passado, aquela área foi o maior complexo fabril do país no início do século XX. Dela restava a construção central com suas caldeiras, tubulações, rodeadas por três grandes chaminés. Separado pela linha férrea, existia outro galpão⁴.

O terceiro Bloco foi em 2002, o “Arte/Cidade Zona Leste”. As intervenções ocorreram numa área de 10 km². A área leste da cidade foi palco da imigração e da primeira industrialização da cidade de São Paulo. A região, num período mais recente, passou por uma fase de falta de investimentos. Aquele local, então, passou pela implementação de grandes sistemas de transporte, como o metrô, e pela cons-

trução de condomínios modernizados. Nos espaços vazios, proliferaram-se favelas, comércio de rua, etc.

Grosso modo, os objetivos do projeto eram desenvolver repertório teórico, estético e institucional para práticas artísticas e urbanísticas não convencionais; discutir os processos de reestruturação urbana e os dispositivos institucionais da produção cultural, bem como criar novas práticas urbanas e artísticas.

Vergara participou dos dois últimos blocos, o que evidencia sua concordância com os objetivos estéticos do projeto, assim como seu olhar crítico sobre os problemas sociais e políticos da cidade de São Paulo, mas que também são comuns em outros estados brasileiros. Sua participação transparece a criticidade do artista em relação ao seu meio social, assim como se apresentou nos anos de 1960, no entanto, agora, numa nova época e com outros problemas.

FARMÁCIA BALDIA E FEIRA DE ADIVINHAÇÕES

Farmácia Baldia (Figuras 1, 2) foi uma intervenção urbana idealizada por Vergara para o “ArteCidade 3 – A Cidade e suas Histórias”. A intervenção foi realizada nas Indústrias Matarazzo, porém não se resumiu a um único local. Numa das fábricas foi montado um conjunto de varais metálicos semicirculares com extremidades presas ao chão (Arcos). Neles estavam penduradas plantas medicinais desidratadas recolhidas naquela região. Antes disso, foram feitos os trabalhos de identificação e classificação das plantas com o auxílio de cientistas botânicos. Em uma das paredes, colocou uma legenda (Figura 3) que identificava por cores os sistemas envolvidos no funcionamento do corpo humano. Na área do entorno, bandeiras (Figura 6) coloridas marcavam locais onde haviam sido encontradas plantas comumente utilizadas no tratamento de certas doenças em sistemas específicos. As cores das bandeiras correspondiam às da legenda.

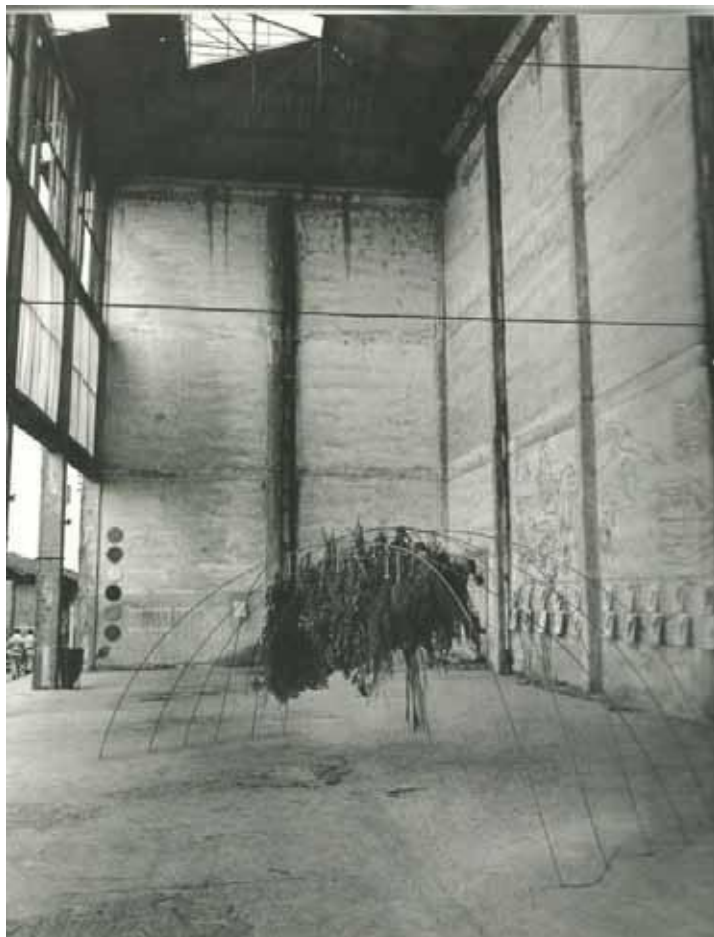


Figura 1 –Carlos Vergara, *Farmácia Baldia*, 1997, Intervenção urbana, dimensões diversas, Fábrica das Indústrias Matarazzo – SP.



Figura 2 – Vista das placas com o desenho das plantas, dos órgãos e patologias da instalação *Farmácia Baldia*.



Figura 3 – Legenda (detalhe)



Figura 4 – Bandeiras (detalhe)

Nas demais paredes, o artista escreveu os nomes das plantas encontradas e desenhou, a partir de ilustrações de livros de medicina, pessoas apresentando patologias, órgãos do corpo humano e pranchas com fragmentos das ervas com a identificação das mesmas. Vergara fez questão de deixar as pichações antigas nas paredes que acabaram por dialogar com seus desenhos. A obra se constitui da parte material como também de todo o processo (coleta e pesquisa) realizado antes da montagem da intervenção.

No sentido generalizado do projeto “ArteCidade 3”, buscava-se resgatar signifi-

cados e intervir sem destruir a força de suas ruínas, construir caminhos alternativos que guardavam a tensão com o atual abandono dos lugares e mapear novos usos, resgatando seu vínculo com a cidade⁵. Dentro dessa concepção, Vergara observou que as Indústrias Matarazzo haviam se tornado reduto de usuários de drogas e, com o tempo, o uso exacerbado de entorpecentes causava doenças nos viciados. Mas não só as pessoas adoeciam. A própria imagem daquele complexo industrial adoecia e, dos tempos de glória, só restaram ruínas. É aí que para sua surpresa, em meio aos fragmentos de construções, o mato que crescia e tomava a área era na verdade remédio. Uma farmácia a céu aberto à disposição do homem. A cura para o homem estava ali. Já a cura para aquele lugar estava na resignificação de seu vínculo com a cidade de São Paulo. O acesso de trem possibilitava avistar, de longe, as bandeiras hasteadas por toda parte. Não fazia muito sentido à primeira vista, e quando se chegava ao local da fábrica, onde se situava o restante do trabalho, o espectador tinha de se empenhar em montar as peças do quebra-cabeça. O espectador deveria buscar esses outros significados. A amplitude da obra era a abrangência de todas as peças que a constituíam, sendo assim, desde a passagem pelas bandeiras, o fruidor já está inserido no meio da intervenção.

Feira de Adivinhações (Figura 5) integrou o “ArteCidadeZonaLeste” (2002) que pretendia discutir os processos de reestruturação urbana e demais dispositivos da produção de arte que se opusessem à apropriação institucional. O local escolhido para a execução da intervenção foi a praça sob a Estação Brás de metrô. Em 1998, o local de 3.600 m² foi evacuado para a construção de um camelódromo para abrigar 2 mil camelôs, no entanto não havia sido ocupado com essa finalidade até aquele momento, a não ser por mendigos e usuários de drogas. A proposta de Vergara era pertinente com esse abandono e a incerteza de qual futuro teria aquele lugar.

Com o intuito de chamar a atenção para essa questão, pintou enormes pontos de interrogação nas bases de cimento onde deveriam estar barracas. A abertura da exposição ocorreu com uma feira mística para consulta a cartomantes e outros tipos de atividades que previssem o futuro. Estruturas metálicas foram construídas sobre algumas interrogações, deixando outras livres para ocupação. As lideranças comunitárias também foram convidadas para discutir uma solução para a área. Aquele lugar da cidade tem se modificado com projetos de “redesenvolvimento” urbano

desde a década de 1970, quando casas foram desapropriadas e demolidas para a construção das linhas do metrô. Para Vergara, o metrô havia deixado uma cicatriz, e como se cauterizava essa cicatriz? Existiam perguntas, mas nenhuma resposta, como o próprio artista pontuou: “Eu não vim para responder, vim para perguntar”⁶. Se o objetivo era criar interrogações, decerto que ele conseguiu mais interrogações do que as pintadas no chão. O local escolhido contribuiu muito para isso, já que cerca de 80 mil pessoas embarcavam na estação por dia, e dificilmente aquela intervenção passaria despercebida, no mínimo criaria um estranhamento. Ela é incisiva porque foi plantada dentro do cotidiano das pessoas e não atinge apenas uma minoria interessada em arte, ela está ao alcance de todos. Quando a edição do “ArteCidade” terminou, o local foi todo pintado e retornou ao que era antes.



Figura 5 – Carlos Vergara, *Feira de Adivinhações*, 2002, intervenção urbana, dimensões diversas, Estação Brás do Metrô - SP.

Tanto em *Farmácia Baldia* quanto em *Feira de Adivinhações*, o artista promove uma aproximação entre arte e vida. E, no segundo caso, a arte está mais dentro da vida ainda, uma vez que em seus arredores existia um grande fluxo de pessoas. E era isso que Vergara queria. Ambas as intervenções foram pensadas para a participação do público e, no segundo caso (*Feira de Adivinhações*), ele chegou a chamar o público

de “espectadores involuntários”. Mesmo os transeuntes não parando e analisando o que estavam vivenciando, o trabalho não podia ser ignorado totalmente, principalmente por sua localização e forte presença (dimensão). Em geral, os trabalhos de intervenção urbana são feitos com esse propósito. Jô Takahashi, que vai tratar do tema pelo termo arte pública, defende que:

A arte pública, como seu próprio nome indica, tem que ser pública, os cidadãos têm que intervir nessas manifestações, de modo que elas não podem ser tipo monumento fechado por grades. Seria realmente muito mais saudável que as pessoas pudessem intervir, interagir. Não se pode apresentar ao público um monumento contemplativo. Temos de intervir cada vez mais na cidade para podermos entender a cidade.⁷

Vergara quer entender essa cidade (São Paulo) e quer tornar visível para os outros o que ele percebeu: “O que foi feito lá? Tornar visível. Que é a função da arte, tornar visível”⁸. Está aí novamente aquele Vergara dos anos 1960: crítico, preocupado com questões sociais, porém lançando mão de outros meios e códigos. Os problemas eram outros, mas a inquietude era a mesma.

O espaço onde se insere o objeto artístico é tão importante que, a exemplo dos *ready-mades* de Marcel Duchamp ou as *Latas de Sopa Campbell's* de Andy Warhol, são considerados arte justamente por estarem dentro de uma galeria ou museu. E no caso das intervenções, de que modo as pessoas vão entender aquela manifestação como artística? Para quem conhecia o projeto, o próprio “ArteCidade” poderia servir de moldura – aquilo que separaria o cotidiano da arte. Mas, para os transeuntes não habituados ao campo das artes, as mesmas intervenções seriam facilmente definidas como manifestações artísticas? Para Brissac: “A ideia (do “ArteCidade”) é tirar a obra dos lugares considerados estabelecimentos culturais e levá-la a um diálogo mais amplo com a cidade”⁹. Acrescento que não somente com a cidade, como também com todos aqueles que nela vivem, habituados ou não aos trabalhos de arte.

Para refletir a questão da distinção entre arte e não arte, quem nos ampara é Rosalind Krauss através de suas reflexões contidas no artigo “A escultura no campo ampliado”, em que a autora coloca que seria mais apropriado dizer que a escultura, desde o início dos anos de 1960, estava na categoria de terra-de-ninguém: “era tudo

aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem”¹⁰. A escultura seria, então, aquilo que está no espaço, mas não é paisagem nem arquitetura. As intervenções podem ser situadas nesse raciocínio. Se a pintura no chão da *Feira* não faz parte da concepção original de uma construção ou área, nem é um elemento natural da paisagem, é possível que eles destoem do resto pelo estranhamento. É o estranhamento, inclusive, que talvez faça tornar visível a atividade de algum artista em meio à vida cotidiana. Tanto *Farmácia Baldia* quanto *Feira de Adivinhações* foram feitas para a participação, mas provavelmente muitos transeuntes, sobretudo na segunda intervenção, sequer perceberam a sua existência. Isso pode se dever a um duplo movimento de inclusão e exclusão do espectador num espaço “em obra” que ocorre em obras contemporâneas, como defendido por Alberto Tassinari:

Numa obra contemporânea, ou num espaço em obra, três pontos são importantes na relação entre o mundo da obra e o mundo em comum. Primeiro, o espaço da obra e o espaço do mundo em comum comunicam-se por meio dos sinais do fazer da obra, e numa tal comunicação, sob um aspecto o espaço do mundo comum se altera, sob outro, permanece inalterado. Segundo, também o mundo da obra e o mundo em comum comunicam-se por sinais do fazer, e, do mesmo modo, o mundo em comum se altera e persiste. Terceiro, a relação do espectador com a obra é ao mesmo tempo de inclusão e de exclusão no espaço e no mundo da obra. O momento da exclusão vem da impossibilidade de o espectador desconectar-se de todo espaço em comum, visto que um espaço em obra necessita ter aí seus apoios. A obra solicita o espectador para o seu mundo, mas ela só se individua completa pelo mundo em comum que o espectador não abandona inteiramente, mesmo quando a obra o conecta intensamente a ela.¹¹

Nas intervenções de Vergara, o artista adiciona sinais alheios (do fazer da obra) ao espaço do mundo comum, que podem ou não serem perceptíveis para os espectadores. Quando o espectador percebe os sinais do artista, pode-se chamar o local que engloba intervenção e corpo do espectador em espaço “em obra”, uma vez que há uma ação de um corpo humano que leva o espectador a participar da espacialidade da obra¹². Essa participação pode ser de maneiras diversas. Em *Farmácia Baldia*, o artista deixa várias pistas espalhadas pelas ruínas das indústrias Matarazzo, o que demandaria uma circulação e inteligência para juntar cada parte e interpretar

o trabalho como um todo. Em *Feira de Adivinhações*, a tarefa pareceu ser mais árdua, já que estava no meio de uma área muito movimentada e algumas modificações na cidade, na maioria das vezes, passam despercebidas¹³. A fusão entre arte e vida é tão profunda que o espectador é excluído do mundo da obra. Nesse caso, a intervenção acaba se tornando qualquer coisa, menos arte. E é nesse sentido que temos que concordar com a opinião de Vergara que, por sua vez, considera que “mesmo a pintura, só existe debaixo do olhar. Sem o olhar ela é só um pano pintado”. Uma intervenção para ser arte precisa tornar visível algo que brota do mundo e que, de alguma maneira, sensibiliza o espectador em alguma área do seu “ser sutil”¹⁴.

1 KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-EBA/UFRJ, ano XV, nº17, 2008.

2 BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p.43.

3 PEIXOTO, Nelson Brissac. Intervenções Urbanas: Arte/Cidade. Editora SENAC: São Paulo, 2002.

4 Informações obtidas no site <<http://www.pucsp.br/artecidade/indexp.htm>>, acesso em 21/12/2011.

5 Memorial descritivo do projeto encontrado no arquivo do Ateliê Carlos Vergara, consulta em 20/01/2011.

6 Depoimento de Vergara disponível em: RAYMUNDI, Viviane. Artista alerta para abandono de área no Brás. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 mar 2002.

7 TAKAHASHI, Jô. In: SESC (org.). Arte Pública. São Paulo: SESC, 1998. p.315.

8 Entrevista do artista com a autora (anexada nesta dissertação).

9 BRISSAC, Nelson. In: SESC (org.). Arte Pública. São Paulo: SESC, 1998. p. 120.

10 KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Revista Arte&Ensaio -Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-EBA/UFRJ, ano XV, nº17, 2008. p.132.

11 TASSINARI, Alberto. O Espaço Moderno. São Paulo: Cosacnaify, 2001. p.94.

12 Ibid., p.94.

13 Georg Simmel chama o estado de desatenção do sujeito urbano de *Atitude Blasé*. De acordo com o autor: “A atitude *blasé* resulta em primeiro lugar dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e compressão concentrada, são impostos aos nervos [...] Da mesma forma, através da rapidez e contraditoriedade de suas mudanças, impressões menos ofensivas forçam reações tão violentas, estirando os nervos tão brutalmente em uma e outra direção, que suas últimas reservas são gastas; e, se a pessoa permanece no mesmo meio, eles não dispõem de tempo para recuperar a força. Surge assim a incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada” (SIMMEL, Georg. Metrôpole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). O

Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 3ed., 1976. p. 15-16).

14 Entrevista do artista com a autora.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD , Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-EBA/UFRJ*, ano XV, nº17, 2008.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções Urbanas: Arte/Cidade*. Editora SENAC: São Paulo, 2002.

RAYMUNDI, Viviane. Artista alerta para abandono de área no Brás. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 mar 2002.

SESC (org.). *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998.

SIMMEL, Georg. *Metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 3ed., 1976.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosacnaify, 2001.

www.pucsp.br/artecidade/indexp.htm

Iris Maria Negrini Ferreira é discente do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo desde 2010, onde desenvolve pesquisa sobre a obra de Carlos Vergara. Em 2007 e 2008, foi bolsista do Programa de Iniciação Científica quando graduanda de Artes Plásticas pela mesma universidade em pesquisas na área de História da Arte que abarcavam a trajetória do artista capixaba Dionísio Del Santo.