

Para citar este artigo (ABNT):

SANTINI, R. F. Corpo em deslocamento: sobre a poética de Carlos Vergara. In: *Cultura Visual*, n. 14, dezembro/2010, Salvador: EDUFBA, p. 11-22.

Corpo em deslocamento: sobre a poética de Carlos Vergara

*Body in displacement: about the visual
poetics of Carlos Vergara*

Renata Favarin Santini

Resumo

O presente artigo consiste na análise da produção artística de Carlos Vergara durante a década de 1960, a qual constitui parte das reflexões apresentadas em minha dissertação de mestrado. Considero a obra do artista como corpo que se desloca no tempo e no espaço, em constante transformação e re-significação. O objetivo consiste em assinalar sucintamente uma produção diversificada e relevante no contexto das artes visuais do Brasil, na qual se destacam algumas obras através dos traços particulares que as concebem. As obras selecionadas representam, em minha percepção, momentos singulares da produção do artista, e que, sobre os quais, suas falas ajudam a caracterizá-las.

Palavras-chave

Carlos Vergara; Arte Brasileira; Nova Figuração; Anos 1960.

Abstract

This article consists in the analysis of the artistic production of Carlos Vergara during the 1960s, which is part of the reflections of my master thesis. I consider the artist's work as the body that moves itself in time and space in constant transformation and re-signification. The objective is to point out briefly a diversified and relevant production in the context of visual arts in Brazil, where some works stand out through the particular traits that they conceive. The selected works represent, in my perception, singular moments of his production, in which his own words help to characterize them.

Keywords

Carlos Vergara; Brazilian Art; New Figuration; 1960s.

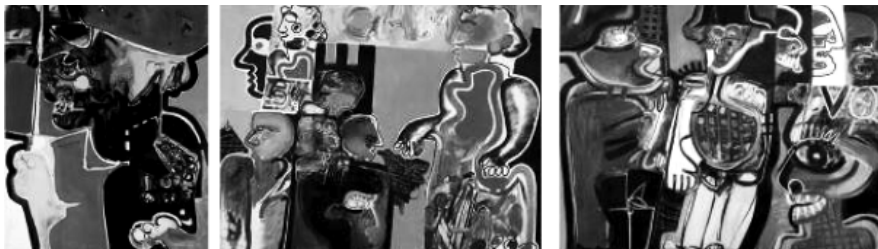
Submetido em: 31/08/2010
Aprovado em: 22/11/2010

1. Da nova figuração à ocupação do espaço

Carlos Vergara¹ deu início à sua carreira na década de 1950, no Rio de Janeiro. Inicialmente, realizou trabalhos com cerâmica, mas foi o artesanato de jóias em cobre e prata que o levou para a VII Bienal Internacional de São Paulo no ano de 1963. Formado em Química, pouco se dedicou à profissão. A arte chegou pelas mãos de um conterrâneo, o pintor Iberê Camargo, num tempo em que Vergara não idealizava ser artista. Nessa época, a pintura era considerada uma atividade paralela à sua atividade de jogador de voleibol profissional.

No início dos anos 1960, sua pintura apresenta sinais neoexpressionistas, de acordo com Paulo Sergio Duarte (1998, p. 35), o qual afirma que “seu trabalho, em 1965, ainda é claramente tributário do expressionismo, assimilado durante sua convivência com Iberê Camargo”. As obras produzidas nesse período, as quais o crítico faz referência, dizem respeito aquelas apresentadas na Exposição Opinião 65, (Figuras 1, 2 e 3), na qual é possível constatar a influência mencionada por Duarte. Realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a mostra foi de grande repercussão para a arte brasileira.

Nas palavras de Roberto Pontual², Iberê Camargo “o estimula a mergulhar por inteiro na pintura e suas vizinhanças”, refletindo do mestre “uma disposição para dissolver a figura em constelações tanto nebulosas quanto rigorosas, densas e emblemáticas”. As pinturas produzidas sobretudo nesse ano revelam, segundo esse autor, “um caráter de combate”, acentuado pela cor, tratando mais do contexto do que de si própria. A guerra estava declarada.



Figuras 1, 2 e 3 – *O General*, 1965, óleo s/ tela, 116 x 97 cm, col. particular, Rio de Janeiro; *A patronesse e mais uma campanha paliativa*, 1965, óleo s/ tela, 116x148 cm, col. Adolpho Leirner, São Paulo, e *Vote*, 1965, óleo s/ tela, 111,5 x 148 cm, col. particular, São Paulo.

Nessa época, a cidade do Rio de Janeiro contava com um museu que exercia papel aglutinador junto aos novos artistas, numa cidade sem os grandes sofrimentos causados pelos índices de violência atuais. Durante as tardes, costumavam ir ao bar do MAM trocar idéias (DUARTE, 1998).

A retomada da figuração traduzia o desejo de ancorar a arte no mundo real e cotidiano, o entusiasmo pelo consumo, “e suas promessas de conforto e bem-estar”, sustentadas pela “hegemonia dos valores culturais norte-americanos” (PECCININI, 2007, p. 207). Nesse contexto, a exposição Opinião 65 consistiu no seguinte propósito:

¹ Carlos Augusto Caminha Vergara dos Santos, artista nascido em Santa Maria, RS, em 29 de novembro de 1941. Iniciou sua participação no cenário artístico nacional em meados dos anos 1960 no Rio de Janeiro, onde reside até hoje. Nessa mesma época, foi assistente e discípulo de Iberê Camargo. Desde então, vem trabalhando ativamente em diversas mídias, porém mantendo a pintura como atividade primordial. Desde o início dos anos 1990, vem assumindo uma postura viajante, praticando a incursão em diversas regiões do Brasil e exterior, nas quais realiza a técnica da monotipia.

² Texto para o catálogo da exposição do Centro Empresarial Rio (Rio de Janeiro, RJ). Antonio Dias, Carlos Vergara, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman: primeiros trabalhos. Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro, de 19 de abril a 13 de maio de 1984.

A idéia era reunir artistas atuantes na Europa, principalmente em Paris, com artistas brasileiros, e realizar um confronto que permitisse medir o grau de atualização da arte brasileira, tendo como questão central, mas não exclusiva, a nova figuração (DUARTE, 1998, p. 33).

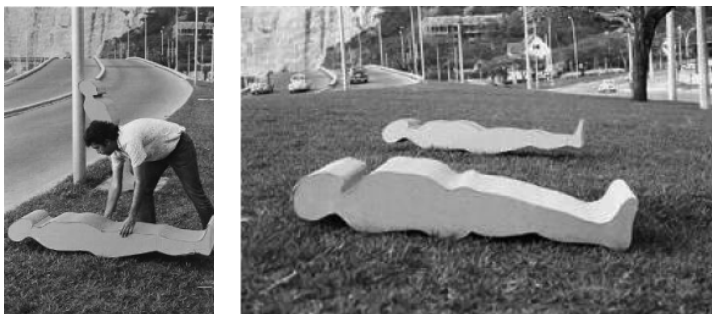
Organizada por Jean Boghici e Ceres Franco, esta declara no texto de apresentação, citado por Duarte (1998, p. 34): “Opinião 65 é uma exposição de ruptura. Ruptura com uma arte do passado”. Na opinião de Vergara (apud SALOMÃO, 2003, p. 58), “era uma atitude política enquanto atitude artística. A idéia básica era opinar [...], e opinar tanto sobre arte quanto sobre política”. Para Duarte, a apresentação das novas linguagens que emergiam naquele momento foi o grande destaque, e salienta ainda a sua importância afirmando que “a nova figuração possibilitava uma recepção por um público mais amplo que as sofisticadas pinturas e esculturas construtivas” (DUARTE, 2008, p. 48). Suas ressonâncias não ficaram restritas ao Rio de Janeiro, mais precisamente no MAM, onde sempre se realizaram. No ano seguinte, a Opinião 66, exposição organizada por artistas, dentre estes, Carlos Vergara, partindo da idéia de Hélio Oiticica, e a Nova Objetividade, em 1967, repercutiram, imediatamente em São Paulo e, logo a seguir, em Belo Horizonte.

2. O caminho para as Ambientações

Nessa contextualização das produções que surgiam nos anos 1960, convém salientar as proposições de Amaral (1984) acerca do episódio de uma consideração do “popular” no meio intelectual e artístico brasileiro, subsidiada pelos meios de comunicação de massa. Tal conjuntura sobre a realidade pautava-se nos processos materiais que configuravam a existência da sociedade. O comprometimento político e social demarcava o direcionamento da arte de vanguarda brasileira, sendo posto para um segundo plano a preocupação em abordar as questões da arte em si mesma. Nesse panorama, vale destacar as tendências européias de um lado, e de outro, os movimentos norte-americanos, em especial o *Nouveau Réalisme*, *Nouvelle Figuration* e a *Art Pop*, a partir do final dos anos 1950, lembrados por Peccinini (2007) e Canongia (2005).

Segundo a afirmação de Duarte (2003, p. 93), “naquele momento, os anos 1960, no qual se operava uma ruptura e uma vigorosa transformação de linguagens, o artista jovem olhava com desconfiança as técnicas tradicionais que reiteradamente contestava”. No entanto Vergara inicia seu trabalho com pintura, e suas primeiras telas são produzidas como aluno de Iberê Camargo. Conforme já mencionado anteriormente, a influência neoexpressionista se faz presente, mas não pela gratuidade da forma que enriqueceu a investigação artística do século XX, mas por meio do comprometimento com a situação gerada no Brasil pelo golpe militar de abril de 1964. Nessas condições, as figuras caricatas “são a solução poética encontrada por Vergara para traduzir na arte uma visão crítica diante da realidade política” (Ibid., p. 97).

Partindo de um desejo de rompimento com o isolacionismo característico da produção individual do artista, surge então, nessa década, toda uma produção



Figuras 4 e 5 – Vergara manipulando corpos de papelão no espaço urbano, s/d ³

que tem a cidade como suporte, em que os artistas utilizam espaços abertos para a apresentação de trabalhos artísticos (AMARAL, op. cit.), conforme mostram as Figuras 4 e 5.

A cidade do Rio de Janeiro favorecia em certa medida essa ocupação na urbe. Na rua, acontecem contrastes muito grandes, além é claro de uma decorrência da história da arte, quando o trabalho de arte já tinha saído da parede e do plano, e queria conquistar o ambiente inteiro⁴.

Nessa dinâmica, os trabalhos de Vergara parecem condizentes com as propostas de Hélio Oiticica. A procura de uma caracterização nacional, objetivada pela “vontade construtiva geral”, “tendência para o objeto”, “participação do espectador”, “tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos”, e “tendência a uma arte coletiva”, eram as premissas que, para Hélio, compunham a Nova Objetividade.

Este expressava admiração às “experiências múltiplas de Vergara, desde os quadros iniciais para o relevo (...), ou para a participação participante do seu happening na G4 em 1966” (OITICICA, 2006, p. 160). Tais experiências, que caracterizavam então a *situação da vanguarda no Brasil*, contemplavam não apenas a visão, mas toda a escala sensorial. “Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da arte, pelo deslocamento do que se designa como arte” (Ibid., p. 147).

Em 1966, na G4, fiz um pequeno buraco na parede do fundo da galeria e atrás coloquei um pequeno cartaz com um texto indagando sobre a dificuldade que as pessoas tinham em olhar em volta, ver e reconhecer a ‘barra’ e tomar uma atitude. Ao mesmo tempo, a facilidade que tinham em fazer fila, e publicamente se ajoelharem frente a um buraquinho na parede – o furo estava a 80 cm do piso – pra ver o que havia do outro lado. (Fonte: Itau Cultural - Programa Helio Oiticica, n/p. Disponível em <www.itaucultural.org.br>)

Beneficiado pelo afastamento temporal que o permite refletir sobre as práticas realizadas, Vergara indica um sentido para o happening⁵, como uma “tentativa

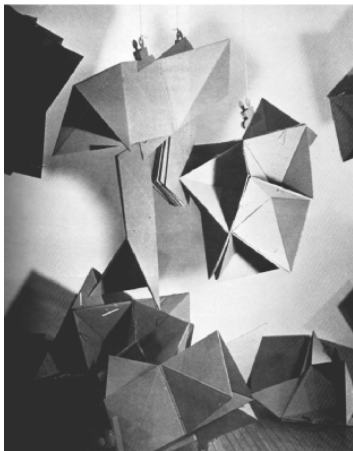


Figura 6 – Happening realizado na Galeria G4 (Fonte: arquivo do artista, consulta em 22/10/2009).

³ Disponível em: <<http://www.cvergara.com.br/pt/anos1960/>>

⁴ Marcos Chaves, no catálogo da exposição de Carlos Vergara realizada na Galeria do Lago, RJ, em 2005, onde o artista apresentou as instalações/ambiantações *Berço Esplêndido* e *Empilhamentos*, ambas produzidas nos anos 1960.

⁵ O termo happening é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro sui generis, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista.



Figuras 7 e 8 – Carlos Vergara, *Brinquedo*, 1969 (Fonte: VERGARA, 1978); e Hélio Oiticica, *Relevo Espacial*, 1959 (Fonte: Centro Cultural Hélio Oiticica <www.itaucultural.org.br>).

de colocar o espectador absolutamente confrontado com o trabalho para que este o invadisse”⁶. Naquela época, não havia um público especializado em artes plásticas, o que para Vergara ocorre hoje. Para ele, o público da arte contemporânea assimila melhor essa manifestação artística nos dias de hoje, talvez pelo fato de estar mais habituado com sua presença.

Essa integração entre as práticas de Hélio Oiticica e Carlos Vergara, durante esse período, pode ser percebida nas produções em que Vergara se utiliza de materiais como o papelão, ou quando passa a produzir estruturas espaciais ou ambientais, transgredindo, dessa maneira,

o quadro de cavalete. É possível verificar essa tendência nas propostas de ambientações demonstradas mais adiante, e mais especificamente nas Figuras 7 e 8. No entanto, a disposição de Vergara para essas experiências não persiste por muito tempo, sendo abandonadas no decorrer da década de 1970, quando irá se utilizar do recurso fotográfico para uma imersão no universo do carnaval de rua do Rio de Janeiro, e executar desenhos em papel *craft* recortado.

A obra *Brinquedo* (1969), se configura como revelação de uma vontade do artista em utilizar o espaço livremente, o que justifica sua relação com o trabalho de Oiticica. Desse modo, torna-se explícita a concordância com o que Oiticica chamava de “vontade construtiva geral”, como já foi mencionado. Abaixo, o comentário do artista sobre essa obra de Vergara:

[...] aqui, recortar, como cenários para uma ambientação caligariana – recortar paisagens-folhagens – recortar-apanhar-juntar – papel pardo, papelão – criar o módulo: retângulo formado por dois quadrados cujos diagonais sulcam; um lado desdobra no ‘double’ do retângulo, fazendo então quatro sulcos diagonais que se encontram no centro do todo, diagonais e encontros dos quadrados são sulcos-força; esses sulcos são articulações tão densas e resistentes quanto o material: com grampões podem se juntar em sistemas, conjuntos, *bildar*: à vontade, como se o espaço fora (e o é) o campo aberto ao jogo, o decorativo, *joy* lúdico; esses módulos sintetizam todas as tentativas de Vergara, e compõem outras – são o meio caminho, não o fim, medula e osso; entranhas do espaço; *toy* (OITICICA, 1970 in VERGARA, 1978, p. 16).

⁶ Carlos Vergara, no catálogo de sua exposição de 2005 na Galeria do Lago, RJ, onde remontou as obras “Berço Esplêndido” e “Empilhamentos”.

A década de 1960 foi muita coisa pra muita gente. Foi uma mudança de comportamento gigantesco, tinha uma ditadura começando, a gente teve que decidir como se comportar frente a isso politicamente, você era obrigado a tomar uma decisão em relação a sua visão de mundo. Ao mesmo tempo, o trabalho de arte era prazeroso, sem grandes preocupações com a carreira. O trabalho era feito como uma espécie de impulso

de comunicação, impulso de falar com os outros, de intervir no real, na cultura brasileira⁷.

O depoimento Vergara revela, com distanciamento histórico, a forma como os artistas, nesse início dos anos 1960, se posicionavam diante dos acontecimentos. Não se tratava de uma arte engajada, panfletária, mas o impulso de intervir em uma realidade adversa.

A Nova Figuração trazia em seu bojo o espírito indireto da Arte Pop, através da retomada da figura, da eloquência cromática, e da iconografia urbana, e isso era absolutamente novo em relação às obras construtivas que vigoravam até aquele momento no país. No entanto, e também no início da década de 1960, Hélio Oiticica já aparecia com obras desconcertantes, irrompendo com projetos ambientais [...] (CANONGIA, 2005, p. 51).

De acordo com as afirmações de Canon-gia (2005), o que se pode dizer a respeito da influência da Nova Figuração na obra de Vergara é que ela se torna evidente nas obras relacionadas a uma conotação Pop. Para que possamos nos situar, a Pop Art nasceu na Inglaterra, porém obteve maior repercussão nos Es-



Figura 9 – Auto-retrato com índio Carajá, 1968 - Gilberto Chateaubriand/MAM, Rio de Janeiro.

tados Unidos. Seus propósitos centravam-se em tratar da realidade por meio de linguagens comerciais. Essas técnicas, que até então não eram próprias do campo das artes visuais, ofereceram uma ampla contribuição, por meio de recursos artísticos e iconografias inéditas, como personagens do cinema, marcas de produtos ou histórias em quadrinhos (PICCININI, 2007). Mas o que marcou a influência da Arte Pop no Brasil foi justamente a particularidade com que se apresentou na produção dos jovens artistas. Segundo a historiadora:

No Brasil, a repercussão internacional da Pop Art teve caráter diferenciado, não se torna um modismo, mas impulsiona e fortalece por suas características de linguagem comunicacional, forte movimento cultural popular já iniciado na metade da década anterior com o Cinema Novo e a fundação dos Centros Populares de Cultura (CPC) [...] A arte de jovens brasileiros promove uma transformação radical, novas técnicas e imaginários cotidiano e atual. Um repertório extremamente rico da cultura híbrida ou mestiça [...]. Iniciante ainda no processo da segunda revolução industrial e de consumo, a cultura de massa urbana e industrial brasileira adquire contornos locais, apropriados do horizonte cotidiano das cidades. (PECCININI, 2007, p. 209)

⁷ Entrevista cedida à Bianca Ramoneda para o Programa Starte – canal de TV a cabo Globo News –, no dia 22 de outubro de 2009, no ateliê do artista em Santa Teresa, Rio de Janeiro.

A identificação mais confiante com a Pop Arte norte-americana certamente se encontra nos trabalhos em acrílico translúcido, conforme mostra a figura acima. As chamadas “bolhas”, moldadas na forma de uma seção esférica que é pintada por trás desvendam uma pintura que quer se parecer com um produto industrial, uma retirada do sujeito da produção artística, quando busca a identidade direta com o mundo da mercadoria (DUARTE, 2003). Paulo Sergio Duarte define bem a analogia da produção de Vergara com a atmosfera que se instaurava pela influência das novas formas de produção industrial:

Vejam em que confusão o mundo contemporâneo enfia a obra de arte, diluindo normas estabelecidas pela academia e desfazendo regras. Essa situação deixa em aberto um campo produtivo para ser explorado pelo artista que nele sabe se posicionar: em Vergara o procedimento era híbrido, meio industrial quando moldava a chapa de acrílico na fôrma previamente fabricada, meio artesanal quando olhamos a imagem, a primeira camada é a chapa, resultado de uma petroquímica avançada, a pintura atrás é feita à mão (DUARTE, 2003, p. 102).

O agitamento múltiplo desencadeado nessa década, que se estendia a níveis internacionais, fez com que vários artistas se interessassem por questões como: a situação do povo brasileiro e o autoritarismo militar no Brasil; o carnaval e a publicidade, que certamente foram estimuladas pela irradiação do pop norte-americano. Essas temáticas, segundo Amaral (1984, p. 329), são bem visíveis nas obras de Carlos Vergara, Antonio Dias, Hélio Oiticica, Antônio Henrique Amaral, entre outros, a partir de meados dessa década.

Quando a pesquisa plástica neoconcreta é considerada exaurida por alguns de seus artistas construtivistas – como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape –, estes buscavam ultrapassá-la por meio de experimentações originais “que iriam estabelecer um novo patamar de questões para a arte contemporânea. A pintura a óleo é substituída pelas tintas industriais, alquímicas, esmaltes para automóveis e objetos de diferentes materiais” (PECCININI, op. cit., p. 210). Com isso, pela proximidade com esses materiais, em razão do seu trabalho como analista de laboratório da Petrobras, que Vergara as unifica em sua produção com afinidades com a Pop Arte.

Segundo Duarte (2003, p. 98), os ícones urbanos difundidos pela Pop Arte contaminam sua poética e a transformam. O acrílico moldado, “a superfície brilhante e lisa do material industrial predomina, dando-lhe uma forte inscrição no ambiente urbano da metrópole” (Figura 9).

Sobre essa obra, segue a análise de Paulo Sergio Duarte (1998, p. 51):

Usando um material de grande disseminação para fachadas de lojas, na época – o acrílico –, a base transparente da pintura se torna sua superfície, brilha voltada para o espectador. A fatura artesanal, no verso, aparece como uma impressão, como se tivesse sido produzida pelo anonimato da máquina na indústria. O polígono hexagonal com cantos arredondados já discorda dos formatos convencionais que se espera de

um auto-retrato. Lembra mais um desenho de um emblema comercial. A construção desse simulacro é contrariada pela própria imagem que reivindica a identidade pessoal do artista associada ao princípio da solidariedade étnica com o índio. O trabalho é de pintura, mas o resultado é gráfico.

Conforme se pôde perceber por meio das falas de teóricos, críticos e historiadores da arte dos anos 1960, essas obras com afinidades com a Pop Arte pelo tratamento e utilização de materiais estreitamente ligados à indústria caracterizam, no tratamento usado por Vergara, a Nova Figuração. Uma obra comunicativa pelo seu figurativismo, que em Vergara revela um olhar para dentro, de si e do Brasil. Mas ao mesmo tempo, um olhar para fora, para o outro, aquele diferente que irá impulsionar sua produção até os dias de hoje.

[...] Vergara assumia a distância crítica diante dos ícones do capitalismo. Manipulava sua forma para fazê-la veículo que ultrapassava a própria identidade individual do autorretrato e procurava na companhia do índio caracterizar o caráter multirracial de sua cultura. Sua empresa era uma nação. Naquela época, a aventura do artista apenas começava (DUARTE, 2003, p. 102)



Figuras 10 e 11 – Berço Esplêndido, 1968. Coleção do artista, Rio de Janeiro (Fonte: arquivo do artista - exposição retrospectiva no Instituto Tomie Othake, São Paulo, 2003).

3. O corpo da obra em deslocamento: das ambientações às instalações

Buscando um aprofundamento maior com as questões que envolvem a conotação política em Carlos Vergara, percebe-se uma afinidade dessas questões com as maneiras encontradas pelo artista ao representá-las. A produção do artista perpassa diversas linguagens, dentre elas as Ambientações, nomenclatura utilizada nos tempos das intervenções de elaborada reflexão estética, propostas por Hélio Oiticica e Lygia Clark e que, posteriormente, são incorporadas às linguagens artísticas de forma mais consistente com a denominação de Instalação. A obra *Berço Esplêndido*, de 1968 (Figuras 20 e 21), manifesta a inércia do povo brasileiro sob uma perspectiva crítica e irônica, que é condecorada pela utilização de materiais diversificados:

Em 1968 construí o “Berço Esplêndido”, com plástico comum e um neco feito com tela de galinheiro e gesso, umas bandeiras de sinalização compradas em um cemitério de navios, os bancos da própria galeria, e a luz apagada. As pessoas falavam baixo respeitando o silencioso velório que traziam dentro da cabeça. Em 1968 mesmo, subi na estátua do pequeno jornaleiro, na Rio Branco, e fiz um comício-relâmpago (o único meu), que começava: ‘Brasileiros, nós os artistas viemos às ruas denunciar o que está se passando no país’.. O que é isso? O que são essas coisas que eu fiz? Essa vontade de interferir no comportamento das pessoas, de provocar. E aí que aparece o abismo de se estar no meio do bolo⁸.

Hélio Oiticica comenta esta ambientação, expondo os propósitos do artista: Quer que o berço esplêndido se transforme no espaço e no tempo porque sabe que aplicar uma mensagem não dá pé – é ela também uma estrutura, não estruturarte, mas estrutura aberta, coisa viva (...) (OITICICA, 1968, In: VERGARA, 1978, p. 23).

Segundo a análise de Duarte (2003, p. 159), “a obra critica e ironiza o enaltecimento da passividade da nação, por meio de um clima muito próximo de um velório: uma representação do corpo humano encontra-se ‘adormecida’, recoberta sobre um leito, tudo preso num engradado de taboas de pinho ordinário”.

A idéia de especificidade requerida pela arte moderna é problematizada pelas instalações. Para Carvalho (2007, p. 103), as instalações não representam apenas uma ruptura com uma idéia de linguagem, de técnica ou materiais específicos, mas “aos próprios limites entre arte e não-arte, entre arte e vida comum”. A idéia de instalação é concebida por Carvalho (Ibid., op. cit.) como decorrência de uma “reflexão e de uma crítica quanto ao papel desempenhado pela exposição e pela instituição museológica”, e não necessariamente um alargamento de algum campo artístico. Caracteriza-se pelo caráter impuro e complexo, produto de “uma negociação entre procedimentos, linguagens, técnicas e materiais de origem e propriedades diversificadas”. Da heterogeneidade composta pela distinção entre os elementos, advém o caráter de “inacabamento”, que pode ser comparado à crise de uma possível racionalização em relação aos critérios sobre o que possa ser aceito como arte.

Com relação ao efeito produzido no observador, devem-se considerar os aspectos físicos e materiais do espaço de exposição, levando-se em conta ainda a exigência de um deslocamento para que haja uma apreciação satisfatória. O que ocorre com as instalações/ambientações *Berço Esplêndido* e *Empilhamentos*, ambas produzidas ao final da década de 1960, é uma preocupação em investigar as relações entre arte e indústria, atentando ainda para questões políticas e sociais. Mas o impulso consistia, sobretudo, numa “vontade agressiva de fazer uma inserção no real, mais eloqüente do que a própria pintura. [...] uma tentativa de tornar a inserção mais aguda”.⁹

[...] Vergara constrói caixas não requintadas, puro papelão, papelão bandeiramonumento, Brasília verdeamarela, mas papelão, que se encaixa, na caixa, na sombra e na luz, no cheiro – é a secura das fábricas

⁸ Trecho da carta de Vergara para Hélio Oiticica (Fonte: Itau Cultural - Programa Hélio Oiticica, n/p. Disponível em <www.itaucultural.org.br>).

⁹ Catálogo da exposição de Carlos Vergara - 20 de setembro a 31 de outubro de 2005, Galeria do Lago, RJ.

cas, sonho de morar, viver o fabricado preconsumitivo, antes de ser às feras atirado – Seca, viva, a estrutura é cada vez mais aberta – ao ato, ao pensar, à imaginação que morde, demole, constrói o Brasil, fora e longe do conformismo [...] (OITICICA, 1978, p.21).

A discussão acerca das referidas ambientações se faz relevante para o entendimento em seu contexto original, assim como quanto ao seu significado como proposta. Na ocasião da exposição, o artista comenta:

[...] para mim, só há uma razão para a arte: ela ser consumida, passar a ser um elemento importante na vida do homem. Uma escultura que fosse também uma geladeira seria uma experiência válida. [...] Estou certo de que uma das funções do artista no Brasil é despertar a indústria para a utilização da arte.¹⁰

Para Gullar (apud Amaral, 1984, p. 333), a recorrência à mencionada liberdade de utilização de materiais e técnicas novas (do acrílico ao plástico, à colagem), representava mais uma postura do artista diante dos fatos sociais e políticos do que uma apropriação simples de objetos manufaturados. O que se apresentava em exposições como “Opinião 65”, além de uma identificação com as vanguardas internacionais, eram os novos posicionamentos em relação à realidade nacional, no seu inconformismo com a problemática político-social-econômica.



Figuras 12 e 13 – Empilhamentos, 1969¹¹; Instituto Tomie Othake, SP, 2003. Coleção do artista, Rio de Janeiro.

Em texto sobre a situação da vanguarda no Brasil, mais especificamente sobre Propostas 66, Oiticica (2006, p. 147) defende a ‘nova objetividade’ como sendo uma tendência da vanguarda brasileira. Essa nova intenção se caracterizava pela “criação de novas ordens estruturais, não de ‘pintura’ ou ‘escultura’, mas ordens ambientais, o que se poderia chamar ‘objetos’”. A proposta centrava-se na experiência da participação do espectador, sem a intenção de “impor um acervo de idéias e estruturas acabadas [...], mas de procurar pela descentralização da arte”.

Para Duarte (2003, p. 164), a atenção com a sociabilidade se faz presente nas “instalações” de Vergara. Em *Empilhamentos*, de 1969, os corpos amontoados em meio a caixas traduziam “na forma a visão crítica que via com ceticismo as consequências da mercantilização da vida cotidiana numa cultura predominantemente industrializada” (Figuras 12 e 13). Diferentemente da ambientação *Berço Esplêndido*, o “empilhamento” transcende o local,

¹⁰ Depoimento publicado em *Visão Moderna*, de 12 de outubro de 1967. Consultado no arquivo pessoal do artista, entre os dias 22 e 23 de outubro de 2009.

¹¹ A fotografia desta instalação, designada na época como ambientação, decorre da circunstância de sua montagem na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 1969. Fonte: do livro Carlos Vergara (1978, p. 20).

trata de uma sociedade industrial avançada, na qual a massificação determina o amontoado de sujeitos sem rostos, sem identidade. Na ambientação *Empilhamentos*, existe a presença de uma tecnologia, o recorte das formas humanas por meio de uma técnica industrial. Essa tecnologia, não é passiva, participa ativamente da estrutura. Assim sendo, ela não é meio, ela atua. O ofício do artista entra em confronto direto com uma nova condição de viver os acontecimentos cotidianos, relacionando-se com os processos inovadores de fabricação de materiais por parte da indústria, que oferece subsídios para outras formas de experimentação artística. Com base nessa premissa, ele passará a negar tanto as técnicas tradicionais, como também o modo tradicional de interação entre obra e espectador. No depoimento a seguir, se encontra a visão do artista nos anos 1960 sobre o seu trabalho:

Meu problema, como o da maioria dos pintores de minha geração, é a conquista do espaço e do movimento, mas sem deslumbramento, quer dizer, uma conquista através de uma linguagem pictórica em que a grande preocupação seja o homem. O meu tema básico é o homem e o mundo. Assim, não partirei para malabarismos técnicos tentando resolver o problema do espaço e do movimento, mas tentarei enquadrar essas pesquisas dentro de minha temática central.¹²

Na construção de uma nova linguagem artística brasileira, Opinião e Proposta foram exposições coletivas de arte contemporânea que buscaram mostrar as profundas mudanças que sobrevinham no campo da arte. E, ambientadas pelo período de tensão causado pelo regime militar, essas novas experiências tiveram relação direta com a realidade social e o público, o que tornou rico o processo que conduziu essa nova dinâmica.

Por fim, vale destacar ainda a ausência de qualquer conotação panfletária nesses trabalhos, muito comum entre os artistas socialistas que persistiram em uma suposta arte engajada. Para Martins (apud AMARAL, 1984, p. 322), a figura do artista comprometido corresponde àquele que age de forma a garantir por meio da obra de arte um veículo de conscientização do público. Em contrapartida, o artista da minoria preocupa-se “apenas com as questões relativas à expressão, e julga-se desobrigado de examinar os resultados da obra no seio do público”. Com isso, o artista descomprometido divulga sua obra sob a premissa de que se ele próprio consegue compreendê-la, para todo e qualquer espectador ela será acessível.

Referências

¹² Depoimento do artista em “Indústria descobre nova forma”, reportagem publicada em *Visão Moderna*, p. 50, de 12 de outubro de 1967. Arquivo pessoal do artista, consultado em 22/10/2009.

AMARAL, Aracy Abreu. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CARVALHO, Ana Albani de. Instalação como problemática artística contemporânea. In: CATTANI, Icleia Borsa (org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*.

Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

_____. *Carlos Vergara*. Rio de Janeiro: P. S. Duarte, 2003.

GALERIA DO LAGO, MUSEU DA REPÚBLICA (Rio de Janeiro, RJ). *Exposição de Carlos Vergara*. Rio de Janeiro, de 20 de setembro a 31 de outubro de 2005.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade [1976]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (orgs). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

PECCININI, Daisy. Os anos 1960: figurações e as politecnomorfias da arte. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

PROGRAMAÇÃO CULTURAL CENTRO EMPRESARIAL RIO (Rio de Janeiro, RJ). *Antonio Dias, Carlos Vergara, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman: primeiros trabalhos*. Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro, de 19 de abril a 13 de maio de 1984.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VERGARA, Carlos. *Carlos Vergara*. Texto de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

Sobre a autora

Renata Favarin Santini é Mestre do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (PPGART) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS), na linha de pesquisa Arte e Visualidade. Especialista em Educação Ambiental, Bacharel e Licenciada em Desenho e Plástica pela mesma instituição. Foi tutora na disciplina Tópicos de Educação Socioambiental no Curso de Especialização em Educação Ambiental do Programa de Educação à Distância da Universidade Federal de Santa Maria (EaD), e monitora do Pólo Têxtil – Ateliê de Serigrafia/Estamparia no curso de Desenho e Plástica – Bacharelado. Sua produção está fundamentada nas questões referentes à História, Teoria e Crítica de Arte e no Ensino das Artes Visuais. Ministrou oficinas de Educação Ambiental em cursos de extensão pela UFSM: Projeto Rondon/2006 e Projeto pequeno Cidadão/2007.

E.mail: renatasantini@yahoo.com.br