

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**CARLOS VERGARA: DESLOCAMENTOS DO VISÍVEL**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Renata Favarin Santini**

**Santa Maria, março de 2010.**

# **CARLOS VERGARA: DESLOCAMENTOS DO VISÍVEL**

**por**

**Renata Favarin Santini**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de Concentração em Arte Contemporânea, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais**

Professor PhD. Ayrton Dutra Corrêa

Santa Maria, RS, Brasil  
2010

**Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Artes e Letras  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Dissertação de Mestrado

**CARLOS VERGARA: DESLOCAMENTOS DO VISÍVEL**

elaborada por  
**Renata Favarin Santini**

como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Artes Visuais**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

---

**Ayrton Dutra Corrêa, PhD. (UFSM)**  
(Presidente/Orientador)

---

**Blanca Luz Brites, Dra. (UFRGS)**

---

**Valeska Fortes de Oliveira, Dra. (UFSM)**

**Santa Maria, 31 de março de 2010.**

## RESUMO

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais  
Universidade Federal de Santa Maria

### **CARLOS VERGARA: DESLOCAMENTOS DO VISÍVEL**

AUTORA: Renata Favarin Santini

ORIENTADOR: Ayrton Dutra Corrêa

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 31 de março de 2010.

Este trabalho consiste no estudo da poética visual do artista Carlos Vergara, no qual se propôs uma aproximação ao processo construtivo de três obras apresentadas na Exposição *Sagrado Coração – Missão de São Miguel*, no período de 23 de dezembro de 2008 a 15 de março de 2009, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, em Porto Alegre, RS. As mencionadas obras são: *São Miguel - Sagrado Coração*, (Monotipia e pintura sobre lona crua), *S.M. 4* (3D lenticular) e *São Miguel - Piso VI* (Monotipia sobre lona crua). Além disso, duas questões permearam o desenvolvimento da pesquisa: o deslocamento físico e a conseqüente apropriação do espaço pelo artista em seu processo criativo. Com isso, a problemática proposta foi a seguinte: De que maneira ocorre o deslocamento do visível/invisível na obra de Carlos Vergara? Ou seja, como o deslocamento físico do artista – ação de visitamento a determinados lugares –, e os possíveis deslocamentos contidos na sua poética, enquanto vestígio/indícios/sinais desses lugares, incidem simultaneamente em seu processo de criação. O trabalho está dividido em três capítulos, sendo que o primeiro capítulo versa sobre a pessoa Vergara, no qual o enfoque é dado aos rumos tomados pelo artista e suas influências. O segundo capítulo oferece um apanhado cronológico de obras do artista desde a década de 1960 até sua produção atual, onde se demarcou sua produção no contexto da arte brasileira contemporânea. Finalmente no terceiro capítulo, adentro nos procedimentos adotados pelo artista na elaboração da obra de arte, a partir das obras já nomeadas, no qual se destaca o conceito de deslocamento, incorporando o modo como o próprio artista percebe essa questão. A aproximação ao seu processo criativo permitiu a constatação dos deslocamentos existentes, atestando seu caráter de mobilidade, como também das possíveis variáveis do visível, questões essas abordadas na produção e reflexão da arte contemporânea.

Palavras-chave: Carlos Vergara; processo; deslocamento do visível.

**ABSTRACT**

Master's Thesis  
Master's Degree Program in Visual Arts  
Santa Maria Federal University

**CARLOS VERGARA: DISPLACEMENTS OF THE VISIBLE**

AUTHOR: Renata Favarin Santini

ADVISOR: Ayrton Dutra Corrêa

Date and place of defense: Santa Maria, March 31, 2010.

The present work is a monographic study about the visual poetic of the artist Carlos Vergara, in which I propose an approach to his process of creation. To do this, I adopt three works at the exhibition Sacred Heart - San Miguel Mission, from December 23, 2008 to March 15, 2009 at the Art Museum of Rio Grande do Sul Ado Malagoli, in Porto Alegre, RS. The aforementioned works are: St. Michael - Sacred Heart (Monotype and paint on raw canvas), SM 4 (3D lenticular) and San Miguel - Floor VI (Monotype on raw canvas). In addition, two issues influenced the development of this research: the physical displacement and the subsequent appropriation of space by the artist in his creative process. Thus, the problem proposed in this research is: How is the displacement of the visible / invisible in the work of Carlos Vergara? That is, as the physical displacement of the artist - the action of visiting certain places - and the possible shifts contained in his poetry, a sign / signs / signals from these places, relating to both in their process of creation. The work is divided into three chapters, with the first chapter deals with the person Vergara, in which the focus is the direction taken by the artist and his influences. The second chapter provides a chronological overview of the artist from the 1960s to its current production, which demarcated their production in the context of contemporary Brazilian art. Finally in the third chapter, in house procedures adopted by the artist in the preparation of the artwork from the works already mentioned, which emphasizes the concept of displacement, incorporating how the artist perceives the issue. The approach to the creative process led to confirmation of existing dislocations, confirming its nature of mobility, but also the possible variables of the visible, these issues often addressed in the production and reflection of contemporary art.

keywords: Carlos Vergara; process of creation; displacement of the visible.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURAS 1 e 2– Venerável Arcediago Gaudêncio Vergara dos Santos.....	16
FIGURA 3 – Carlos Vergara e Iberê Camargo.....	20
FIGURA 4 – Exposição de pinturas na Galeria Branca da Casa de Cultura Mario Quintana.....	22
FIGURA 5 – Carlos Vergara, s/d.....	26
FIGURAS 6 a 8 – Vista da exposição <i>Carlos Vergara: A dimensão gráfica</i> .....	33
FIGURA 9 – Artesanato de jóias apresentado na VII Bienal de São Paulo.....	36
FIGURA 10 – <i>O General</i> , 1965.....	37
FIGURAS 11 – <i>A patronesse e mais uma campanha paliativa</i> , 1965.....	37
FIGURA 12 – <i>Vote</i> , 1965.....	37
FIGURA 13 – Vergara manipula corpos de papelão no espaço urbano, s/d.....	39
FIGURA 14 – Vergara nos anos 1960.....	39
FIGURA 15 – Happening realizado na Galeria G4.....	40
FIGURA 16 – Carlos Vergara, <i>Brinquedo</i> , 1969.....	42
FIGURA 17 – Hélio Oiticica, <i>Relevo Espacial</i> , 1959.....	42
FIGURA 18 – <i>Sem título</i> , 1968.....	44
FIGURA 19 – <i>Auto-retrato com índio Carajá</i> , 1968.....	45
FIGURAS 20 e 21 – <i>Berço Esplêndido</i> , 1968.....	47
FIGURA 22 – <i>Empilhamentos</i> , 1969.....	50
FIGURA 23 - Reconstrução de <i>Empilhamentos</i> , de 2003.....	50
FIGURA 24 – Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Antonio Dias e Pedro Escosteguy, 1966.....	51
FIGURA 25 – Painel Lojas Varig, São Paulo.....	52
FIGURA 26 – Seqüência do filme <i>Fome</i> , 1972.....	55
FIGURA 27 – <i>Sem título</i> (série carnaval).....	56
FIGURA 28 – <i>S/ título</i> série carnaval.....	57
FIGURA 29 – Bloco Cacique de Ramos, carnaval, década de 1970.....	58
FIGURA 30 – <i>Sem título</i> , 1980.....	59
FIGURA 31 – <i>Sem título</i> , 1981.....	60
FIGURA 32 – <i>Sem título</i> , 1982.....	61

FIGURA 33 – <i>Sem título</i> , 1986.....	62
FIGURA 34 – Mina de óxido de ferro amarelo, 1989.....	63
FIGURA 35 – Boca de forno, 1989.....	65
FIGURA 36 – <i>Forno</i> , 1992.....	66
FIGURAS 37 a 39 – Cerâmica Morgan, Rio Acima, MG.....	67
FIGURAS 40 e 41 – Carlos Vergara realizando monotipias na Cerâmica Morgan, MG.....	68
FIGURAS 42 a 45 – Carlos Vergara realizando monotipia em seu ateliê.....	69
FIGURA 46 – <i>Sem título</i> , 1997.....	70
FIGURA 47 – Pantanal, 1997.....	71
FIGURA 48 – <i>Sem título</i> , 2001.....	72
FIGURA 49 – <i>Nara</i> , 2001.....	72
FIGURA 50 – Carlos Vergara em São Miguel, 2003.....	77
FIGURAS 51 a 53 – Registro de Monotipia realizada em São Miguel das Missões.....	80
FIGURA 54 – <i>São Miguel - Piso III</i> , 2008.....	80
FIGURAS 55 a 57 – Registro de Monotipia sobre lenços.....	82
FIGURA 58 – São Miguel 2008, Monotipia sobre lenços.....	83
FIGURAS 59 a 62 – Registros da visita às ruínas de São Miguel das Missões, RS.....	85
FIGURAS 63 a 65 – Registros da exposição <i>Sagrado Coração – Missão de São Miguel</i> .....	86
FIGURA 66 - Registro da Monotipia <i>São Miguel - Piso</i> , 2008.....	89
FIGURA 67 – <i>São Miguel - Piso</i> , 2008.....	89
FIGURAS 68 a 71 – Fotografias utilizadas para elaboração da obra <i>S.M. 4</i> .....	91
FIGURAS 72 a 74 – Maquete digitalizada em diferentes pontos de vista....	93
FIGURA 75 – Fotografia da obra <i>S.M. 4</i> , 2008.....	94
FIGURAS 76 e 77 – Fotografia da base usada para a monotipia e monotipia sobre lenço.....	95
FIGURA 78 – Impressão de Plotter para a obra <i>São Miguel - Sagrado Coração</i> ,2008.....	95
FIGURA 79 – Fotografia da obra <i>São Miguel - Sagrado Coração</i> , 2008.....	96
FIGURA 80 – Registro de processo de uma Monotipia sobre lenço.....	98
FIGURA 81 Registro de processo I: piso com pigmentos, Maio/2007.....	99
FIGURA 82 – Registro de processo II: piso com pigmentos, Maio/2007.....	100
FIGURA 83 - Registro de processo III: monotipia sobre lona, Maio/2007...	101
FIGURA 84 - <i>São Miguel - Piso VI</i> , 2008.....	101

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>1 CORPO EM DESLOCAMENTO: SOBRE CARLOS VERGARA</b> .....	12
<b>2 CORPO EM DESLOCAMENTO: SOBRE A POÉTICA DE CARLOS VERGARA</b> .....	35
2.1 Da nova figuração à ocupação do espaço.....	35
2.2 Incursões na cidade: fotografias do carnaval.....	51
2.3 Do elemento-grade fotográfico na pintura à adoção de pigmentos.....	59
<b>3 CORPO EM DESLOCAMENTO: SOBRE O PERCURSO CRIATIVO DA OBRA DE CARLOS VERGARA</b> .....	75
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	104
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	107
<b>ANEXOS</b> .....	113
<b>ANEXO A</b> – Imagens do ateliê de Carlos Vergara.....	114
<b>ANEXO B</b> – Obras de <i>Sagrado Coração – Missão de São Miguel</i> no ateliê.....	116
<b>ANEXO C</b> – DA PINTURA E DO SAGRADO – a contradança da ternura.....	117
<b>ANEXO D</b> – Currículo/Biografia do artista.....	121



## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa consiste em um estudo sobre a poética visual de Carlos Vergara<sup>1</sup> (1941), na qual proponho uma aproximação ao seu processo de criação. Para isso, adoto três obras apresentadas na Exposição *Sagrado Coração – Missão de São Miguel*, no período de 23 de dezembro de 2008 a 15 de março de 2009, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, em Porto Alegre, RS. As mencionadas obras são: **São Miguel - Sagrado Coração**, (Monotipia e pintura sobre lona crua), **S.M. 4** (3D lenticular) e **São Miguel - Piso VI** (Monotipia sobre lona crua).

A pesquisa é fundamentada em leituras que perpassaram a História, Teoria e Crítica de Arte, constituindo deste modo um estudo monográfico sobre arte brasileira contemporânea, cujo enfoque é o processo construtivo da obra de arte. Dessa forma, julgo adequado reportar ao estudo desenvolvido por Cattani (2007) quanto à ocorrência de mestiçagens na arte contemporânea, alertando para os cruzamentos produtores de sentidos existentes no processo de instauração das obras. Foram os cruzamentos entre procedimentos usados por Carlos Vergara as bases para a construção deste trabalho.

Além disso, duas questões permearam o desenvolvimento da pesquisa: o deslocamento físico e a conseqüente apropriação do espaço pelo artista em seu processo criativo. A problemática proposta, deste modo, é a seguinte: De que maneira ocorre o deslocamento do visível/invisível na obra de Carlos Vergara? Ou seja, como o deslocamento físico do artista – ação de visitamento a determinados lugares –, e os possíveis deslocamentos contidos na sua poética, enquanto vestígio/indícios/sinais desses lugares, acontecem simultaneamente em seu processo de criação. Quanto ao deslocamento inserido no processo criativo, que abarca a linguagem fotográfica como organismo desse processo, as considerações de Rosane de Andrade (2002) ligadas à área da Antropologia ofereceram

---

<sup>1</sup> 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, e selecionado para a VII Bienal Internacional de São Paulo. 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. O currículo do artista se encontra no Anexo D.

esclarecimentos pertinentes, como também as de Aduino Novaes (1988) sobre o olhar, embora o artista não pretenda a intervenção etnográfica.

Tendo em vista a complexidade de um estudo sobre a poética de um artista que trabalha em caráter experimental, meu propósito foi de aproximação aos processos, por meio de documentos disponibilizados pelo artista e de seu testemunho oral e escrito. Nessas circunstâncias, procurei reunir as *falas* advindas da Crítica, da História e da Teoria da Arte, e de Carlos Vergara, a fim de engendrar minha própria perspectiva:

(...) abordar criticamente obras de arte é uma atividade que tem suas limitações, pois será sempre uma perspectiva “de fora”, extrínseca à própria produção. O que sobre elas afirmamos habitualmente constrói-se pelos caminhos das conjeturas e incertezas. Nunca estamos inseridos em seu real processo de engendramento, não participamos do ideário atuante do artista, tampouco dos sentimentos e emoções que compuseram seu processo produtivo. Nós o visualizamos mediante variados recursos auxiliares (...), tais como os relatos do artista e dados históricos ou bibliográficos, filmes e fotografias que acompanham seu trabalho, textos e informações diversas sobre as obras, sabendo que são apenas documentos que nos apóiam nessa tarefa (ZIELINSKY, 2003, p.97).

Além das colocações de Zielinsky, se tornam relevantes ainda as considerações de Salles (2008) no que se refere ao objeto de investigação que proponho na pesquisa:

Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo (SALLES, 2008, p. 21).

O discernimento necessário quanto ao agrupamento das *falas* em suas especificidades foi sendo construído no decorrer da pesquisa, na medida em que me aproximava da poética do artista. Por essa razão, a necessidade de agrupar informações diversas e não pontuais.

Sendo assim, a pesquisa dividiu-se em três capítulos. O primeiro capítulo aborda a trajetória pessoal de Carlos Vergara denominado **Corpo em deslocamento: sobre Carlos Vergara** – no qual o enfoque é dado aos rumos tomados por Carlos Vergara e suas influências. Conduzi o texto de acordo com depoimentos do artista em diversos momentos de sua vida, alguns recolhidos por

mim ao longo de 2009 (conversas gravadas), outros encontrados em bibliografias diversas, tais como: audiovisuais, textos da internet; e ainda os testemunhos deixados por Hélio Oiticica<sup>2</sup> (1937-1980). Para tais reflexões, busquei subsídios em torno do tema da Memória, empregando as idéias de Ecléa Bosi (2003), Maurice Halbwachs (2004), Astor Antônio Diehl (2002), Alfredo Bosi (1988) e Gonçalves Filho (1988), enquanto cogitação sobre a trajetória deste artista.

O segundo capítulo, ***Corpo em deslocamento: sobre a poética de Carlos Vergara***, oferece um apanhado cronológico de obras do artista desde a década de 1960 até os anos 2000, onde busco delimitar, demarcar seu trabalho no contexto da arte brasileira contemporânea. Os escritos críticos de Paulo Sergio Duarte (1998, 2003, 2005, 2008) e Luis Camillo Osório (2008, 2009) foram fundamentais para o embasamento deste tópico, assim como a perspectiva crítica de artistas, e de outros críticos, encontradas em Glória Ferreira (2006), e Gloria Ferreira e Cecilia Cotrim (2006). Também busquei autores que interpelem a História da Arte, como Aracy Amaral (1984), Ligia Canongia (2005) e os textos de diversos autores contidos no livro organizado por Lisbeth Rebollo Gonçalves (2007), a fim de esclarecer a contextualização pretendida.

No terceiro capítulo, ***Corpo em deslocamento: sobre o percurso criativo da obra de Carlos Vergara***, adentro nos procedimentos adotados pelo artista na elaboração da obra de arte, a partir das obras já nomeadas **São Miguel - Sagrado Coração, S.M. 4** e **São Miguel - Piso VI**, no qual busco contextualizar o conceito de deslocamento, incorporando o modo como o próprio artista percebe essa questão. Cecilia Almeida Salles (2006, 2008), e Rosane de Andrade (2002) embasam as relações com o processo, enquanto que os teóricos Anne Cauquelin (2008) e Didi-Huberman (1997) fundamentam as questões do deslocamento, e do visível.

---

<sup>2</sup> Artista que exercitou a escrita enquanto desdobramento da experiência artística, praticando, no texto, a reflexão crítica sobre o processo que a engendra (FERREIRA & COTRIM, 2006, p. 82). Essa prática se deu tanto com relação ao seu próprio fazer artístico quanto à prática de outros artistas, como Carlos Vergara, sobre o qual lançou uma publicação em que discorre sobre o seu trabalho.

## 1 CORPO EM DESLOCAMENTO: SOBRE CARLOS VERGARA

O corpo sofre deslocamentos a partir do primeiro instante em que surge no mundo; ele percorre os espaços e inscreve sua história através das relações que estabelece com outros corpos e consigo mesmo. A conduta viajante a que o artista se coloca, percorrendo diferentes espaços por ele suscetíveis de abrigar experimentações no âmbito do sensível, o torna um ser variante. Assim sendo, a experiência pessoal construída ao longo da vida, a partir de um cotidiano muitas vezes corriqueiro, porém relevante, constitui a abordagem deste primeiro capítulo, enfocando extratos da memória do artista Carlos Vergara, em diferentes momentos de sua trajetória.

Sem dúvida, a História passou a questionar a própria noção de um tempo fixo, para defender a ocorrência de temporalidades múltiplas. Igualmente a questão da objetividade, durante tanto tempo cara ao historiador, vem sendo relativizada, pois assim como o historiador é fruto de seu tempo, também o é o discurso histórico por ele produzido. As fontes escritas também não são mais legítimas do que as fontes orais, ambas devem ser examinadas criticamente, este sim critério indispensável àqueles que concebem a prática historiográfica como científica. Partindo disso que se torna cogente reconhecer as falas do artista, dado que:

Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, (...) este ponto de vista varia conforme o lugar que ali eu ocupo, e (...) este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios (HALBWACHS, 2004, p. 51).

Segundo Ecléa Bosi (2003), falar aproxima as pessoas e as coloca num campo de significados comuns. Não se trata de uma memória-hábito, mas uma memória de eventos únicos, uma memória bergsoniana<sup>3</sup> das coisas em constante transformação. Ou seja, a memória transmite uma experiência onde os relatos remetem a situações em que o depoente se envolveu em interação com outras

---

<sup>3</sup> Bosi apóia-se na perspectiva de Henri Bergson no que se refere a sua Teoria da Memória, oriunda da Psicologia, a qual diz respeito à experiência individual do perceber e do lembrar. O autor se utiliza de termos tais como *círculos da memória* e o *fluxo da consciência*, tratando dessa maneira a memória como uma atividade do espírito.

peças e reflete as crenças que adquiriu com seu grupo, pois que, se baseiam temporalmente em eventos que marcam uma época. Assim, a vida privada constitui o testemunho de um tempo coletivo, na qual é possível remontar, a partir de práticas da privacidade, o contexto social do qual se nutrem e ajudam a definir.

Já para Diehl (2002, p. 116), o processo de conscientização da experiência, cujos fragmentos do passado são constituídos pela memória, configura-se através da rememoração como ponto chave daquilo que podemos chamar de identidade. A lembrança é apresentada pelo autor como “vivências fragmentadas, como rastros e restos de experiências perdidas no tempo”, localizadas no passado de forma estática. Já a memória, é vista como “experiências consistentes, ancoradas no tempo passado facilmente localizável”, pois pode ser contextualizada uma vez que possui características coletivas e assume funções tais como de identificação cultural, de controle político-ideológico, de diferenciação e de integração.

Em última análise, Diehl (2002, p. 119) atenta para os possíveis desgastes da memória ao longo do tempo. Por essa razão, ela precisa ser “refrescada constantemente (...), e a forma mais comum de operacionalizar esse processo na história consiste em grafá-la, narrá-la ou ainda torná-la fonte histórica”. Através disso, a memória adquire qualidade com consciência e explicação histórica, argumento e narrativa.

A abordagem de Halbwachs (2004) versa sobre a afirmação de que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças sejam formadas no interior de um grupo. Denomina de intuição sensível um estado de consciência individual, que garante a coesão de uma unidade coletiva. Para este autor, na rememoração nós não lembramos as imagens do passado como elas aconteceram, e sim de acordo com as forças sociais do presente que estão agindo sobre nós, pois as lembranças estão em constante renovação.

Neste sentido, é possível reproduzir mentalmente um passado apoiando-se na percepção de outras pessoas, no que imaginamos ter acontecido ou pela internalização de representações de uma memória histórica. A lembrança seria, portanto uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde “a imagem de outrora se manifestou já bem alterada” (Ibid., pp. 75-6). Com isso, o sujeito se torna o centro desse processo, onde a reconstrução sempre se reportará a ele. Contudo, se a memória individual não está isolada, toma

freqüentemente como referência pontos externos ao sujeito. O suporte em que se apóia a memória individual encontra-se relacionado às percepções produzidas pela memória coletiva e pela memória histórica.

Em Halbwachs (2004), a memória histórica é compreendida como a sucessão de acontecimentos marcantes na história de um país. A memória coletiva é pautada na continuidade e deve ser vista sempre no plural (memórias coletivas). Ora, justamente porque a memória de um indivíduo ou de um país está na base da formulação de uma identidade, que a continuidade é vista como característica marcante. A História, por outro lado, encontra-se pautada na síntese dos grandes acontecimentos da história de uma nação, o que para este autor faz das memórias coletivas apenas detalhes:

O que justifica ao historiador estas pesquisas de detalhe, é que o detalhe somado ao detalhe resultará num conjunto, esse conjunto se somará a outros conjuntos, e que no quadro total que resultará de todas essas sucessivas somas, nada está subordinado a nada, qualquer fato é tão interessante quanto o outro, e merece ser enfatizado e transcrito na mesma medida. Ora, um tal gênero de apreciação resulta de que não se considera o ponto de vista de nenhum dos grupos reais e vivos que existem, ou mesmo que existiram, para que, ao contrário, todos os acontecimentos, todos os lugares e todos os períodos estão longe de apresentar a mesma importância, uma vez que não foram por eles afetadas da mesma maneira (HALBWACHS, 2004, pp. 89-90).

Deste modo, o relato da trajetória de vida de um artista com cinquenta anos de atividade no circuito das artes visuais brasileira se revela extremamente fecunda e relevante, pois sua experiência pessoal toma dimensão social ao entrelaçar sua vida a eventos e pessoas que traduzem um tempo histórico singular.

*Nasci no Rio Grande do Sul, em Santa Maria, mas com cerca de quatro anos me mudei para São Paulo. Meu pai tinha uma fazenda com o meu avô, e largou tudo para “salvar almas”. Resultado: minha vida acabou sendo muito solitária quando criança, já que morávamos numa paróquia episcopal<sup>4</sup>.*

Apesar de ter deixado Santa Maria-RS após seu nascimento, as lembranças transmitidas pelos seus pais sobre a vida no Rio Grande do Sul ressurgem espontaneamente em meio às conversas sobre os rumos tomados por sua família, sua vida desde criança, sobre arte e Iberê Camargo, artista que incentivou intimamente sua carreira nos anos 1960. Assim, sempre que regressa ao solo

---

<sup>4</sup> Depoimento em 25/11/2009, para a Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS). Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/noticia1130.asp>>

gaúcho, se vê mergulhado em um ambiente que o faz rememorar a parte de sua vida ligada às suas origens. Aqui, Vergara descreve um pouco sua mãe, Ivette Caminha Vergara dos Santos:

*Minha mãe era uma mulher muito polida, não era burguesa, mas tinha um brilho e um conhecimento muito refinados. O pai dela (Borba Caminha) era um comerciante de roupas e tecidos franceses na cidade de Bagé. As pessoas que iam à loja dele não saíam do carro, então ele se aproximava e mostrava os tecidos ali mesmo. Isso aconteceu nos anos 1920<sup>5</sup>.*

Lembrar gera a necessidade de contar, assim como expor o modo como os indivíduos de sua família viviam num tempo distante demonstra o entusiasmo sentido pelo depoente ao revelar esses hábitos. Nossos antepassados nos são relevantes, assim como também o é conhecer as frações que compõem a vida daquele que desejamos desvendar.

Foi nessa atmosfera que no final da manhã do dia 15 de março de 2009, à entrada do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, em Porto Alegre, se deu o meu primeiro encontro com o artista Carlos Vergara. Era então o último dia de exposição dos trabalhos de **Sagrado Coração – Missão de São Miguel**. As ruínas de São Miguel das Missões, declaradas pela UNESCO como Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade, foram exploradas em mais um projeto do artista viajante, intervenção que se iniciou em 2003, época da retrospectiva realizada no Santander Cultural, sob a curadoria de Paulo Sergio Duarte<sup>6</sup>.

*Eu tenho uma relação com a religião muito forte. Meu pai era um missionário, um missionário protestante do século XX. Então, eu entendo muito o que aconteceu (em São Miguel). Esse convertimento, e essa tentativa de dividir esse milagre é uma loucura tão grande quanto a minha<sup>7</sup>.*

Neste trecho em que Vergara faz menção à ocupação de seu pai, convém um olhar sobre suas origens. A missão anglicana em terras brasileiras teve seu início em 1890 em Porto Alegre por missionários americanos, subordinados à Igreja da Inglaterra. O Estado do Rio Grande do Sul concentra até hoje grande parte da Igreja

<sup>5</sup> Depoimento do artista à autora em 16/03/2009, na cidade de Porto Alegre, RS

<sup>6</sup> Crítico, curador e professor de história da arte. Escreveu diversos textos sobre o artista, dentre eles: *Carlos Vergara* (Santander Cultural, 2003), *Estranha Proximidade* (1995), e *Uma noite matriz do dia* (1990), dos quais aparecem alguns trechos no decorrer deste trabalho. Atua na cidade do Rio de Janeiro.

<sup>7</sup> Depoimento do artista sobre os trabalhos de São Miguel, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=v1Wen9k0n3k&NR=1>>

Episcopal Anglicana do Brasil, e a cidade de Santa Maria desde o início do século XX possuía sua sede dentre as principais.

O pai, Gaudêncio Vergara dos Santos, foi pároco da Catedral do Mediador<sup>8</sup> no ano de 1937 em Santa Maria. Em 1944, já ocupava a função de sétimo Reitor da Paróquia da Santíssima Trindade na cidade de São Paulo, onde permaneceria até o ano de 1954 (Figuras 1 e 2). Naquela cidade, inaugura a Biblioteca da Milícia Cristã e dirige o primeiro culto realizado em uma sede própria. A *Missão da Trindade*, como era chamada, é elevada à categoria de Paróquia, e, em 1952, sob sua supervisão, iniciam-se as obras para construção da Paróquia da Santíssima Trindade.



Figuras 1 e 2 – Venerável Arcebispo Gaudêncio Vergara dos Santos  
7º Reitor da Paróquia da Santíssima Trindade – São Paulo  
1944-1954<sup>9</sup>

Durante o tempo em que esteve em São Paulo, em razão da transferência de seu pai, Carlos Vergara e seu irmão, Dirson Glênio Vergara dos Santos<sup>10</sup> estudaram no Colégio Mackenzie. Em 1954, Carlos Vergara se transfere com a família para o Rio de Janeiro, onde estuda no Colégio Brasileiro de Almeida.

<sup>8</sup> Inaugurada no ano de 1906, situada na Av. Rio Branco.

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://www.trindade.org/drupal/node/67>>

<sup>10</sup> Nasceu na cidade de Rio Grande em 18 de fevereiro de 1933. Estudou música, graduou-se em Direito e Teologia e, por algum tempo seguiu a carreira religiosa na Igreja Anglicana. Conquistou o Mestrado em Teologia no General Theological Seminary de Nova York e fez diversos cursos de doutoramento no Union Theological Seminary ligado à Columbia University. Participou da criação do Serviço de Voluntários da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, tendo sido seu coordenador durante sete anos. Faleceu no dia 5 de outubro de 2008.

Fonte: <http://www.trindade.org/drupal/node/13>



*Quando nos mudamos para o Rio estava com 14 anos. Como morávamos perto do Flamengo (Futebol Clube) acabei jogando no time de basquete deles, mas logo em seguida comecei a jogar vôlei profissionalmente pelo Fluminense.*

*(...) Sempre fui muito agitado, tanto que na adolescência meus pais me colocaram no Ginásio Brasileiro de Almeida, que era para onde iam os meninos com problemas. Lá, quando eu tinha voz, fui tenor ao lado de Marcos Valle<sup>11</sup>, meu colega de classe. Nesse colégio havia psicólogos que ficavam pelos corredores observando nosso comportamento. Até que um dia um deles chegou até mim, pedindo para que eu passasse mais tempo no ateliê que tinha lá. Foi meu primeiro contato com as artes, mas nessa época minha atividade principal ainda era o voleibol<sup>12</sup>.*

*(...) Eu tive uma influência muito grande de uma escola. Da família do Tom Jobim. Depois de sair dessa escola, ainda a frequentei durante três anos. Era a época do Rock n' roll. Aquela instituição oferecia canto orfeônico, educação física e trabalhos manuais, que mais tarde foram retirados do currículo das escolas. Isso foi uma coisa muito ruim, pois essa educação era socializante.<sup>13</sup>*

Nilza Brasileiro de Almeida Jobim, mãe de Tom Jobim, era a diretora do Colégio Brasileiro de Almeida, fundada nos anos 1940. Nota-se por meio destes depoimentos o reconhecimento por parte de Vergara sobre a influência artística trazida pelo contato com essa escola, visto que não era por coincidência que se dava uma certa ênfase ao ensino da música. Além disso, a religiosidade provinda do ofício do pai o influencia e torna possível a orientação para a experiência artística musical, o que mais tarde o levaria para as artes plásticas através do contato com Iberê Camargo.

*Eu sou um artista que veio da platéia. Decidi fazer arte por ver arte. Eu vim da música. Primeiramente, o que me tocava era a música religiosa. Por um acidente, sou filho de um reverendo, e a música era uma coisa constante. A música de Bach, de Händel, era uma coisa constante em minha vida. E isso me mostrou um universo abstrato, onde a questão do sublime se revela por sutilezas não óbvias, que podem eventualmente oferecer uma experiência que te tira do chão. Que te faz perceber que você não é uma gosma, e é isso que te dá essa possibilidade. Como um som pode te deslocar e te tirar do chão. E minha habilidade manual foi o que me levou às artes visuais. Toda a minha atividade como desenhista quando era criança foi para fugir da solidão. Eu morava atrás da*

<sup>11</sup> Compositor, cantor, instrumentista e arranjador brasileiro. Um dos principais nomes da música popular brasileira nos anos 1960 e 1970.

<sup>12</sup> Depoimento em 25/11/2009, para a Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS). Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/noticia1130.asp>>

<sup>13</sup> Depoimento do artista à autora em 15/03/2009, em Porto Alegre, RS.

*igreja, na casa paroquial, eu e meu irmão, oito anos mais velho do que eu. Então, desenhar e olhar para as nuvens, deitar de barriga pra cima e olhar para o céu era uma forma de viver, nos intervalos dos estudos<sup>14</sup>.*

Recorrendo as idéias de Henri Bergson, (apud Bosi, 2003), a memória seria uma atividade do espírito, o qual se utiliza da inteligência no domínio do corpóreo para penetrar na essência das coisas. Além disso, para Bergson, há dois tipos de memória: uma memória mecânica, corporal, que consiste unicamente na repetição de uma função tornada automática, e a memória pura, que reside nas imagens da lembrança. Esta última se ajustaria nessa situação às lembranças de Vergara.

A “experiência do sublime”, sentida primeiramente através da música, possibilitou à pessoa Vergara a impressão íntima de um estado espiritual. E em seguida, o desenho lhe permitiria da mesma forma ir além dos limites de um simples fazer, de uma condição física, transcendendo aquele espaço, deslocando-o para uma outra esfera, para além do mundo concreto e das coisas visíveis. A convivência com a música religiosa em razão da ocupação do pai o torna um profundo admirador da arte, o que também ocorre com o irmão.

Além de jogar voleibol, Carlos Vergara estudou Química, numa época em que se acreditava, segundo ele próprio, no aprendizado técnico para se construir uma carreira profissional sólida. Ingressou por concurso público na Petrobras:

*(...) Já mais velho resolvi fazer concurso para uma grande empresa (Petrobras), quando eu cursava Química. Eram 13 mil candidatos para 12 vagas, isso em 1959. Fui o 13º colocado, mas como tirei uma média de nota muito alta eles me aproveitaram. Mais tarde, em 1966, forcei a minha demissão quando decidi me dedicar integralmente às artes plásticas. Meu pai perguntou se eu estava louco. Respondi: Pai, você tinha uma fazenda com o seu pai e foi salvar almas. Quem é o louco? E nunca mais falamos sobre o assunto<sup>15</sup>.*

Sem dúvida, conforme aponta Gonçalves Filho (1988, p. 98), a memória tece lembranças assentadas na afetividade de acontecimentos, miúdos ou grandiosos, e no impacto e eloquência que tais acontecimentos impuseram aos observadores participantes que se engajaram integralmente. Nesse sentido, cabe lembrar as participações de alguns dos artistas na década de 60/70 que influenciaram a trajetória de vida de Carlos Vergara.

<sup>14</sup> Depoimento do artista à autora em 15/03/2009, em Porto Alegre, RS.

<sup>15</sup> Depoimento em 25/11/2009, para a Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS). Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/noticia1130.asp>>

Segundo Salzstein (2003), a produção de Iberê Camargo instituiu-se na história da arte brasileira como uma produção de intensa originalidade, influenciando a inserção de muitos artistas que em meados da década de 1960 iniciavam um aprendizado junto do mestre. Carlos Vergara foi um desses artistas. Uma relação de amizade entre mestre e aprendiz, entre dois corpos deslocados, provindos de regiões muito próximas, o centro do Estado do Rio Grande do Sul:

*Existia uma galeria no Rio de Janeiro, que se chamava Galeria Relevo. Quem trabalhava nessa galeria era Tereza de Lima, filha do poeta Jorge de Lima, que conhecia muitos artistas, dentre eles o Iberê. E ela conhecia os meus desenhos, além das minhas jóias e alguns poemas que escrevia na época. Eu estava começando a ficar de saco cheio das jóias, porque a jóia acaba sendo um décor na mão, não tem vida própria. Embora ela tenha características artísticas, é sempre um penduricalho, e eu estava ambicionando um pouco mais. Então, ela me disse que ia me apresentar ao Iberê. Eu falei por telefone com ele, e ele me disse para levar os meus desenhos na casa dele. Aí eu me mandei, com um catatau de desenhos. Ele olhou aquele negócio todo e falou assim: Vem pra cá, para o meu ateliê. Vem trabalhar aqui. Aí eu fui<sup>16</sup>.*

O período rememorado pelo artista refere-se ao início da década de 1960, quando Vergara é selecionado para a VII Bienal internacional de São Paulo, com artesanato de jóias produzido ainda durante o tempo em que freqüentava o Colégio Brasileiro de Almeida. Todavia seu interesse pelas artes visuais nesse momento aflorava para além de um fazer técnico, ambicionava mais do que isso:

*Deixei de ser artesão de jóias quando mandei meus trabalhos para a Bienal de São Paulo, em 1963. Queria fazer algo mais, cheguei a pensar que ia para a escultura, apesar da minha formação em desenho. Foi quando conheci Iberê Camargo, por volta de 1962. Ele pedia para eu desenhar milhares de caramujos, e enquanto eu desenhava, ele ficava analisando<sup>17</sup>.*

*(...) Eu costumava ficar espremendo tubos de tinta (...). Ele montava umas naturezas mortas para eu desenhar e, quando precisava de mim, me chamava: Espreme aqui vermelho, branco... (...) Eu tinha uns vinte e dois anos. Jogava voleibol profissionalmente, e ele não gostava, porque chegava seis e meia da tarde, e eu dizia que tinha que ir embora por causa do treino. Ele ficava louco: Não Pode! Ou tu és artista, ou esportista! Eu acho que daí nasceu uma amizade muito grande. Eu conto uma história que é verdadeira: às vezes, o Iberê ficava aborrecido com uma coisinha mínima no*

<sup>16</sup> *Um inquieto convicto*, Entrevista em 16 de janeiro de 2002, concedida à Revista da Fundação Iberê Camargo, disponível em

<[http://www.iberecamargo.org.br/content/revista\\_nova/entrevista\\_integra.asp?id=21](http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=21)>

<sup>17</sup> Depoimento em 25/11/2009, para a Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS). Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/noticia1130.asp>>

*quadro. Ele gastava aquela tonelada de tinta, mas não gostava... E eu falava: Iberê, tá pronto! Tá pronto, não mexe mais, pelo amor de Deus! E ele: Não, tchê, aquele troço tá me angustiando! Ele ia lá e, pronto, desfazia tudo. Um dia, tinha um quadro enorme, que tinha ficado pronto. Ele já tinha sentado, eu havia lavado tudo, havia limpado a paleta, que era um carrinho de rodas... Depois, quando já estava em casa, de repente, a Maria me ligava: Vergara, vem pra cá que ele tá querendo mexer de novo! Foi uma convivência bastante intensa<sup>18</sup>.*

Me veja aí vermelho de cádmio escuro, azul de cobalto, terra de siena e branco”. Eu espremia os tubos, Lefranc ou Windsor & Newton, na mesa de rodas que servia de palheta. A espátula colhia o branco, em seguida o azul, depois o terra e por último o vermelho. No ataque à tela ficava por cima a primeira cor colhida e a mistura ia se fazendo, deixando aparecer o que estava por detrás, e com mais e mais mexidas vinha vindo uma cor que ora somava às outras, ora deixava entrever o que estava dentro, ou atrás ou antes. (VERGARA, 2003, pp.195-198).



Figura 3 – Carlos Vergara e Iberê Camargo. Arquivo pessoal do artista, s/d.

Por meio dessas falas, produzidas em diferentes momentos de sua vida, é possível avaliar o grau de influência que Iberê Camargo exerceu sobre a formação de um artista que então surgia nos anos 1960, cuja essência do trabalho se concentra até hoje em uma linguagem na qual iniciou esse aprendizado: a pintura. Desde a experiência musical mediada pelo pai, e mais tarde através da educação escolar, até a formação inicial como químico, contribuíram expressivamente para que Vergara atingisse a dimensão da pintura.

<sup>18</sup> *Um inquieto convicto*, Entrevista em 16 de janeiro de 2002, concedida à Revista da Fundação Iberê Camargo, disponível em [http://www.iberecamargo.org.br/content/revista\\_nova/entrevista\\_integra.asp?id=21](http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=21)

*Iberê é um homem fechado que pinta para si. Essa pintura não comunica, catalisa. (...) No início dos anos 1960, eu era químico técnico, a coisa que me fascinava era a química da catálise. Essa mágica natural da catálise, creio eu, se presta com perfeição para a compreensão do tipo de experiência que a platéia da grande pintura pode ter. (...) O efeito de uma obra de arte sobre a pessoa que dela desfruta é uma experiência distinta em qualquer outra que não pertença ao campo da arte. Ela pode ser formada a partir de uma emoção, ou resultar da combinação de muitas; (...) Ou a grande poesia pode ser escrita sem o emprego direto de emoções, sejam elas quais forem, isto é, composta sem qualquer recurso aos sentimentos<sup>19</sup>.*

Na visão de Vergara, a pintura de Iberê Camargo desencadeia pela própria presença ou existência um processo; ela estimula, incentiva. Dessa forma, a percepção da obra de arte se torna dinâmica, “repleta de reconfigurações, ou situada como memória, ou em reatualizações do olhar, a partir da nossa inserção no mundo contemporâneo” (ZIELINSKY, 2003, p. 99).

Nas descobertas dos percursos seguidos pela pessoa Vergara, ficam evidentes as influências do modo de vida de seus pais, da escola onde estudou, dos contatos com determinados artistas. Tudo isso se une a uma vontade ou predisposição pela experiência do sublime, da qual fala o artista. Da relação com essas pessoas nascem os aprendizados que o artista carrega consigo.

*(...) Nunca fiz nenhuma aula com ele nem com ninguém. Aliás, a única aula que Iberê me deu foi sobre rigidez. Acho que na verdade você aprende sim, no decorrer da carreira, algumas coisas técnicas, mas o grande trabalho é colocar questões novas em suas obras<sup>20</sup>.*

O convívio com Iberê Camargo, que mais tarde se tornaria seu mestre, influenciou diretamente sua produção para um viés expressionista, aspecto do qual trato no início do segundo capítulo deste trabalho. Posterior a isso, Vergara incorporaria ao seu trabalho ícones especificamente urbanos, tornando explícita dessa forma a intenção em abordar o homem e suas relações com o mundo.

*(...) Foi uma convivência de dois anos. Quando houve a exposição Opinião 65, o meu trabalho tinha ganhado um caráter muito objetivo, havia uma relação com a política. O Iberê era contrário a isso, ele incorporava coisas da visualidade geral. Daí ele me disse: Eu acho que está na hora de tu teres a tua vida própria. Mas o impressionante é que depois eu passei mais ou menos uns*

<sup>19</sup> VERGARA, Carlos. O espelho de Iberê. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

<sup>20</sup> Depoimento em 25/11/2009, para a Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS). Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/noticia1130.asp>>

*15 anos sem ter um contato mais próximo com ele. E aí, quando vim a Porto Alegre para fazer a exposição na Casa de Cultura Mario Quintana, no início dos anos 90, eu queria que o Iberê fosse ver. (...) ele foi ver a exposição, e nós vimos tudo abraçados. Foi uma coisa muito emocionante pra mim*<sup>21</sup>.

Carlos Vergara afirma que sua relação com Iberê Camargo foi extremamente densa. Relembra uma exposição que fez na Casa de Cultura Mario Quintana nos anos 1990, em uma sala branca. Vergara diz que aquela exposição foi muito importante, pois representou um marco em sua produção. Foi a época em que, segundo ele mesmo, havia reinventado sua própria pintura. Um momento de transição, e de um encontro com Iberê Camargo:

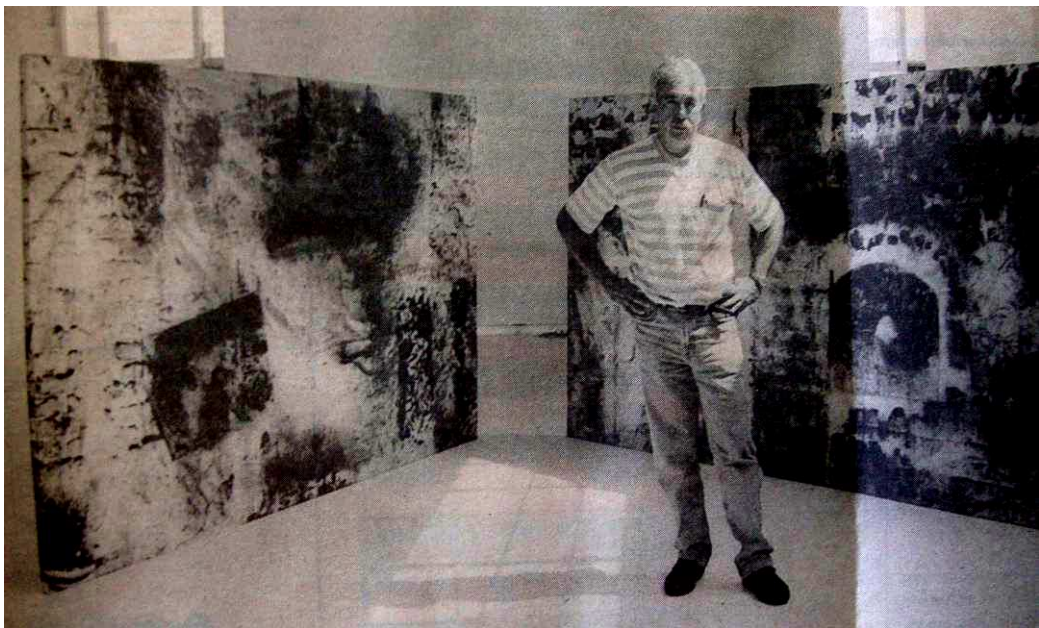


Figura 4 – Exposição de pinturas na Galeria Branca da Casa de Cultura Mario Quintana<sup>22</sup>

*(...) Foi uma exposição adorável. Foi exatamente em um momento como esse, um momento de transição, em que eu havia reinventado a pintura, para mim, a minha pintura. Estaca zero. Foi*

<sup>21</sup> *Um inquieto convicto*, entrevista em 16 de janeiro de 2002, concedida à Revista da Fundação Iberê Camargo, disponível em <[http://www.iberecamargo.org.br/content/revista\\_nova/entrevista\\_integra.asp?id=21](http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=21)>

<sup>22</sup> Consulta ao Núcleo de Documentação e Pesquisa em Arte (NDPA), MARGS, Porto Alegre, em 16/03/10. Fonte: Jornal Zero Hora, de 13/11/93, p. 13.

muito bom, um encontro com Iberê. Ele me disse: “Tche, eu também to a fim de me atracar com a terra”. Abraçar a terra, escutar o mundo. O Iberê é um paradigma.<sup>23</sup>

Uma das coisas que sempre me chamou a atenção no Iberê é que ele tinha muito rigor em relação ao critério de escolha. Porque quando você começa um trabalho, existe, pelo menos, um grande problema: decidir quando ele está pronto e se ele está certo ou errado. O trabalho não pode ter muitas referências externas. O artista está sempre procurando fazer um discurso em que a sua individualidade esteja presente e que, ao mesmo tempo, ela converse com o universo estético do mundo. O Iberê, particularmente, era muito rigoroso em relação a essa questão. Por isso, durante os anos em que trabalhei com ele, eu desenhava muito, e ele era muito rigoroso mesmo. Ele olhava os meus trabalhos e me dizia: Isto é uma merda! Rasga! E eu demorei um tempo para saber por que era ruim. E quando ele dizia, entusiasmado: Isto aqui é um desenho! Também demorei um bom tempo para compreender aquilo ali. Mas aprendi<sup>24</sup>.

Neste caso, como mostra Ecléa Bosi (apud Gonçalves Filho, 1988, p. 97), é concebível a relevância de um olhar desgarrado, olhar sem ver, buscando amparo em coisas distantes e ausentes. Olhar fugidio, porém inserido no presente, recolhendo imagens de outrora, mas reclamadas nas nervuras de uma vida em ato. Assim, o ato de olhar significa um dirigir a mente para um ato de intencionalidade, um ato de significação. Movimento interno do ser que se põe em busca de informações e de significações.

Outra influência exercida sobre a pessoa/artista Carlos Vergara é a de Hélio Oiticica. Um amigo e companheiro de projetos e experiências. Segundo Vergara, Hélio Oiticica ‘era um homem aberto’, que atentava para a diversidade:

*Tratar o Brasil de uma forma que não fosse piegas, que não fosse regionalista – o Brasil tem uma cara? É possível que isso se revele além do samba? É possível que tenhamos uma cara erudita? Uma cara cujo pensamento seja de invenção? Onde você desloque coisas?*<sup>25</sup>

A invenção prefigurada por Helio Oiticica conjeturava a imaginação produtiva ou criadora, o caráter de inventividade, de descoberta das coisas sobre elas mesmas. Punha em prática a idéia de experimentação do objeto em sua concretude, por meio da concepção de uma idéia, criação. Invencionice, fantasia. Coisa imaginada de modo astucioso. Essa tendência para a especulação, valorização do

<sup>23</sup> Depoimento à autora em 16/03/2009, na cidade de Porto Alegre.

<sup>24</sup> *Um inquieto convicto*, entrevista em 16 de janeiro de 2002, concedida à Revista da Fundação Iberê Camargo, disponível em

<[http://www.iberecamargo.org.br/content/revista\\_nova/entrevista\\_integra.asp?id=21](http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=21)>

<sup>25</sup> Depoimento à autora em 15/03/2009, em Porto Alegre, RS.

conhecimento experimental, profusa experimentação, libertação do pensamento contrapondo-se ao modelo comportamental estabelecido, caracteriza uma *dinâmica de consciência* pela qual se realiza a “experimentação total”<sup>26</sup>.

Ainda sobre a relação de Hélio Oiticica com Vergara, através do site do Centro Cultural Hélio Oiticica<sup>27</sup>, é possível ter acesso a cartas, algumas de cunho pessoal, outras envolvendo a realização de projetos, vídeos, exposições, e trabalhos idealizados por eles, e diversos artistas, como Antonio Dias, Waltércio Caldas e Ivan Cardoso.

Os trechos que apresento a seguir constituem partes de uma carta endereçada à Oiticica em 1972, época em que este residia em Nova Iorque. As palavras de Vergara, nesta carta, denotam certa inquietação com os rumos de sua produção, oferecendo uma riqueza de detalhes sobre aspectos de sua vida naquela época. O aspecto diferencial destes depoimentos sobre os outros apresentados até aqui está na época em que ocorreram, tratando-se, portanto de um relato dos acontecimentos registrados no tempo em que foram sentidos. Essas falas tornam-se extremamente fecundas para o entendimento da produção de uma época, na medida em que reproduzem um estado ou condição em que se encontrava a pessoa, e ao mesmo tempo, o artista Vergara.

*(...) Encontrei muita coisa de interesse e acho cada vez mais que para mim isso será definitivo, me sinto encolhendo como uma mola e não como um elástico. Tomando impulso. Nesse retrospecto acho que vai ser possível verbalizar muita coisa por mim vivida nesses anos de **ilusão**.*

O tempo de ilusão mencionado pelo artista parece condizer com um conjunto de produções em que a recepção da obra era sua grande preocupação, e onde a reflexão sobre o trabalho não existiu, instigação essa que parece ter sido suscitada por Hélio Oiticica:

*(...) vejo que trabalhei às cegas durante muito tempo, o que me faz ficar horrorizado com as bobagens que eu produzi. Acho até estranho quando encontro alguma coisa de interesse. Meu motor era uma coisa inconsciente e louca que me impedia de pensar e que me manteve rodando em torno de ponto nenhum. Isso me manteve fazendo ilustrações de coisas carecas de serem conhecidas. Não foi inútil, na medida em que me ensinei muita coisa sobre a magia da **visão**. Quando você me fala sobre*

<sup>26</sup> Suzana Vaz, "HO|ME Hélio Oiticica e Mircéa Eliade - tendência para o concreto: mitologia radical de padrão iniciático," In *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. (org.) Paula Braga, edição especial da *Revista do Fórum Permanente* (<[www.forumpermanente.org](http://www.forumpermanente.org)>) (ed.) Martin Grossmann.

<sup>27</sup> <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd\\_verbete=4523&cod=535&tipo=2](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=535&tipo=2)>



*invenção, eu ‘pulo’ porque acho mesmo que não inventei coisa nenhuma a não ser em poucos casos onde eu não sei por que subverti minha própria maneira de analisar o mundo, o que não deixa de ser um indício. Outra loucura é a de querer sempre usar um instrumental de linguagem e emoção de classe média no desejo consciente de vencer as resistências e tensões obra-espectador. Isso me manteve rasteiro durante anos. Acho que meu Texto em Branco encerra essa etapa, e felizmente num nível mais alto.*

No início dos 1970, Carlos Vergara estava com cerca de trinta anos, e sua produção já alcançava reconhecimento internacional. Além dele, Antonio Dias, Waltercio Caldas, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Roberto Magalhães, entre outros, também gozavam de tal reconhecimento. Antes disso, na década de 1960, agiam em conformidade, todavia com suas particularidades. Contudo, a ordem da hora era intervir sobre aspectos da realidade social. Após o afastamento que somente o tempo permite, o artista reavalia o que passou, e procura discernir o que está por vir:

*(...) E a terrível generosidade cristã, que regeu minha formação como filho do reverendo Vergara da Igreja Episcopal Brasileira, membro da Comunhão Anglicana? O sonho que me persegue, de provocar ‘insights’, que pusessem as pessoas pensando sobre seus destinos? O sonho do discurso político revelador? E o sonho de atuar diretamente no comportamento das pessoas? Quer dizer: trabalhei grande parte desse tempo que passou como quem preparasse um sermão para no domingo subir no púlpito e salvar as almas. Saí de baixo. É claro que não foi só isso, mas esse encontro agora com essas minhas partes está me fazendo meio seco e meio com medo. Não pense que estou aqui me justificando, estou é amarrando o meu ‘bodezinho’ e procurando uma brecha para que as coisas valham à pena. Infelizmente não está dando para te escrever uma carta, muito rica, de novidades promissoras. Amanhã, veremos.*



Figura 5 – Carlos Vergara, s/d.  
Arquivo do artista.

*(...) A pintura foi pra mim, e talvez ainda seja, um substitutivo do pensar. Quer dizer, foi sempre dessa forma caótica que eu vi e atuei no mundo. Eu não sei nada sobre **invenção**, a não ser que a tentativa sistemática, nada ordenada, me inventou como artista, espécie de performance no mundo, satisfatória durante um certo tempo, enquanto não se conhece nem o veneno nem o **abismo**. Daí a crise: risco e possibilidade.*

Por meio dessas cartas é possível conhecer um pouco mais as idéias que personificam o sujeito Vergara, suas inquietações em relação aos encontros e desvios que sua produção estabelece com o passado e o presente. Aqui, sem dúvida as lembranças surgem de maneira que estas nunca se apresentam estáveis, pois possuem mobilidade, não se apresentam como uma idéia permanente. Na interpretação de Gonçalves Filho (1988), são experiências que possuem plasticidade, e que, portanto não fixam saberes, remetendo sempre nossa atenção para os sentidos inesgotáveis que possam sustentar. A cada circunstância em que se faz necessário narrar acontecimentos de sua trajetória artística, Vergara rememora a experiência de forma diferente, retomando-a com um novo olhar. “A memória nos solicita e revigora. (...) A memória faz ver os fatos a partir dos indivíduos, oferece o passado através de um modo de ver o passado” (Gonçalves Filho, 1988, pp. 98-9).

Além de Iberê Camargo e Hélio Oiticica, Antônio Dias<sup>28</sup> (1944) e Sergio Camargo (1930-1990) também se fazem presentes em suas lembranças a respeito da arte e da vida. Sobre Antonio Dias, Vergara salienta as disparidades existentes entre eles na produção e reflexão sobre o trabalho. Tal diversidade não impede a relação entre os dois artistas, pelo contrário, estimula as reflexões para além das posturas adotadas por seus pares de geração.

Neste trecho contido na mesma carta de 1972 à Hélio Oiticica, Vergara revela certa desaprovação pela atitude de Dias ao resolver seguir sua produção fora do país, o que se deu a partir de 1966. Além disso, comenta o caráter conceitual distintivo do colega, distante em certa medida da situação vivida aqui no Brasil, e da compreensão das pessoas que aqui viviam:

*Estive com Antonio Dias e conversamos um pouco sobre as coisas todas, e me assustou o profissionalismo europeu dele. Dizer que não há condições de se trabalhar no Brasil é não aceitar isto aqui como um todo. Eu acho que é nesta batalha que está o descanso. Acho a exposição dele muito boa, mas não concordo com ele estranhar a não compreensão das coisas que ele faz, as quais se passam num clima poético conceitual. Acho coisa fina o que ele faz.*

No texto *Arte “brasileira” não existe*, de 1981, publicado em Ferreira (2006), Antonio Dias revela a insatisfação em trabalhar no Brasil, e das oportunidades que encontrou quando esteve em outros lugares, apontando ainda para o isolamento forçado pela ditadura militar, o que incapacitou o país de qualquer possibilidade de aproximação com o resto do mundo. Afirma que a linguagem artística existe em qualquer lugar, independente de nacionalidade: “Você tem que ter uma linguagem absolutamente sua, não tem que ser brasileira, italiana ou japonesa, tem que ser sua” (DIAS, 1981, p. 282).

---

<sup>28</sup> Artista multimídia. Aprende com o avô as técnicas elementares do desenho. No final da década de 1950, no Rio de Janeiro, trabalha como desenhista de arquitetura e gráfico. Estuda com Oswaldo Goeldi (1895-1961) no Atelier Livre de Gravura da Escola Nacional de Belas Artes - Enba. Na década de 1960, incorpora palavras ou frases às obras. Em 1965, recebe bolsa do governo francês e reside até 1968 em Paris. Depois, transfere-se para Milão, onde mantém ateliê. Recebe, em 1972, bolsa da Simon Guggenheim Foundation para trabalhar em Nova York. Em 1977, viaja para a Índia e o Nepal, onde estuda técnicas de produção de papel. Inicia uma série de trabalhos que têm como suporte o papel artesanal, o qual se integra às obras pela textura e mistura de pigmentos que contém. Em 1988, reside em Berlim como bolsista do Deutscher Akademischer Austausch Dienst - DAAD [Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico]. Em 1992, torna-se professor da Sommerakademie für bildende Kunst, em Salzburgo, Áustria, e, no ano seguinte da Staatliche Akademie der bildenden Künste, em Karlsruhe, Alemanha.

Fonte: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=556](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=556)>

Na busca por encontrar alguma conexão entre essas falas que se torna possível destacar a ocorrência freqüente de indagações a Vergara devido ao hipotético “brasilismo” existente em seus trabalhos. Seu posicionamento sempre que solicitado não difere de Dias, porém com certa diversidade, de onde se pode constatar:

*(...) Sobre a idéia de arte brasileira, eu acho que é arte do Brasil, feita no Brasil. Se pegarmos o Krajcberg<sup>29</sup>, por exemplo, que é um polonês que lutou do lado da Rússia, ele faz o quê? Arte polonesa? Ele faz arte do Brasil. Ele é um cara dedicado ao Brasil, é uma pessoa que incorporou o Brasil. Não fala mais nem polonês direito, nem russo, nem português, mas é um cara que espiritualmente está entranhado aqui.*

Com isso, Vergara acredita na realização de uma arte produzida no Brasil, idéia não compactuada por Dias nas épocas reportadas. No entanto, também não defende que deva existir uma preocupação com a brasilidade no trabalho de arte:

*Eu não sou de lugar nenhum e sou de todos. (...) Nasci em Santa Maria. (...) Particularmente, sou do Brasil inteiro. Gosto de trabalhar no país inteiro, com as peculiaridades de cada região. (...) Por que defender essa coisa da latinidade? Eu acho que tem que se defender a boa arte<sup>30</sup>.*

Ao mencionar o artista Frans Krajcberg, Vergara rememora outro aprendizado: a atenção às cores da terra, descoberta realizada por um artista estrangeiro. Vale lembrar que o mesmo sucedeu com Antonio Dias, na época de sua experiência no Nepal, em que a interferência do artista junto a uma comunidade de artesãos “criou um hábito de produção nova entre eles, que passaram a valorizar o que faziam e a criar situações diversas de trabalho” (DIAS, 1981, p. 282).

*(...) Eu devo muito a ele essa questão dos pigmentos que utilizo em meus trabalhos. Foi ele que me introduziu aos segredos de Minas. Quando a Varig me chamou em 1970 para fazer um painel em Paris, eu pedi a ele: Me mostra aí. E ele falou: Venha me encontrar em Minas. Eu fui, e ele me levou aos lugares onde se encontravam os pigmentos.*

---

<sup>29</sup> Frans Krajcberg (1921) é pintor, escultor, gravador e fotógrafo, nascido na Polônia e naturalizado brasileiro. Durante a Segunda Guerra Mundial viu a família de origem judia ser perseguida e morta pelos horrores do nazismo. Em 1947, se refugiou no Brasil, e desde então vem denunciando a destruição dos espaços naturais. Com obras abstratas, participou da primeira Bienal de São Paulo, em 1951. A partir da década de 1960, ficou conhecido internacionalmente por criar esculturas com troncos retorcidos pelo fogo - árvores remanescentes das queimadas em florestas, sobretudo na Amazônia. Disponível em: <<http://www.tvcultura.com.br/rodaviva/programa/pgm0607>>

<sup>30</sup> *Um inquieto convicto*, Entrevista em 16 de janeiro de 2002, concedida à Revista da Fundação Iberê Camargo, disponível em <[http://www.iberecamargo.org.br/content/revista\\_nova/entrevista\\_integra.asp?id=21](http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=21)>

Do convívio com outros artistas, sobretudo com aqueles de mais experiência, Vergara alcançou maior compreensão sobre a complexidade da criação. Do escultor Sergio Camargo<sup>31</sup>, obteve o seguinte aprendizado:

*O escultor Sergio Camargo certa vez me indagou: “Para quem você produz?” Eu respondi: produzo para o mundo. Então ele disse: “Eu produzo primeiro para mim, em seguida para os meus pares, e só depois para o mundo”. Aquilo foi uma ‘chinelada’. Produzir para o mundo, te retira um pouco da crítica. Como o mundo é grande e sem uma forma clara, o que você fizer de repente tá bom. Sempre vai haver alguém que vai gostar. Como também sempre tem alguém que gosta de uma arte ruim que tem por aí. Que não é arte, parece arte, mas não é arte. É tinta sobre tela... se você produz para si mesmo, aí você não se abandona criticamente. E se você produz para os seus pares, eles poderão dizer: isso é ruim, ou você está sendo mais sedutor do que bom artista. São essas questões que colocam você no trilho<sup>32</sup>.*

Para Ecléa Bosi (2003, p. 124), as imagens, sentimentos, idéias e valores “politicamente corretos” alimentam a memória da pessoa e dão permanência às relações de classe. Esse mecanismo é perverso, uma vez que convence inclusive aqueles a quem prejudica: “cada indivíduo pensa que é um caso à parte quando opina: mas ele acentua a sua particularidade enquanto exalta o poder que o alienou”.

*O que será de nós que já não sabemos viver fora do isolamento? O ‘brain-wash’ no Brasil decretou uma era amena que leva a todos de roldão. A resistência custa caro aos inócuos rebeldes. E não adianta chiar e nem ter passivas esperanças. O muro da vergonha não está em Berlim, mas aqui entre você e o cara do lado. Nada mais incômodo do que falar sério. Não se pode ser nem sério nem debochado. O quente no Brasil é ser ameno.*

---

<sup>31</sup> Inicia a formação artística aos 16 anos, na Academia Altamira, em Buenos Aires, sob orientação de Emilio Pettoruti (1892-1974) e Lucio Fontana (1899-1968). Em 1948, viaja para a Europa e entra em contato com a obra dos escultores Brancusi (1876-1957), Hans Arp (1886-1966) e Georges Vantongerloo (1886-1965). Na França, frequenta o curso de filosofia na Sorbonne, e estuda com Gaston Bachelard. Em 1953 volta ao Brasil e no ano seguinte expõe no Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Em 1961 passa a residir em Paris, estuda sociologia da arte com Pierre Francastel, na École des Hautes Études, e dedica-se à execução dos primeiros relevos em madeira. Em 1963, recebe o prêmio internacional de escultura na Bienal de Paris e, em 1965, o de melhor escultor nacional na Bienal Internacional de São Paulo. Retorna ao Rio de Janeiro em 1974. Em 1977, recebe o Prêmio APCA de melhor exposição de escultura do ano. Realiza diversas obras para espaços públicos, entre eles o Palácio do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília; Banco do Brasil de Nova York; Faculté de Medicine de Bourdeaux, França; Praça da Sé, São Paulo; e Parque da Catacumba, Rio de Janeiro. Fonte: <<http://www.escritoriodearte.com/listarQuadros.asp?artista=69>>

<sup>32</sup> Depoimento à autora em 15/03/2009, na cidade de Porto Alegre, RS.

Essa é a época em que a sociedade desperta para os bens de consumo de maneira mais intensa, e que materiais industriais começam a fazer parte com mais freqüência da vida das pessoas, incluindo também a produção artística. Vergara refere-se ao 'isolamento' imposto pela ditadura, no entanto é possível relacionar ainda, devido ao modo de vida que se instaura naquele momento, ao início de uma época em que se instaura a degradação da experiência, no que ela tem de pessoal e crítica (Ecléa Bosi, 2003). Para ela, o relato da experiência deve estar ligado à sua realidade social, denunciando especialmente a mídia e o poder em suas imposições sutis e perversas. A mídia aposta naquilo que atrai a atenção fugaz, assuntos que as pessoas falam, mas logo esquecem, e a informação é tão distribuída que se torna superficial.

Na busca de relacionar memória individual e coletiva, Bosi (2003) alerta para os perigos de certas distrações, que de alguma maneira possam contribuir para o empobrecimento de um relato, o que nos torna mais passivos em relação às verdades fáceis de um consenso. O perigo residiria, portanto, em assimilar categorias que nos foram vendidas ou impostas, adotadas, dessa maneira sem crítica, por conveniência, por medo, para não sermos diferentes. Segundo esta autora, o grupo representa mais do que o conjunto de ações individuais, o grupo é a matriz na qual a individualidade se estrutura e na qual se desenvolvem as ações significativas da pessoa, efetuadas no espírito de perceber e de participar (Simone Weil apud Bosi, 2003). Com isso, o relato individual que se mantém ligado à realidade social recusa a imposição perversa sofrida por aqueles que viveram nesse contexto.

*Depois que os militares fecharam minha exposição na Petite Galérie, no Rio, consegui transferi-la para a galeria 'Art Art', em São Paulo, em 1968. No primeiro dia fui armado para a exposição. Peguei a arma com um amigo que foi logo me perguntando: Vai fazer o que com isso? Não sei. Estava pronto para encarar os fascistas. A mostra abriria às 9 horas, mas eu já estava lá na porta às 8h30<sup>33</sup>.*

O jogo da criação se funde ao jogo da vida. As dificuldades de se viver em meio à ditadura também influenciam as formas de expressão. Mais além desses impedimentos, o artista ainda reflete sobre o seu modo de ver as coisas, na maneira

---

<sup>33</sup> Depoimento em 25/11/2009, para a Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS). Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/noticia1130.asp>>

como o olhar se transforma de acordo com o que se passa dentro de si mesmo e ao seu redor.

*Estou no meio desta loucura tentando fazer uma série de envelopes fechados, mas que revelam a idéia de conteúdo. É um jogo legal este da imaginação. Estou usando de tudo sem entrar no discurso estéril. Metáforas de um conteúdo. Aguçar a curiosidade. Artesanar-atazanar. Estou com medo de perder a ingenuidade que me protegia. Certas coisas são porém irreversíveis. Veneno e abismo. Risco e possibilidade. Minha mão direita funciona diferente da mão esquerda, mas com uma certa harmonia. Voltarei o mais breve que eu puder ao circuito.*

Bosi (1988, p. 66) acentuou existir “um ver por ver, sem o ato intencional do olhar, e há um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo. (...) Ver por ver não é ver depois de olhar”. Sob uma vertente, o *ver* estaria relacionado ao *receber*, ao lado de uma outra, idealista, do *ver* como *buscar*, *captar*. Para este autor, o olhar não está desconectado da corporeidade, enquanto sensibilidade e motricidade. Por este ponto de vista, acredito que Vergara busque a partir do que vê-olhando em direção a esses ‘outros’ uma forma de dispersar este olhar, deixando-o que se desloque para onde possa haver acolhimento.

*Queria produzir coisas que fossem surpreendentes para mim, e que pudessem surpreender outras pessoas. E você faz para continuar vivo, para se sentir vivo, no sentido de uma pulsação mental, de um certo desprendimento que você possa ter, de uma certa capacidade de inventar algo para se emocionar, além da morte, com a idéia da passagem do tempo, de você se emocionar com algo que você mesmo produza<sup>34</sup>.*

Nesse desvio pelo outro, nesse vaivém constante entre os outros e si mesmo, Vergara introduz, através desse revezamento por outrem, uma distância crítica de si para si, um distanciamento de si para consigo mesmo.

Se o desvio pelo outro abre acesso a si mesmo, se permite, por objetivação progressiva, o acesso ao objeto de estudo que cada um escolheu para si na intimidade solitária de seu pequeno monte de segredos, trata-se sobretudo, no fim das contas, de se desafiar, de desdenhar o segredo e de tratar ‘a si mesmo como um outro’(...) o outro é, antes, uma espécie de lugar, um local bem estranho de onde o sujeito humano vai tirar algo com que alimentar seu desejo (...) (LANCRI, 2002, p. 21)

*O trabalho de arte é, na verdade, a expressão de um pensamento, que pode ser um pensamento absolutamente visual, que se dirige a áreas sutis do teu ser, através do teu olhar. O olhar, acredito, tem uma inteligência própria, que é a inteligência menos hábil dos nossos talentos,*

<sup>34</sup> Impressões de Carlos Vergara. Documenta Vídeo Brasil, Rede STV. DVD Collor, s/d.

*porque a gente usa o olhar muito pragmaticamente. Você, na verdade, usa o olhar para não tropeçar nas coisas. A abstração do ouvido, por exemplo, é muito maior. Tanto é que o tempo da pintura é muito maior que o tempo de uma música. A pintura é muito mais intrincada. Eu acho, por exemplo, que uma boa pintura tem pele, músculo, osso... Ela tem camadas, ela tem passado. Ela mostra isso na sua estrutura. Ela tem que ser capaz de se diferenciar e de dizer a que veio. Então, pode ser que a pintura seja, digamos assim, muito sutil, mas, se você der tempo a ela, ela continua sendo eloqüente o suficiente para atingir áreas sutis do teu pensamento que vão te equipar para que tu vejas o mundo de outra maneira<sup>35</sup>.*

O pensamento de Carlos Vergara se direciona cada vez mais para o conhecimento de si e do outro, este o seu desígnio desde os primeiros trabalhos. Sobre a exposição que se encontra no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 12 de novembro à 14 de março de 2010 (Figuras 6, 7 e 8), sob a curadoria de George Kornis, o artista conclui:

*Nessa exposição que está agora no MAM (“Carlos Vergara: a dimensão gráfica, uma outra energia silenciosa”) pela primeira vez vi que meu trabalho faz sentido. Percebi ainda que só sei produzir com a minha mão, não sei mandar fazer nada. A possibilidade do não controle do pensamento é o que exige um olhar mais atento da platéia sobre o trabalho exposto.*

*(...) Não trabalho todo dia, mas todo dia penso no trabalho. Meus futuros projetos são continuar respirando e trabalhando. Quero ainda produzir mais e tentar achar paradigmas, ser positivo. Já para aqueles que desejam seguir essa carreira, digo: ‘vamos suar a camisa’. Como disse Bach, é mais transpiração do que inspiração<sup>36</sup>.*

*Fazer um trabalho, cada artista faz do seu jeito. Cada um tem suas manias. Para mim, é razão de viver. Sem adrenalina, sem tesão, tô fora. Se não houver uma ameaça, um risco de eu me surpreender comigo mesmo, não me interessa<sup>37</sup>.*

<sup>35</sup> *Um inquieto convicto*, Entrevista em 16 de janeiro de 2002, concedida à Revista da Fundação Iberê Camargo, disponível em

<[http://www.iberecamargo.org.br/content/revista\\_nova/entrevista\\_integra.asp?id=21](http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=21)>

<sup>36</sup> Depoimento em 25/11/2009, para a Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS). Disponível em:

<<http://www.mis.rj.gov.br/noticia1130.asp>>

<sup>37</sup> Depoimento à autora em 15/03/2009, na cidade de Porto Alegre, RS





Figuras 6 e 7 – Vista da exposição *Carlos Vergara: A dimensão gráfica*<sup>38</sup>



Figura 8 - Vista da exposição *Carlos Vergara: A dimensão gráfica*<sup>37</sup>

Para o artista viajante ainda existe uma lacuna, um lugar sobre o qual deseja intensamente realizar intervenção, deslocamento, que o remonte para os tempos em que veio a este mundo. Carlos Vergara anseia voltar à sua cidade-natal. Nas palavras do crítico Luis Camillo Osório,

Uma questão importante no artista viajante é esta disponibilidade para o outro, o cuidado com as diferenças. (...) Há um mundo e formas de vê-lo, cuja apreensão requer sempre criação. O mundo é o que se vê, junto e para além do que se mostra, um co-nascimento entre quem vê e o que é visto<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Disponível em: <<http://www.cvergara.com.br/novo/pt/exposicoes/dimensaografica/>>

<sup>37</sup> Disponível em: <<http://www.cvergara.com.br/novo/pt/exposicoes/dimensaografica/>>

<sup>39</sup> *Da pintura e do sagrado – a contradança da ternura*. Ensaio crítico de Luiz Camillo Osório para a exposição Sagrado Coração – Missão de São Miguel. Disponível em: <http://www.carlosvergara.art.br/novo/pt/exposicoes/saomiguel2008/>

E nessa busca do já sentido poderão sobrevir as lembranças das quais nos fala Halbwachs (2004), agora passíveis de serem alcançadas somente através da memória individual da pessoa Vergara. O outro agora se torna ele mesmo. Na experiência no lugar revisitado, procurará reviver as sensações vividas por seus pais, ou ainda por Iberê Camargo, e imaginar como foi naquele tempo a sua chegada.

*Quero pisar no chão onde eu nasci. Diga aí para nossos conterrâneos, que espero ter oportunidade de fazer alguma coisa em Santa Maria, uma exposição, alguma obra. Soube de dois lugares que me interessariam muito. Um é a velha estação férrea. Talvez eu pudesse fazer uma coisa que não fosse pieguice de novela (risos). Outra são umas águas paradas que Iberê pintou em 1939 ou 1940, e que ficam na região de Santa Maria. Me interessaria muito visitar esses locais e retrabalhar com olhos contemporâneos uma coisa que ele pintou na época em que eu estava nascendo. (...) Sobrevoei Santa Maria, na última vez que fui a São Miguel, ano passado. Mas quero pisar no chão, olhar as colinas, andar, e de repente, descobrir em qual maternidade eu nasci. Quero visitar os alfarrábios de minha velha certidão de nascimento<sup>40</sup>.*

Para além do outro, Vergara volta-se para si. Revisita, revive os antigos deslocamentos. É possível notar nas falas oferecidas um mesmo pensamento que o dirige desde os anos 1960, confirmando a afirmação de Halbwachs (2004, p.96), de que "não existem, na realidade, estados, porém movimentos, ou um pensamento incessantemente em devir".

Nos capítulos seguintes, continuo a exposição das falas de Vergara, porém adequadas aos propósitos já estabelecidos na abordagem de sua obra. Os posicionamentos do artista no que diz respeito ao seu percurso como *pessoa*, foram assim expostos de maneira a introduzir o tema da memória como importante instrumento de aproximação e compreensão sobre a obra do *artista* Vergara.

---

<sup>40</sup> Depoimento à repórter Tatiana Py Dutra. Santa Maria: Jornal Diário de Santa Maria, Diário 2, 18.02.2009, quarta-feira, reportagem de capa.

## 2 CORPO EM DESLOCAMENTO: SOBRE A POÉTICA DE CARLOS VERGARA

*A pintura não é só uma coisa decorativa. Ela vem do coração e não para a decoração. Sem acaso não existe arte. Sem sorte não existe o artista. Arte é uma forma de perguntar uma outra visão. Já o artesanato é a repetição da coisa<sup>41</sup>.*

Depois de adentrar nos aspectos que concernem a pessoa Vergara, o que nos levou a uma aproximação inicial, proponho neste segundo momento a contextualização de sua obra, que já abrange cinco décadas, dos anos 1960-2010. 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.

### 2.1 Da nova figuração à ocupação do espaço

Carlos Vergara 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<sup>42</sup> (Figura 9), iniciado ainda no Colégio Brasileiro de Almeida 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, Iberê Camargo, num tempo em que Vergara não idealizava ser artista. Conforme já visto no primeiro capítulo, a pintura, segundo Vergara, era nessa época uma atividade paralela, sendo sua atividade principal o voleibol.

---

<sup>41</sup> Depoimento de Carlos Vergara à Fundação Museu da Imagem e do Som, em 30/11/2009. Fonte: <<http://www.mis.rj.gov.br/noticia1130.asp>>

<sup>42</sup> Disponível em: <<http://www.cvergara.com.br/pt/anos1960/>>

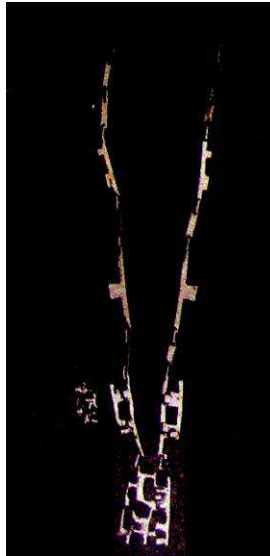


Figura 9 – Artesanato de jóias apresentado na VII Bienal de São Paulo  
Arquivo do artista<sup>43</sup>

A pintura de Carlos Vergara nos anos 1960 apresenta sinais neo-expressionistas, 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 10, 11 e 12), de onde 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 Pontual<sup>44</sup>, 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 principalmente nesse ano revelam, segundo este autor, “um caráter de combate”, acentuado pela cor, tratando mais do contexto do que de si própria. A guerra estava declarada.

<sup>43</sup> A fonte da imagem é de uma reportagem de jornal com data de 06/09/1963, encontrada no arquivo pessoal do artista.

<sup>44</sup> 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.



Figuras 10, 11 e 12 – *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.

A cidade do Rio de Janeiro contava nessa época 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:

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 o crítico, 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, a partir

da idéia de Hélio Oiticica, e a **Nova Objetividade**, em 1967, repercutiram, imediatamente em São Paulo e, logo a seguir em Belo Horizonte.

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).

“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” (DUARTE, 2003, p. 93). 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 neo-expressionista se faz presente, mas não pela gratuitidade da forma que enriqueceu a investigação artística do século XX, mas através do comprometimento com a situação gerada no Brasil pelo golpe militar de abril de 1964. A partir disso, as figuras caricatas “são a solução poética encontrada por Vergara para traduzir na arte uma visão crítica diante da realidade política” (Ibid., p.97).

A partir de um desejo de rompimento com o isolacionismo característico da produção individual do artista, surge então nessa década toda uma produção que tem a cidade como suporte (Figuras 13 e 14), em que os artistas utilizam espaços abertos para a apresentação de trabalhos artísticos (AMARAL, op. cit.).

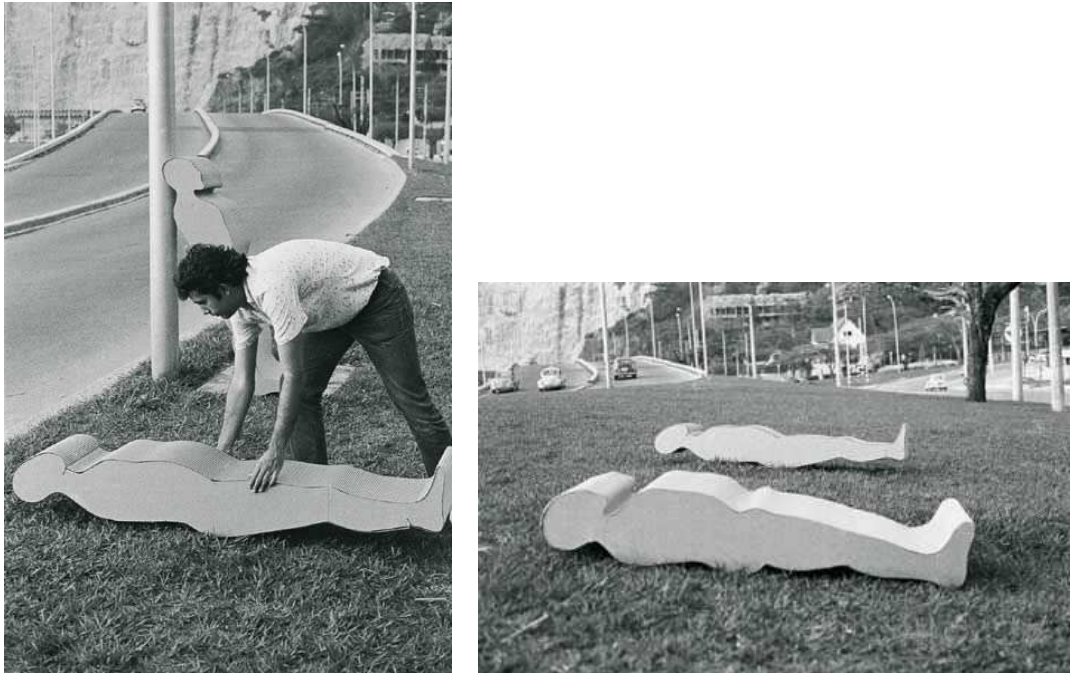


Figura 13 – Vergara manipulando corpos de papelão no espaço urbano, s/d<sup>45</sup>



Figura 14 – Vergara nos anos 1960  
Arquivo pessoal do artista.

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

<sup>45</sup> Disponível em: <<http://www.cvergara.com.br/pt/anos1960/>>

da história da arte, quando o trabalho de arte já tinha saído da parede e do plano, e queria conquistar o ambiente inteiro<sup>46</sup>.

Nessa dinâmica, os trabalhos de Vergara parecem condizentes com as propostas de Hélio Oiticica. A procura de uma caracterização nacional, objetivada através da “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) <sup>47</sup>”. 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” <sup>48</sup>.



Figura 15 – Happening realizado na Galeria G4<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> Marcos Chaves, no catálogo da exposição de Carlos Vergara realizada na Galeria do Lago, RJ, em 2005, onde o artista apresentou as instalações/ambientações *Berço Esplêndido* e *Empilhamentos*, ambas produzidas nos anos 1960.

<sup>47</sup> Hélio Oiticica. *Esquema geral da Nova Objetividade*. Originalmente publicado no catálogo da mostra “Nova Objetividade Brasileira” (Rio de Janeiro, MAM, 1967) In: FERREIRA e COTRIM.(orgs) Escritos de Artistas: anos 60/70.

<sup>48</sup> OITICICA, 1966, In FERREIRA, 2006, p. 147.

<sup>49</sup> Imagem do arquivo pessoal do artista. Consulta em 22/10/2009.



*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.<sup>50</sup>*

Beneficiado pelo afastamento temporal que o permite refletir sobre as práticas realizadas, Vergara indica um sentido para o happening<sup>51</sup>, como uma “tentativa de colocar o espectador absolutamente confrontado com o trabalho para que este o invadisse”<sup>52</sup>. 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 se torna visível 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 16 e 17. 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.

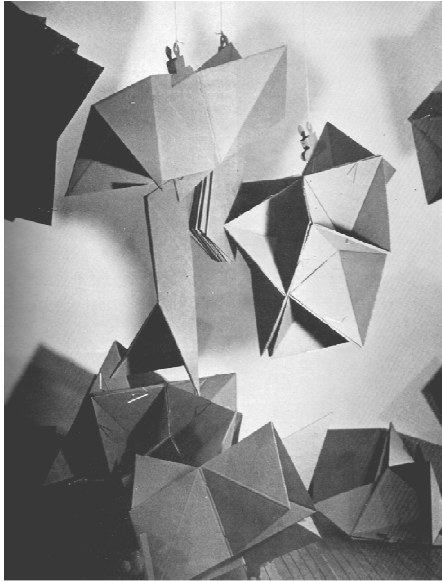
---

<sup>50</sup> <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd\\_verbete=4523&cod=535&tipo=2](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=535&tipo=2)>

<sup>51</sup> 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. Fonte:

<[http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3647](http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3647)>

<sup>52</sup> Carlos Vergara, no catálogo de sua exposição de 2005 na Galeria do Lago, RJ, onde remontou as obras *Berço Esplêndido* e *Empilhamentos*.



Figuras 16 e 17 – Carlos Vergara, *Brinquedo*, 1969<sup>53</sup>; Hélio Oiticica, *Relevo Espacial*, 1959<sup>54</sup>, 62,5 x 148,2 x 15,3 cm

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, se torna explícita a concordância com o que Oiticica chamava de “vontade construtiva geral”, como já foi mencionado. Abaixo, o comentário do artista sobre esta obra de Vergara:

(...) aqui, recortar, como cenários para uma ambientação caligariana – recortar paisagens-folhagens – recortar-aparar-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).

*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*

<sup>53</sup> A imagem se encontra no livro Carlos Vergara, de 1978, pg. 17, editado pela Funarte e com texto de Hélio Oiticica.

<sup>54</sup> Imagem retirada do site do Centro Cultural Hélio Oiticica. Fonte: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>

*feito como uma espécie de impulso de comunicação, impulso de falar com os outros, de intervir no real, na cultura brasileira*<sup>55</sup>.

O depoimento Vergara revela com distanciamento histórico a forma como os artistas nesse início dos anos 1960 se posicionavam frente aos 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 eloqüência 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 colocações de Canongia (2005), o que se pode afirmar 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 Estados 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, através 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)

---

<sup>55</sup> 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.



Figura 18 – *Sem título*, 1968<sup>56</sup>  
 Acrílica s/ acrílico moldado, 120x16cm  
 Col. Gilberto Chateaubriand/MAM, 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 agitação 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-

<sup>56</sup> Fonte da imagem: DUARTE, Paulo Sergio. Carlos Vergara. Rio de Janeiro, 2003, p. 112.

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, através da proximidade com estes materiais, devido ao 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 19).



Figura 19 – *Auto-retrato com índio Carajá*, 1968  
Acrílica s/ acrílico moldado, 80 x 126 x 15 cm  
Col. Gilberto Chateaubriand/MAM, Rio de Janeiro

Sobre esta 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 através das falas de teóricos, críticos e historiadores da arte contemporânea, estas 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 auto-retrato 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)

Buscando um aprofundamento maior com as questões que envolvem a conotação política em Carlos Vergara, percebe-se uma afinidade destas 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 através da utilização de materiais diversificados:

*Em 1968 construí o “Berço Esplêndido”, com plástico comum e um boneco 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 bolo<sup>57</sup>.

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)



Figuras 20 e 21– *Berço Esplêndido*, 1968. Materiais variados, dimensões variadas  
Coleção do artista, Rio de Janeiro<sup>58</sup>

Segundo a análise de Paulo Sergio 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

<sup>57</sup> Trecho da carta de Vergara para Helio Oiticica, disponível em [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd\\_verbete=4523&cod=535&tipo=2](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=535&tipo=2)

<sup>58</sup> Imagens do arquivo pessoal do artista, consultadas nos dias 22 e 23/10/2009. Da exposição retrospectiva no Instituto Tomie Othake, São Paulo, 2003.

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*”<sup>59</sup>.

(...) Vergara constrói caixas não requintadas, puro papelão, papelão bandeira, bandeiramonumento, Brasília verdeamarela, mas papelão, que se encaixa, na caixa, na sombra e na luz, no cheiro – é a secura das fábricas, 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 (VERGARA, 1967)<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> Catálogo da exposição de Carlos Vergara. 20 de setembro a 31 de outubro de 2005. Galeria do Lago, RJ.

<sup>60</sup> 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.



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.

Em texto sobre a situação da vanguarda no Brasil, mais especificamente sobre **Propostas 66**, Oiticica (1966, 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 conseqüências da mercantilização da vida cotidiana numa cultura predominantemente industrializada” (Figura 5). Diferentemente da ambientação *Berço Esplêndido*, o “empilhamento” transcende o local, trata de uma sociedade industrial avançada, onde 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.

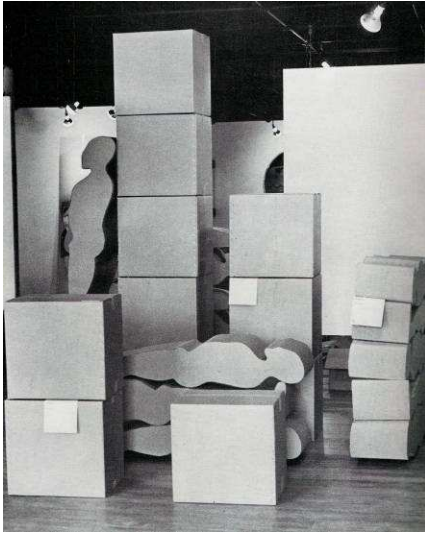


Figura 22 e 23 – *Empilhamentos*, 1969<sup>61</sup>; reconstrução de *Empilhamentos* em exposição no Instituto Tomie Othake, SP, 2003. Papelão corrugado, dimensões variadas  
Coleção do artista, Rio de Janeiro

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. A partir dessa 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*<sup>62</sup>.

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

<sup>61</sup> A fotografia desta instalação, designada na época como ambientação, decorre da circunstância de sua montagem na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 1969. A imagem foi retirada do livro *Carlos Vergara*, da editora Funarte, 1978, p. 20. Textos de Hélio Oiticica.

<sup>62</sup> Depoimento do artista em “Indústria descobre nova forma”, reportagem publicada em *Visão Moderna*, p. 50. 12 de outubro de 1967. Arquivo pessoal do artista, consultado em 22/10/2009.

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 através 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.



Figura 24 – Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Antonio Dias e Pedro Escosteguy, foto de David Drew Zingg  
Imagem do arquivo do artista

## 2.2 Incursões na cidade: fotografias do carnaval

No que concerne a produção de Carlos Vergara durante a década de 1970, encontram-se aqui destacados os trabalhos fotográficos sobre o carnaval carioca, trabalhos em papel craft recortado e com desenho, e a referência à integração de

sua produção à arquitetura<sup>63</sup>. Sobre esta incorporação em seu trabalho, realiza diversos projetos com arquitetos, com os quais mantém contratos profissionais até hoje, executando painéis para lojas, bancos e edifícios públicos. Entre os trabalhos mais importantes, destacam-se os painéis realizados para as lojas da Varig em Paris e Cidade do México (1971); Nova York e Miami (1972), Madri, Montreal, Genebra e Johannesburgo (1973), Tóquio (1974), entre outros.



Figura 25 – Painel Lojas Varig<sup>64</sup>  
Av. Paulista, São Paulo, SP

A respeito da adoção da fotografia como procedimento de trabalho na poética de Vergara, esta consiste na disponibilidade do artista ao se apropriar de algo externo a ele e poetizá-lo, e, ao mesmo tempo, torná-lo material para elaborações futuras. Nesta declaração de Duarte para o catálogo da exposição retrospectiva realizada no Santander Cultural em Porto Alegre, 2003, o crítico e curador da exposição define Carlos Vergara como um “sujeito otimista”, que em plena ditadura militar “se despoja e, quase ingênuo, acredita no real imediato” (DUARTE, 2003, p. 117). Veremos que esta postura será marcante até os trabalhos atuais, o que assinala a peculiaridade de sua produção.

<sup>63</sup> Disponível em: <<http://www.flaksman.com.br/pt/>>

<sup>64</sup> Varig loja de passagens Av. Paulista. Projeto: Alba de Macedo Machado, Carlos César Pini, Guilherme Nunes, Ruffio de Macedo Machado e Carlos Vergara (Mural). Imagem do arquivo pessoal do artista, consultado em 22 e 23/10/2009.

Vergara acredita que o trabalho não existe sem o contexto<sup>65</sup>. Sobre o que o próprio artista chama de um “olhar para fora”, se destacam mais uma vez as reflexões de Duarte (2007, p.136-137.): “A obra de Vergara nunca foi introspectiva, sempre interagiu com o mundo exterior (...). Os seus modos de subjetivação sempre estiveram fortemente intercedidos por essa troca com a experiência visual de um mundo observado”. Mas também se trata de olhar para dentro, para as camadas de população alheia às preocupações dos artistas contemporâneos da época. Assim como fazia Hélio Oiticica, quando desde 1965 já apresentava seus *Parangolés*, no Museu de Arte Moderna, com a participação dos passistas e da bateria da Escola de Samba Mangueira.

No início dos anos 1970, já não haviam mais as ações coletivas que marcaram os anos 1960, “ações em que uns animavam os outros”<sup>66</sup>. Devido ao Ato Institucional n. 5, de 1968, a repreensão e a violência não permitiam a indiferença, visto que se tratava do fim das garantias constitucionais. Muitos artistas e intelectuais, entre os quais Hélio Oiticica, Antonio Dias e Gerchman, saem do Brasil. Outros, como Vergara, mudam o foco de seu trabalho. Segundo o próprio artista: “(...) a gente começa a ter uma atitude mais reflexiva, mesmo. Eu começo a usar fotografia e fazer uma espécie de averiguação mais antropológica do real (...)”. Essa busca de linguagens reflexivas se traduz, na obra de Vergara, na extensa pesquisa sobre o carnaval e na realização de filmes super-8, sem deixar de lado os trabalhos decorrentes de sua experimentação com materiais industriais, sobretudo o papelão<sup>67</sup>.

A multiplicidade de estilos e a ruptura dos suportes tradicionais, a valorização de situações instáveis e a alteração do “lugar” da obra de arte são alguns dos legados deixados pela década anterior, no julgamento de Canongia (2005, p. 62). Sobre esse “lugar da obra” mencionado pela autora, no trabalho de Vergara não se trata propriamente do lugar onde é exposta após sua instauração como obra, e sim do lugar apropriado pelo artista para sua concepção. Pois, como afirma Duarte (2007, p. 138) sobre as fotografias do carnaval, e que seguramente se aplicam a outros trabalhos em que a apropriação é praticada, o “conceito de local é mais complexo, não-estereotipado e não-prosaico. O local participa da obra (...)”. Nesse

<sup>65</sup> Esta afirmação se encontra no livro *Carlos Vergara: fotografias*, que contém uma série das imagens fotográficas do artista sobre o carnaval, com texto e entrevista de Paulo Sergio Duarte.

<sup>66</sup> Afirmação de Vergara em entrevista à P.S.D., p. 141, em: *Carlos Vergara: fotografias*. Rio de Janeiro: Sílvia Roesler Edições de Arte, 2007.

<sup>67</sup> Disponível em: <<http://www.carlosvergara.art.br/novo/pt/anos1970/>>

sentido, trata-se de um conceito poético, estreitamente ligado ao deslocamento do artista para realizar esse jogo de ações. Por essa razão que as fotografias dos anos 1970 se tornam importantes de serem discutidas, como uma introdução aos deslocamentos os quais são explorados no terceiro capítulo desta pesquisa.

Além disso, “o cinema e a fotografia tornaram-se meios de investigação do real e de suas condições de representação, constituindo novos canais de linguagem” (CANONGIA, op. cit., p. 75).

Motivados pela atmosfera das vanguardas contemporâneas, nossos artistas plásticos encontraram terreno propício para o desabrochar de suas próprias experiências fotográficas. Antonio Dias, Lygia Pape, Antonio Manuel, Ana Maria Maiolino, Carlos Vergara, Artur Barrio foram alguns dos que enveredaram nessa direção, fazendo da bitola do Super-8, no dizer de Pape, a “pedra de toque da invenção, hoje” (CANONGIA, 2005, p. 78).

Nessa busca pela superação dos suportes e abordagens tradicionais, a obra “Fome”, de 1972, é exemplar, sobre a qual Duarte esboça suas impressões. A obra é apresentada na mostra intitulada *EX-posição*, de 1972, organizada por Vergara no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro:

Vergara elaborava, no espaço da exposição, uma espécie de ancoragem política da arte conceitual, pois ao trabalhar com a palavra recusava a forma e a materialidade do painel publicitário ou os materiais industriais que controlava muito bem. Usava o alimento prosaico, símbolo do prato de comida mais popular no Brasil como elemento plástico. A palavra fome escrita com feijões plantados no espaço de exposição de arte tinha, literalmente, vida (DUARTE, 2003, p. 160).

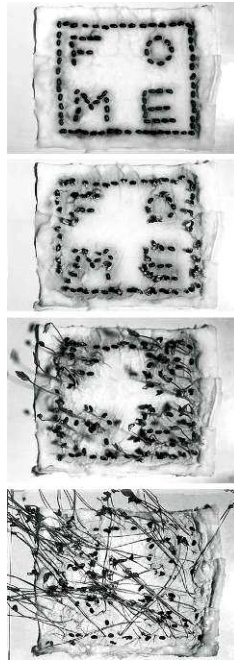


Figura 26 - Seqüência do filme Fome, 1972<sup>68</sup>

*Na verdade, no final da década de 60, eu estou muito preocupado com o outro, eu não sou assunto do meu trabalho. O assunto do meu trabalho é o mundo, as coisas, entender o mundo, tentar ver coisas, tentar interpretar coisas e destrinchar questões.*

Enquanto os artistas em atuação no Rio de Janeiro, como Artur Barrio (1945), Waltercio Caldas (1946), Cildo Meireles (1948), e em especial Antonio Dias (1944) rompem com a nova figuração acentuando uma herança construtiva (Duarte, 2008), Vergara volta-se para a linguagem fotográfica mais uma vez instigado a abordar o outro, porém afastado da conotação política que a conduzia.

A respeito do espaço discursivo da fotografia, Rosalind Krauss (2002, p. 41-43) reflete sobre sua “exposicidade”, a sua conseqüente inclusão na parede da galeria, e sobre sua crítica – o lugar de uma reação escrita perante a presença de obras no seu contexto específico. Para Krauss, a fotografia é produto do espírito de investigação nas artes, que integraram e desenvolveram ao mesmo tempo a perspectiva analítica e a visão empírica.

A absorção da fotografia no campo artístico também é discutida por Santos (et al, 2004), em que, para além do seu uso instrumental, implicaria no trânsito do real para o fictício. Com a câmera fotográfica, o artista agora pode desvendar novos recortes sobre a realidade, abrindo assim novas configurações do olhar. A fotografia

<sup>68</sup> Disponível em: <<http://www.carlosvergara.art.br/novo/pt/anos1970/galeria.php>>

passaria, dessa maneira, a ser amparada no campo da arte como processo e como obra.

Tanto para Santos (2004) quanto para Canongia (2005), a entrada da fotografia nas artes plásticas se deu de modo mais contundente no pós-guerra, principalmente nas décadas de 1960/70. Ao artista contemporâneo interessa pensar a linguagem fotográfica como provocação que tem referenciais no mundo e na cultura contemporânea, inclusive a cultura ligada à produção e consumo de imagens. A fotografia, nesse sentido, é laboratório, é meio e não fim.

Apesar de alguns artistas terem usado a fotografia apenas como veículo de documentação, como mero registro de performances, happenings ou ações, outros já se interessavam em transformá-la em instrumento significativo da obra, como Helio Oiticica, Miguel Rio Branco, Antonio Dias, Alair Gomes, Maria do Carmo Secco, Artur Barrio e Antonio Manuel (CANONGIA, p. 82). A fotografia passou a ser entendida como uma “necessidade para o desempenho de certas idéias, de tal forma que se tornaria imprescindível para a execução plena de uma imagem, ou seja, para a mediação exata entre o imaginado e o executado” (Ibid., p. 83).

As fotografias de Vergara sobre o carnaval não carregam nelas mesmas o caráter de registro documental. Evidenciam uma vontade social, revelam a satisfação de um povo em se transvestir, metamorfosear-se na busca de compor uma unidade. Existe “uma narrativa marcada pela visualidade”, em que a fotografia possui a capacidade de revelar uma realidade, ou atingi-la, e até roubá-la (ANDRADE, 2002, p. 41).



Figura 27 - *S/ título*, série carnaval  
Década de 1970<sup>69</sup>

<sup>69</sup> *Carlos Vergara: fotografias*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2007, pp. 34-35.



O carnaval tem uma coisa extraordinária, é muito mais que uma festa popular, é uma manifestação/ritual popular. E isso me interessava. O que pensa o meu povo? Você tem um momento na cidade em que a população vira artista, e isso é uma coisa interessantíssima. O Helio Oiticica ficava louco, porque quando ele fez os parangolés, o Cacique, paralelamente, estava fazendo uma coisa que também era um parangolé. Porque a fantasia do cacique era impressa num curvin, que você recortava em casa e prendia em cima do corpo, e ia pra rua.



Figura 28 – S/ título, série carnaval  
Fotografia colorida  
100 x 150 cm<sup>70</sup>

A fotografia tomada como um recorte do real é concebida por Dubois (1993), o qual apresenta o potencial fotográfico como *signo de caráter indicial*, inserindo-se dessa forma no campo da arte, e afastando-se da necessidade mimética de manifestações artísticas como a pintura. Também, a fotografia passa a ser vista como **importante processo de significação, promotor de discussões sobre a cultura contemporânea**, revendo os mitos legados pela sua história, assim como o estatuto da própria arte. O conceito de signo-índice aplicado a imagem fotográfica afasta-a da falsa idéia de sua objetividade intrínseca na reprodução da realidade. A fotografia faz referência a respeito da realidade, tornando-se um vestígio, um

<sup>70</sup> Disponível em: <<http://www.carlosvergara.art.br/novo/pt/anos1970/galeria.php>>

contágio entre a experiência vivida no tempo e no espaço e o seu rastro. Segundo Krauss (2002), a fotografia desde as experiências de Duchamp vem sendo investigada sob o ponto de vista *indicial*, o qual vem condicionando sua presença na arte. Tais conceituações são percebíveis através das imagens fotográficas produzidas por Vergara durante a década de 1970 (Figuras 27, 28 e 29).



Figura 29 – Bloco Cacique de Ramos, carnaval, década de 1970  
Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro<sup>71</sup>

Vergara no cacique: da experiência de sair com o bloco às fotos em que a câmera é olho-câmera e não olho-homem: Vergara não fotografa o que o olho vê, mas usa a câmera como quem usasse mão boba: o foco é feito pela distância da câmera ao objeto e não pelo olho do fotógrafo: ela samba e mexe com as passistas: ela olha por baixo debaixo (OITICICA, 1978, p. 44).

Cabe ressaltar ainda o fato de o artista compartilhar das ações desenvolvidas pelo grupo, o que caracteriza a total imersão no ambiente explorado através do *olhar fotográfico*. É como se ele pretendesse uma investigação de cunho antropológico amparada pela fotografia, na a qual se funda uma abertura do olhar sobre aquele que devaneia na sua metamorfose concebível pelo ritual popular. Nessa abertura, o *olhar fotográfico* é determinante. É o artista utilizando a linguagem fotográfica para

<sup>71</sup> Fonte da imagem: <<http://www.carlosvergara.art.br/novo/pt/anos1970/galeria.php>>

novas possibilidades, abrindo o campo da arte para novas experimentações sobre a realidade. A abertura para uma produção que alcançasse outros espaços além do ateliê ou da galeria possibilitou assim a imersão do artista na realidade concreta da vida cotidiana.

Após essa imersão no ritual do carnaval, Vergara começa a olhar para o que está em volta, e ali encontra novo subsídio para a criação. O olhar se *desloca*, afasta-se das pessoas participantes da festa para aqueles que as assistiam. E deste cenário vão se abstraindo suas identidades, até que o elemento principal não é mais o corpo-espectador, mas o corpo-grade, pintura.

### 2.3 Do elemento-grade fotográfico na pintura à adoção de pigmentos

A produção de Vergara logo no início dos anos 1980 se apresenta como uma continuidade da pesquisa sobre o carnaval, porém mais uma vez marcado pela mistura de linguagens, ou seja, da fotografia, serigrafia, desenho, ao retorno à pintura. Como é possível visualizar na obra seguinte, as grades de proteção que separam o público assistente das pessoas que desfilam o carnaval é o foco de atenção de Vergara, desde sua representação até a total abstração.

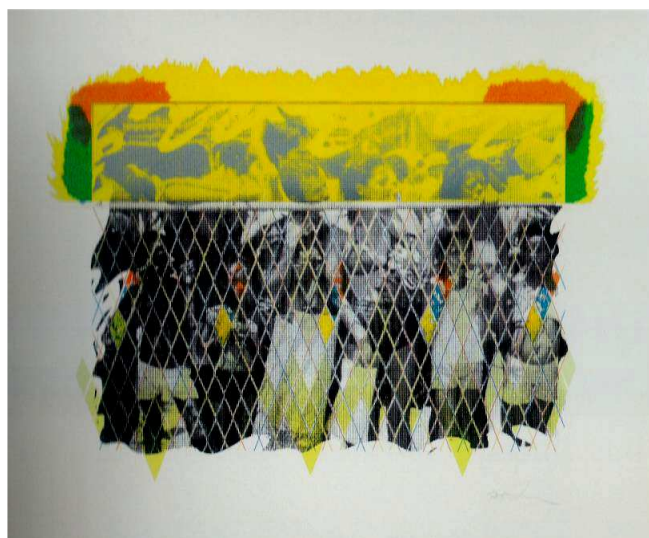


Figura 30 – *Sem título*, 1980  
Serigrafia, 49 x 64 cm  
Coleção Carlos Pini, Rio de Janeiro<sup>72</sup>

<sup>72</sup> <<http://www.carlosvergara.art.br/novo/pt/anos1980/galeria.php>>

Divergindo do foco sobre os componentes do bloco de carnaval, de onde para o artista “a escolha das fotografias é menos de um antropólogo amador, ela tem uma coisa mais onírica, do delírio”<sup>73</sup>, Vergara fixa sua atenção para a grade de proteção que separa dois olhares:

(...) tem uma hora que você começa a ficar burocrático. Se você não se der conta, acaba repetindo você mesmo e montando uma grife. Eu não queria isso. Então eu fui ver o carnaval, e no carnaval haviam, por exemplo, as grades separatórias do desfile, do público assistente. Então eu fotografava do lado de cá e do lado de lá da grade. E no fundo, essa grade de separação era imantada por **dois olhares**, e isso me interessou. E essa grade era uma espécie de código, que eu poderia medir uma área com a intensidade que essa grade tinha frequência. Eu vou retirando as pessoas, ou a grade, dependendo do ponto de visão. É tudo pictórico, eu não to interessado no detalhe das pessoas, eu to interessado na massa humana. E retirando as pessoas, eu acabo indo para uma grade losangular, que é uma medição de área, e eu acabei retirando as figuras<sup>74</sup>.

O retorno à pintura que ocorre no decorrer dos anos 1980 denota também um *deslocamento* físico, a retomada para o ofício no ateliê. As tramas de losangos “determinam os campos cromáticos, nos quais o pintor dissolve a rigidez dos limites como se, nas fronteiras, as superfícies contíguas se interpenetrassem” (DUARTE, 2003, p. 128). Com isso, ocorre uma passagem paulatina das imagens captadas no carnaval em sua concretude para o desenho e a pintura.



Figura 31 – *Sem título*, 1981  
Acrílica, vinil, grafite e pastel s/ papel craft, 140 x 174 cm  
Coleção Kim Esteve, São Paulo

<sup>73</sup> Carlos Vergara: *fotografias*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2007, p. 139.

<sup>74</sup> 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.

As telas adquirem aos poucos dimensões generosas, onde a grade de separação observada pelo artista mapeia a superfície, multiplicando-se em diversas áreas. Elegantes, apresentam-se em tons escuros como os cinzas e os azuis. As tramas variam, até que o olho se aproxima como num zoom e apenas algumas poucas áreas de losangos ocupam toda a tela (Ibid., loc. cit.).



Figura 32 – *Sem título*, 1982  
Acrílica e vinil s/ tela, 140 x 140 cm  
Coleção Marcos Marcondes, São Paulo

*(...) Com a figura, você tem um trabalho muito literário, ilustrativo, e isso tava começando a me incomodar também, e eu queria que fosse uma coisa só visual, sem literatura. Então a coisa da grade foi uma aventura de dez anos, um esforço de tentar me livrar da carga literária.*

Ocorre “o *deslocamento* desse elemento” dessa grade, losango, dessa trama, “antes coadjuvante, para o centro da estrutura pictórica” (Ibid., p. 131).  
Deslocamento visível:

Grade disciplinadora, imposta para separar territórios, mesmo quando a transgressão é a regra. Essa presença de fronteiras não passara despercebida. Estava lá, nas fotos, nos pastéis e pinturas sobre papel. (...) O artista elege a visualidade deste limite material entre aquele que observa e o que participa como o elemento que estrutura a pintura. É uma nova posição (DUARTE, loc. cit.).



Figura 33 – *Sem título*, 1986  
Acrílica e vinil s/ tela, 70x 150 cm  
Coleção Sebastião Lacerda, Rio de Janeiro

Do mesmo modo, o crítico Ronaldo Britto<sup>75</sup> escreveu sobre as obras produzidas nesse período, quando Vergara começava a sua aventura de retorno à pintura. Suas idéias versam sobre o passado literário do trabalho de Vergara e a procura de uma auto-suficiência visual. Assinala a busca da trama por um lugar, “o que faz pulsar a rede e promove deslocamentos e condensações. A estrutura se impõe à figura, como fantasma”. Aqui, novamente, um deslocamento, mas desta vez, é o deslocamento *da e na* obra. O deslocamento da trama que persiste enquanto forma e drama na pintura, assinalando a intensa dedicação do artista em explorar possibilidades. Na interpretação de Ronaldo Britto:

A trama é estritamente pictórica. A sua construção e a sua palpitação remetem apenas a si mesmas. A premência e a urgência da pintura, da vontade de pintura, se tornam flagrantes pela falta de qualquer mediação entre o próprio ato de pintar e a coisa pintada. A trama é exatamente o que se trama, tudo o que se trama. Dispersão e fragmento se relacionam aqui com vistas à construção de uma totalidade que será necessariamente precária. A tela pronta se busca ainda, pulsa inquieta e escapa a seu método. Metonímia só, sem remissão a um todo conhecido. Esses quadros são, com toda certeza, partes, mas, reunidos todos, não organizaram um conjunto – claro, não formam um círculo, tramam.

Após explorar diversos campos, desde as instalações – os ambientes dos anos 1960 – até o desenho e a fotografia, Vergara encontra na pintura a sua linguagem por excelência. Isso se deve em parte à retomada pela pesquisa com pigmentos naturais iniciada nos anos 1970, mediada pelo artista Frans Kracjberg, como já salientado no primeiro capítulo. É por essa razão que, em 1989, ocorre uma mudança radical em sua pintura, conforme salienta Paulo Sergio Duarte:

<sup>75</sup> **Através da Ordem**. 1982, disponível em  
<<http://www.cvergara.com.br/pt/textos/index.php?idx=a8002>>

Essa experiência vai concentrar-se na pesquisa sobre pigmentos, principalmente os derivados da terra e do minério de ferro de Minas Gerais (estado da federação que concentra, ainda hoje, grandes reservas de ferro), que lhe foram apresentadas por Kracjberg no início dos anos 1970 (DUARTE, 2005, p. 64).



Figura 34 – Mina de óxido de ferro amarelo, 1989  
Rio Acima, Minas Gerais<sup>76</sup>

A imagem acima representa bem a procedência da pesquisa mencionada por Duarte (2005) nessa nova mudança de rumo: as cores da terra, neste caso da mina de óxido de ferro amarelo de Rio Acima, MG. Trata-se, portanto, de um novo *deslocamento* executado pelo artista e que repercute também na sua obra, se originando especificamente nessa região, no que se refere ao procedimento. Assume a partir dos anos 1990 a condição de viajante, locomove-se por diferentes lugares a fim de *deslocar* as coisas visíveis para um outro contexto, o contexto da exposição de arte, e da experiência do sensível. Isso se dá através da técnica da **monotipia**, processo de impressão em que o artista obtém as marcas das regiões visitadas por ele a partir dessa década, hábito adotado até hoje. Sobre estas

---

<sup>76</sup> Disponível em: <<http://www.carlosvergara.art.br/novo/pt/anos1980/galeria.php>>

questões, darei mais atenção no próximo capítulo. Aqui, Vergara esclarece as mudanças que ocorreram em sua produção no início dos anos 1990:

*O que aconteceu na década de 1980, é que essa pintura dos losangos, ela tinha uma sedução pro olhar muito grande. Então ela acabou sendo um problema, pois era uma área muito reduzida, que acabou virando num bolero, tipo dois pra lá, dois pra cá, mais azul ali, mais vermelho aqui.. Aí eu pensei: peraí, to me repetindo demais. Aí eu tive um convite estranho, para ter uma sala especial na Bienal Internacional de São Paulo de 1990. Então eu pensei: não vou apresentar o que eu to fazendo de novo, vou para um ponto zero, estaca zero. Então fui para Minas Gerais, com meu carro, as minhas telas e o meu adesivo, que é a cola.<sup>77</sup>*

*Em 1989 meu trabalho não tomou sozinho uma nova direção, eu decidi dar nova direção por estar seguro que havia esgotado a série começada em 1980, onde abandono a figura e mergulho numa figura que tinha como procedimento uma “medição com cor” do espaço e da tela, dividindo com diagonais paralelas, formando uma grade. Havia chegado à exaustão; continuar seria me condenar a não ter mais a sensação de descoberta e tornar tudo burocrático. Só artesanato. Por essa razão, em 1989 propus para mim, com desapego, me colocar num marco zero da pintura e olhar para fora e para dentro.*

*Fazer pintura significa aceitar o peso histórico de uma atividade que só não é anacrônica se contiver uma aventura, que supere a questão da imagem, que mexa com procedimento e tenha um projeto, mesmo assim a pintura de sempre que o suporte determina. Portanto é preciso “ler” o projeto e procedimento para saber se não é só mímica, historicamente superada<sup>78</sup>.*

---

<sup>77</sup> 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.

<sup>78</sup> **Conversa entre Carlos Vergara e Luiz Camilo Osorio**, de 23 de agosto de 1999 a 4 de setembro de 1999. Disponível em <<http://www.cvergara.com.br/pt/textos/index.php?idx=a9005>>





Figura 35 - *Boca de forno*, 1989  
Monotipia s/ lona crua, 185 x 268 cm<sup>79</sup>

Paulo Venâncio Filho<sup>80</sup>, em 1989, tece observações sobre as obras desse período. Para ele: “o que esta série de pinturas nos revelam são acontecimentos, situações, instáveis organizações. Elas mantêm um grau de imprevisibilidade, uma deliberada margem de gratuidade e espontaneidade”. O acontecimento é a monotipia, o jogo de acasos que esta possibilita. “Estamos entre a abstrata organização da vontade e a urgente desorganização dos impulsos, diante da tentativa de manter essa fluída ordem, onde a convivência seja possível,” convivência esta entre a forma retirada de algum lugar e a forma trabalhada pelo artista. “Hábito que não cansa; ter o familiar sempre renovado, nunca esgotado”(…) “vontade que experimenta o conflito”.

(a pintura) transparece o empenho e o entusiasmo que convive espontaneamente com dúvidas e incertezas. Existe nela a presença constante de uma inquietude, de uma urgência, que se combina com a insistência na execução, sempre surpreendendo com si mesma e com a aventura que é a Pintura. Exercício de entrega à pintura: misto de satisfação e temeridade.

<sup>79</sup> <<http://www.carlosvergara.art.br/novo/pt/anos1980/galeria.php>>

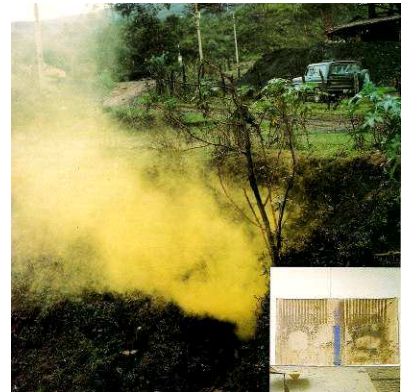
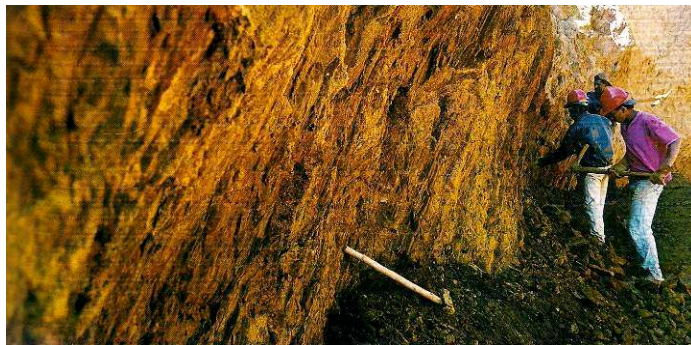
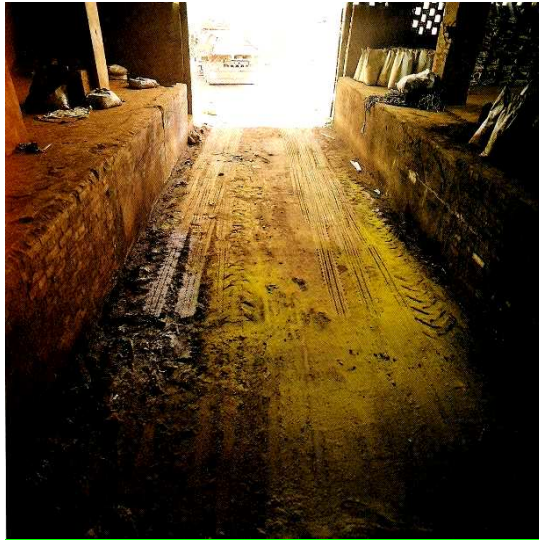
<sup>80</sup> **Acontecimentos pictóricos**, por Paulo Venâncio Filho, setembro de 1989. Disponível em <<http://www.cvergara.com.br/pt/textos/index.php?idx=a8003>>



Figura 36 - Forno, 1992  
 Monotipia e vinil s/ lona crua, 131 x 131 cm  
 Coleção do artista, Rio de Janeiro<sup>81</sup>

*A operação da monotipia é uma operação que está na história da arte moderna. Max Ernst, desde os dadaístas, os surrealistas usaram esse tipo de procedimento. A primeira grande monotipia é o santo sudário. Para esse poder da captação de um vestígio, de um sinal, de uma coisa, é que eu fui acordado em 1989, quando eu tava cansado do trabalho e queria reinventá-lo. Aí eu fui para Minas Gerais, onde eu já havia estado no começo dos anos 1970 com Kracjberg, ele tinha um ateliê em Itabirito, e procurava pigmentos brasileiros pra fazer um trabalho pra Varig em Paris. E em 1989, com o convite para a Bienal de São Paulo eu pensei: vou voltar lá, porque lá tem a cor, só, não tem mais nada a não ser a cor. Então eu fui pra esse lugar, Rio Acima, onde tem uma família que hoje são meus amigos. Eles têm uma mina de óxido de ferro amarelo, eles têm uma cerâmica grande, e uma fábrica de pigmentos onde eles calcinam o amarelo pra fazer o vermelhão.*

<sup>81</sup> Disponível em: <<http://www.carlosvergara.art.br/novo/pt/anos1990/galeria.php>>



Figuras 37, 38 e 39 – Cerâmica Morgan, Rio Acima, MG.  
Arquivo do artista

*E essa cor me interessava, essa cor mulata, brasileira, embora eu não seja um pintor ufanista do Brasil, mas eu gosto de me reconhecer naquilo que estou fazendo. Essa fábrica tinha a pintura em todos os seus muros, uma película de pó colorido sobre todos os relevos, a vegetação, o chão, as pessoas, os bichos, sobre tudo, porque esse pó era moído lá. Então eu umedeci os meus panos com adesivo, encostei com as pessoas em cima das paredes e tirei. E a pintura estava pronta do outro lado. Era uma pintura que estava lá desejando ser deslocada de lá, porque lá na verdade esses panos são quase panos sujos. Aqui, eles tem outro tipo de relação. Essa questão do deslocamento, também é da arte moderna, não vou dizer que não devo isso à Duchamp, quando ele pega um cabideiro ou uma roda de bicicleta e desloca do bazar do de hotel de ville para o museu<sup>82</sup>.*

<sup>82</sup> 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.



Figuras 40 e 41 – Carlos Vergara realizando monotipias na Cerâmica Morgan, Rio Acima, MG

*Eu conheci nessa época uma cerâmica, chamada Cerâmica Morgan, onde existe uma mina de limonita amarela (amarelo). Um ponto amarelo no planeta. A limonita, que é o óxido de ferro, natural, feito por oxidação milenar, uma degradação do ferro, que oxida, e é um pigmento puríssimo.*

*Nesse caso aqui, é uma espécie de procedimento exemplar do que eu tenho feito, que é: cobrir uma área, qualquer área, seja na natureza, ou uma área produzida por mim como essa daqui, com pigmentos, e tentar adivinhar o que pode acontecer se eu operar essas formas, essa superfície, criar uma espécie de ‘carnação’, um desenho, tensões gráficas, e que com isso eu consiga pigmentar, adicionar novas tensões que são as tensões das cores, dos pigmentos, carregados esses pigmentos aqui, de sem-terras e minérios, e tentar montar uma superfície que tenha rugosidade, textura, trama, que tenha uma espécie de tensão, e que eu consiga captar e fazer um sudário disso que tenha vida própria, ou seja, ela irá se manter. Fazer tudo isso num gesto só, numa única impressão<sup>83</sup>.*

<sup>83</sup> **Impressões de Carlos Vergara.** DVD Documenta vídeo Brasil. Rede STV, s/d.



Figuras 42, 43, 44 e 45 – Carlos Vergara realizando monotipia em seu ateliê.  
Imagens do catálogo da exposição do artista na Galeria Roesler, São Paulo, 2001.

*Um repertório de formas é utilizado, como um alfabeto que constrói aos poucos, e por partes, o discurso do trabalho. Essas formas podem ser recortes em papelão, tecido, madeira, metais, borracha, fios, vergalhões, pedras, folhas – materiais que obedecem e materiais que não obedecem docilmente. É um trabalho construído com diversas variáveis e que cresce como um diálogo, onde cada ação realizada provoca uma reação visual que é avaliada para a ação seguinte. É um trabalho que fala desse procedimento. Premeditação e acaso. O trabalho está pronto quando essa química*

*produz uma área que pode imantar um olhar que se permita. Pintura que fala sobre pintura, e em última instância, fala sobre sua potência de se tornar pertinente no mundo visível*<sup>84</sup>.

Os sudários são monotípias, que tem esse nome porque lembram o tecido marcado com sangue do rosto de cristo. Nos trabalhos de Vergara, as impressões captam poeira, argila, fuligem das bocas de forno. Os rústicos pigmentos ganham delicadeza. Fibras, galhos e folhas surgem com novas dimensões nas superfícies das telas.

Note que tem toda uma discussão no trabalho dele, onde a cor não é um atributo, um predicado, a cor aparece com a sua espessura. A cor é coisa, a cor é terra. Aqui, ele avança nisso, porque a cor aqui são folhas também. É curioso, o verde vem do lado de fora e a terra vem do lado de dentro, ou seja, as folhas que deveriam ser verdes, o verde acabou se separando delas, e a terra interpenetrou as folhas e aí achatou-as, homogeneizou-as, porque você tem esses dois tons variados<sup>85</sup>.



Figura 46 – *Sem título*, 1997  
Técnica mista s/ tela, 140 x 201 cm  
Coleção do artista, Rio de Janeiro

De uma viagem ao Pantanal, Vergara trouxe telas feitas com rastros de animais. Vergara cobriu o chão da mata com pigmentos. Ao lado, esticou a tela branca e esperou que os animais fizessem o resto (Figura 46). As marcas das patas

<sup>84</sup> **Pequena Bula**, Catálogo da exposição de Carlos Vergara na Galeria Nara Roesler. São Paulo, 2001.

<sup>85</sup> Considerações do crítico Agnaldo Farias sobre os trabalhos de Vergara encontrados no DVD **Impressões de Carlos Vergara**. Documenta vídeo Brasil. Rede STV, s/d.

de jacarés e de outros animais aparecem na obra oferecendo os vestígios de uma presença, onde a cor opera como elemento principal.

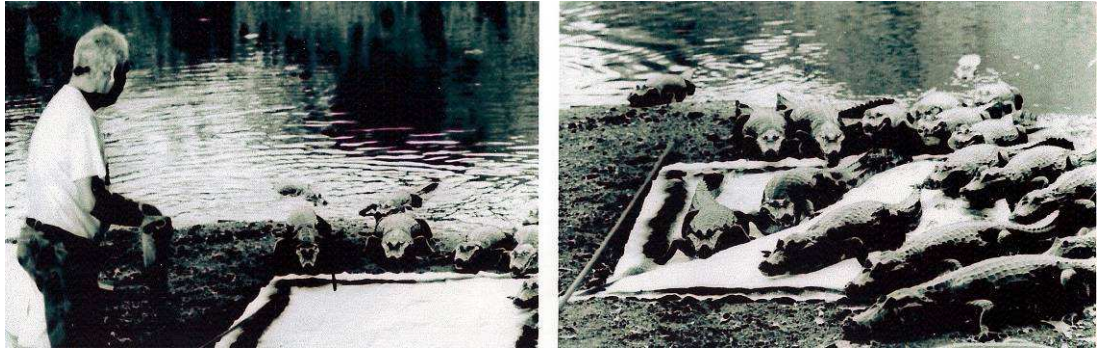


Figura 47 – Pantanal, 1997 (Caiman)  
Arquivo pessoal do artista

Nesta fase do trabalho de Vergara é possível afirmar a ocorrência de deslocamentos, apontados também por Agnaldo Farias nesta avaliação da obra *Sem título*, de 2001, mostrada a seguir. Além disso, o crítico aborda elementos correspondentes ao *invisível*, como “uma sobra”, “ausência”, que se relacionam intimamente às questões apontadas no próximo capítulo:

A pintura recusa a ocupação do centro, então ela se joga para a periferia. Mas tem aqui de qualquer maneira um núcleo, e esse núcleo tem uma forma. Existe ainda uma trama que se repete, parece-me a passagem de um pneu, vamos supor. Então aqui, vai falar de alguma coisa que já é um terceiro elemento, já não é apenas o chão, já não é apenas a forma que ele colocou como máscara, porque provavelmente ele imprimiu isso aqui, depois arrancou a máscara e isso que tá aqui é uma sobra, uma ausência. (...) e aqui fala de um outro elemento, onde é impossível você não fazer uma alusão a um pneu, ou uma máscara, alguma coisa perfurada que ele utilizou<sup>86</sup>.

<sup>86</sup> Considerações do crítico Agnaldo Farias sobre os trabalhos de Vergara encontrados no DVD **Impressões de Carlos Vergara**. Documenta vídeo Brasil. Rede STV, s/d.

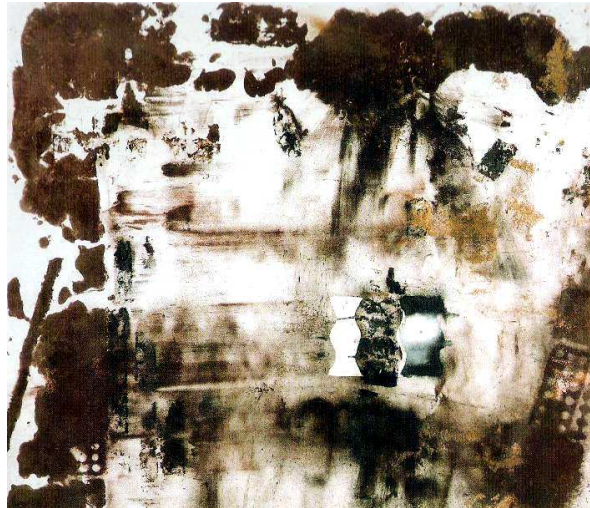


Figura 48 – *Sem título*, 2001  
Monotipia, dolomita e carvão s/ poliéster s/ tela, 137 x 158 cm  
Coleção particular, São Paulo

*Você olha pra pintura, mas ela também te olha, ou seja, você não domina o espaço todo com o teu olhar. Isso gera, a meu ver, uma vontade de dominar o espaço, que inconscientemente você terá que torná-lo inteligente para poder dominar isso. Sem querer, você entra numa operação mais inteligente com o teu olhar<sup>87</sup>.*



Figura 49 – *Nara*, 2001  
Monotipia com pigmentos naturais e minérios sobre lona crua, 210 x 700 cm  
Coleção do artista, Rio de Janeiro

Existe uma preocupação em ressaltar o valor do processo, o valor do embate do corpo. Note, inclusive, que a tela é horizontal, está sentada sobre o chão, para que não se tenha aquele velho vício de uma pintura que tenha como referência o corpo do espectador. São poucas as variações cromáticas, ele não trabalha com cores muito fortes a ponto que teu olho fique inebriado, ele não quer isso. Ele quer mesmo é que você note como essa mancha, embora ela tenha o formato muito claro, dentro dela a superfície é porosa, irregular. A pintura o atrai, e você se aproxima com a

<sup>87</sup> **Impressões de Carlos Vergara.** DVD Documenta vídeo Brasil. Rede STV, s/d.



sensação de ser chamado para dentro dela, de ser engolfado pela própria paisagem<sup>88</sup>.

Na abertura de transformação de sua pintura no início dos anos 1990, e com isso já transpondo sua produção para os anos 2000, nota-se que a questão relacionada ao procedimento empregado por Vergara torna-se preeminente de ser tratada com maior afinco. Como é possível constatar pelas análises de Agnaldo Farias expostas acima, a tela é trabalhada sobre uma superfície horizontal, para que possa receber a monotipia. Estes aspectos concernem o próximo capítulo, em aproximação à produção mais recente de Vergara, onde para além da monotipia, a fotografia e outros recursos digitais são empregados ao processo.

Sua obra recente “movimenta-se na horizontal em passagens metonímicas, por contigüidade, e deveria, por sua extensão, deitar-se; No entanto, se ergue. Está de pé. (...) solicita nosso olho o tempo inteiro. Essa mexida no mundo nos olha. É bom logo avisar: engana-se quem pensa que olha a obra de arte. Aquele que olha não vê nada. Só vê a obra aquele que é possuído pelo olhar que habita aquilo que olha, aquele que, por um instante, se entrega a este outro olho que não é mais o seu, que se deixa olhar pela obra. E só julga depois – assim é a experiência da arte (DUARTE, 2003, p. 162.

Nessa passagem dos anos 1980 aos anos 1990, a questão do procedimento se torna imperativa na obra do artista. Com isso, não se pode conhecê-la sem haver uma aproximação ao processo. Até mesmo quando busco tratar da obra em si, não posso dissociar o modo como foi concebida. É por essa razão que neste momento se torna necessário conhecer a obra de Carlos Vergara sob sua perspectiva experimental e inquietante, sobre os deslocamentos das coisas vistas pelo artista.

Em meio à produção que Vergara seguiu desde os anos 1990, e no contexto do prosseguimento artístico que era então retomado após o fim do regime ditatorial (de 1964 a 1985), surgiram diversas mudanças, vistas como um reflexo de acontecimentos políticos e sociais. Num contexto mais amplo, temos uma série de transformações que marcam a passagem da sociedade industrial, moderna, a uma sociedade pós-industrial, em que os deslocamentos aparecem sob novas configurações. A arte estende e entrecruza suas linguagens, desloca-se em permanência, cria novos lugares para o ver e o dizer (CHAIMOVICH, 2007).

---

<sup>88</sup> Considerações do crítico Agnaldo Farias sobre os trabalhos de Vergara encontrados no DVD **Impressões de Carlos Vergara**. Documenta vídeo Brasil. Rede STV, s/d.

Nesse cenário, considerando a pintura como linguagem primordial do trabalho de Vergara, se confere sua investigação tanto sobre os aspectos visíveis do real quanto os obscuros, como caracteriza Kern (2006), o que é constatado através dos depoimentos que concernem o olhar do artista. Sem dúvida, existe um pensamento plástico que norteia sua pesquisa, onde a cor se configura como elemento chave entre o olhar e o pensar.

A cor, segundo Canongia (1998, p. 23)<sup>89</sup> opera campos de extensão, áreas de vibração. Desde os anos 1960, quando o trabalho de Vergara correspondia a um percurso literário, pleno de signos e metáforas, até a pintura que passou a desenvolver no início dos anos 1980, quando avançou para o terreno da abstração, ocorre uma tentativa de síntese entre o procedimento gráfico e a gestualidade cromática. Essa ordem oblíqua, entre a precisão gráfica e o drama interior do artista, preconiza zonas de conflito, em que “suas telas condensam rastros de realidade concreta do mundo, memórias sutis da ‘impressão’ desse real, e a ação caudalosa do gesto, que se dá na pulsão imediata da cor” (CANONGIA, 1998, p. 23).

Ao incorporar no trabalho pigmentos da terra, Vergara usa a natureza como matéria mesma da obra, sua substância e a sua espessura real, fazendo-a penetrar no artifício do trabalho. Tal procedimento se evidencia a partir do terceiro capítulo, onde os pigmentos trazidos de suas viagens ajudam a compor novas monotípias.

---

<sup>89</sup> **Poéticas da cor**, catálogo da exposição realizada no Centro Cultural Light, de 09 de setembro a 25 de outubro de 1998.

### 3 CORPO EM DESLOCAMENTO: SOBRE O PERCURSO CRIATIVO DA OBRA DE CARLOS VERGARA

*Essa questão do procedimento, a monotopia, envolve duas questões. Ao mesmo tempo em que se trata de um jogo de dados, é também um jogo de dardos. Tem uma precisão na escolha dos elementos, mas ao mesmo tempo você não sabe o que vai acontecer. Existe também a questão do gestual. É uma aventura na ordem da sensualidade<sup>90</sup>.*

Existe uma disposição teórica no campo da arte que vem tratando do conceito de deslocamento na arte contemporânea. Seu enfoque converge, em grande parte, para o deslocamento do lugar de exposição da obra de arte, de onde se atribui de forma unânime, à contribuição de Marcel Duchamp. Este foi o artista que, logo ao início do século XX, propunha o deslocamento de objetos de uso cotidiano para o ambiente de exposição de obras de arte. A atitude rebelde de Duchamp seria então encarada como manifestação crítica com relação às convenções adotadas pelo regime de arte e à divulgação da produção artística. A obra pode ser qualquer coisa, mas numa hora determinada. O valor estaria no lugar e no tempo, e o autor não é mais a figura central na produção, ele é apenas aquele que mostra. Anne Cauquelin (2005, p. 118) destacou que em Duchamp, a intervenção do artista ao exibir um objeto banal em um espaço institucionalizado já consistiria num deslocamento, e sua assinatura, “acrescentando alguma coisa”, seria um segundo deslocamento.

Nesse sentido, é possível demonstrar a ocorrência de um deslocamento físico, neste caso do objeto banal que ao ser locomovido de um espaço a outro “perde” suas funções e atributos originais, passando a compor um outro ambiente, onde as questões relevantes para sua discussão passariam a ser outras. Vazio de seu sentido original, apenas sua visualidade permanece. Mas o que estará ali e que não é visível? Nessa perda de funções originais que incidiria um segundo deslocamento, cuja concretização não se pode ver, exceto pelo seu vestígio: a assinatura do artista.

---

<sup>90</sup> Depoimento à autora em 15/03/2009, na cidade de Porto Alegre, RS.

Carlos Vergara relata um deslocamento. Existem outros.

*(...) No fundo, o trabalho de São Miguel é só um deslocamento. Está tudo lá. Esse deslocamento é o que provoca alguma coisa. Lá a pessoa vê uma série de coisas. Deslocado, vê outras. Por isso, sempre é importante lembrar-se da lição de Duchamp: o ready-made é deslocado para uma área sagrada, o que determina uma nova leitura. Esse tipo de jogo que abriu a arte para novas possibilidades, com outras coisas além da habilidade manual<sup>91</sup>.*

O deslocamento imaterial contido na obra de Vergara também está num vestígio. Esta marca provém do deslocamento material que se revela no processo construtivo da obra de arte, viabilizado pela monotipia extraída dos lugares explorados pelo artista. Adotei para este caso um lugar específico, as ruínas de São Miguel das Missões, situadas no Rio Grande do Sul, um dos últimos lugares a ser explorados pelo artista. Em 2002, Carlos Vergara se encontrava imbuído pela idéia de intervir em São Miguel, onde mais tarde realizaria uma oficina com outros artistas convidados como parte integrante da sua exposição retrospectiva realizada no Santander Cultural, Porto Alegre, em 2003 (Figura 50):

*(...) tenho vontade de mergulhar nas Missões Jesuíticas aqui do Rio Grande do Sul. E isso é uma coisa muito pessoal. Todo mundo me fala daquelas terras vermelhas, e eu nunca fui lá, só conheço fotografias. Eu teria o maior interesse em fazer coisas lá, assim como já fiz trabalhos em Diamantina, em Ouro Preto, no Pantanal, em Goiás Velho, em Pirinópolis. É levar o olhar e pegar uma coisa que seja específica, que foi feita no lugar, mas que pode ir pra outro lugar, para um museu, por exemplo, e adquirir uma outra instância. Na verdade, a pintura às vezes está feita, está na natureza e eu apenas a retiro do lugar, como um sudário<sup>92</sup>.*

---

<sup>91</sup> Depoimento do artista à autora em 15/03/2009, na cidade de Porto Alegre.

<sup>92</sup> *Um inquieto convicto*, Entrevista em 16 de janeiro de 2002, concedida à Revista da Fundação Iberê Camargo, disponível em <[http://www.iberecamargo.org.br/content/revista\\_nova/entrevista\\_integra.asp?id=21](http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=21)>



Figura 50 – Carlos Vergara em São Miguel, 2003  
Arquivo pessoal do artista.

Luiz Camillo Osorio faz referência a esse invisível, que só se permite à visibilidade através de um olhar atento:

As pinturas não servem para ilustrar nada. Não se representa São Miguel através delas. O que sobra daquela experiência do sagrado, a utopia de São Miguel, só pode ser visto hoje como uma espécie de suplemento (invisível) destas pinturas. Ou seja, o que existe é a pintura de Vergara, com sua materialidade densa, sua coloração agitada, seus espaços apertados, sua textura pulsante. Aí de dentro, vislumbra-se, como o que não tem nome, o encontro selvagem e amoroso de índios sul-americanos e missionários jesuítas. Isto não se mostra nas pinturas, eventualmente se revela no susto de um olhar disponível<sup>93</sup>.

Os exemplos procedentes da **land art** apresentam-se como possibilidades de deslocamentos na arte contemporânea (CAUQUELIN, 2008). Transporte de materiais diversos, e em quantidades elevadas, tais como o basalto, terra e pedras, executado por artistas como Robert Smithson e Michael Heizer. Os deslocamentos, nestes casos particulares, dizem respeito ao local em que a obra é exposta, tornando imaterial sua constatação no ambiente de um museu ou galeria de arte. O

<sup>93</sup> Trecho do texto **Da pintura e do sagrado: a contradança da ternura**, do crítico Luis Camillo Osorio para a exposição Sagrado Coração – Missão de São Miguel, 2008. O texto na íntegra se encontra no Anexo E.

lugar da obra residiria dessa maneira nos espaços naturais. Já no que se refere ao processo de Vergara, ao invés do material constituir a obra, o deslocamento da terra (pigmento) do lugar está contida nela.

Desde os capítulos anteriores, atento para a disponibilidade de Vergara para o outro, tendo ele mesmo admitido esta condição ao afirmar que: *O assunto do meu trabalho é o mundo, as coisas, entender o mundo, tentar ver coisas, tentar interpretar coisas e destrinchar questões*<sup>94</sup>. O que Vergara tem feito nessas inserções por territórios brasileiros e por outros lugares é a exteriorização do seu deslumbramento pelo outro. No caso de São Miguel, refiro-me ao arrebatamento inicial a que todos passamos quando visitamos o lugar, seguido da busca por conhecer mais sobre o que lá se passou. Assemelha-se ao conhecer antropológico, contudo sem a intenção de descrever o outro. A intenção aqui é pura visualidade, diz respeito às questões do ver. Mas a disponibilidade pelo diferente existe, na medida em que expressa o desejo intenso de experimentação do artista.

O diferente é o outro, e o reconhecimento da diferença é a consciência da alteridade; a descoberta do sentimento que se arma dos símbolos da cultura para dizer que nem tudo é o que eu sou e nem todos são como eu sou. (...) O outro é um diferente e por isso atrai e atemoriza. (...) O outro sugere ser decifrado, para que os lados mais difíceis de *meu eu*, do *meu mundo*, de *minha cultura*, sejam traduzidos também através dele, de seu mundo e de sua cultura. Através do que há de meu nele, quando então, o outro reflete a minha imagem espelhada e é às vezes ali onde melhor me vejo. Através do que ele afirma e torna claro em mim, na diferença que há entre ele e eu. (BRANDÃO, 1986, p.7)

A atenção de Vergara por São Miguel das Missões foi recompensada por sua contemplação no Edital Arte e Patrimônio/2007<sup>95</sup>, iniciativa do Ministério da Cultura e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Vergara examinou a missão jesuítica contada pelo Padre Antonio Sepp (1655-1733), o que o levou a conhecer profundamente como era a vida nas reduções, durante os séculos XVII e XVIII. Um “roteiro do olhar” começa a ser formado a partir dessa busca. O artista percorre o espaço ciente dos acontecimentos passados no lugar que será explorado, esse o primeiro passo da sua conduta poética.

São Miguel oferece uma visão impactante do que foi a imponência de uma coletividade formada por jesuítas e guaranis, pela sua impressionante escala física,

<sup>94</sup> 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.

<sup>95</sup> Sobre este edital, acessar: <[http://www.artepatrimonio.org.br/arqs/layout\\_sagrado\\_coracao.pdf](http://www.artepatrimonio.org.br/arqs/layout_sagrado_coracao.pdf)>

pela forma que foi preservada. Comprovei sua grandiosidade quando em janeiro de 2009 visitei pela primeira vez o lugar desta intervenção de Vergara, a qual considero um dos subsídios que contribuíram para minha aproximação à sua poética<sup>96</sup>. Abaixo, se encontra um trecho que introduz o livro que serviu de apoio para o artista, o qual se apresentava junto à exposição em Porto Alegre:

Durante mais de 150 anos, de 1609 a 1768, existiu em nosso continente uma obra singular e admirável, bem diversa de qualquer outra registrada pela história política e sociológica. Foi o chamado “Estado jesuítico do Paraguai”, ou melhor, o “Reino teocrático jesuítico-indígena junto ao Paraná e ao Uruguai”, uma das mais raras vitórias do espírito humanitário, manifestação de surpreendente beleza no mundo moral. Formará sempre este juízo quem se aprofundar em suas fontes<sup>97</sup>.

A trajetória de Carlos Vergara é traçada por práticas artísticas que recebem a intervenção das regiões e sítios do Brasil que concentram saberes e tradições constituintes do Patrimônio Cultural nacional. Desde as antigas jazidas de pigmentos naturais de Minas Gerais, que foram fontes para os pintores do barroco mineiro, como mestre Ataíde, aos pisos de pé de moleque das cidades históricas de Minas; como na viagem de reconstrução da missão Langsdorff, em que produziu monotípias desses pisos e realizou trabalhos em colaboração com índios, no interior do Estado do Mato Grosso, assim como a expedição e trabalhos realizados no Pantanal. São obras iniciadas fora do ateliê, sobre as quais o trabalho é resultado direto da interação do artista com o lugar/pretexto. O lugar contamina a tela de sua presença, por meio da impressão realizada pelo artista. Essa interação entre o lugar e a obra que ali começa a ser construída pode ser constatada pelas figuras seguintes (Figuras 51, 52 e 53), seguidas pela imagem da obra instaurada (Figura 53).

<sup>96</sup> Registros fotográficos de meu deslocamento às ruínas de São Miguel encontram-se em anexo.

<sup>97</sup> Wolfgang Hoffmann Harnisch, 1980. Introdução. In: SEPP, Antônio. **Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos**. São Paulo: Ed. USP, 1980.



Figuras 51, 52 e 53 – Registro de Monotipia realizada em São Miguel das Missões  
Arquivo do artista



Figura 54 – *São Miguel - Piso III*, 2008  
Monotipia e pintura sobre lona crua  
194 x 237 cm



Na ação do deslocamento/visitamento executado por Vergara que este encontra os lugares/pretextos para a consolidação da obra de arte. A obra se materializa na entrega do artista ao deslocamento de si mesmo e também no deslocamento da obra, do lugar/pretexto para o ateliê (material), e do ateliê para o local de exposição (material). Contudo, a obra ainda arqueja em deslocamentos imateriais, invisíveis, os quais se revelam no seu interior, nos entremeios entre o que é pintura e o que é impressão, contaminada ainda pelo corpo que na tela foi firmado para abrigar seu molde.

Do mesmo modo, ocupei-me do pensamento sobre a ação de se fazer uma marca. Encontrei esclarecimentos sobre este assunto num texto escrito por Georges Didi Huberman (1997, p. 1) <sup>98</sup>, o qual propõe refletir sobre o paradigma da impressão. A impressão como um exercício do pensar sobre arte, observando alguma coisa da “ordem do imediato, dessa primeira leveza, desse primeiro instante”, derivante desse ato. Destaca a ocorrência curiosa de tantos artistas do século XX investirem num campo operatório literalmente pré-histórico, o que indica, segundo ele, caminhos para pensar sobre a condição temporal da obra de arte. A utilização da impressão na arte contemporânea não se insere em nenhum padrão, como também não se apresenta como uma técnica pós-moderna. Mesmo assim, ela forma anacronismos que impõem o reconhecimento de limites históricos.

Esse ato possui uma complexidade intrínseca, exige de nós um olhar formal e processual, pois joga nossa percepção entre o objeto singular e a estratificação, alerta Didi-Huberman (1997). Partes de um corpo, cujos estratos aparecem nas monotipias. Aqui, enfatiza o poder dessa marca em transparecer sua semelhança com o corpo que lhe deu origem, atribuindo a ela certa magia. Ao mesmo tempo, também carrega uma dessemelhança, deformidades que caracterizam a ausência do corpo, este sim autêntico:

Cada impressão vai liberar uma espécie paradoxal de eficiência e de magia: magia que seria aquela singular da tomada do corporal e universalizante como a reprodução serial; a que produz semelhanças extremas que não são mimésis, mas duplicação, ou ainda a de produzir semelhanças como o negativo, contra-formas, dessemelhanças (DIDI-HUBERMAN, 1997, p.2).

---

<sup>98</sup> *L'Empreinte*. Catálogo de Exposição – Centre Georges Pompidou, Paris, 1997. Adaptação e tradução para o mestrado em Artes Visuais da EBA-UFMG por Patricia Franca.

As imagens aqui apresentadas constituem um exemplo do que trata Didi-Huberman. São registros fotográficos do processo construtivo de uma monotipia. Primeiro, o corpo que cederá sua impressão; depois, os lenços que cobrem esse corpo denotam uma transferência, passagem; e por último, a obra instaurada no espaço de exposição.



Figuras 55, 56 e 57 – Registro de Monotipia sobre lenços  
Arquivo do artista

Nessa passagem – da qual abordo como deslocamento –, daquilo que compunha o corpo que habita o lugar visitado, para o lenço que é levado sobre ele, se tornam apropriadas ainda algumas questões sugeridas por Didi-Huberman: essa

impressão produz o único ou o disseminado? O mesmo ou o outro? O semelhante ou o dessemelhante? A decisão ou o acaso? A forma ou o disforme? O familiar ou o estranho? O contato ou a distância? A impressão, na concepção de Didi-Huberman, é a imagem dialética. Alguma coisa que nos fala tão bem do contato que da perda. Por essa razão não é possível nomeá-la ou defini-la.

Com isso, ela se apresenta como experimentação aberta, permitindo sentir o mundo e a sua impressão, através dos deslocamentos. “A impressão transmite fisicamente e não apenas visualmente a semelhança da coisa ou ser impresso” (Ibid., p. 4). Por isso é possível fazer analogias da impressão com sua matriz. Aproximar o distante até a sensação tátil, o vestígio.

No contexto da exposição, o deslocamento continua subentendido, e o vestígio desse corpo deslocado transformado na imagem dialética convoca o olhar. O olhar que se cruza, o olhar trocado, o que vejo também me olha. “A experiência do olhar visando um objeto e de alguma forma retornando por ele, para quem olha, eis aí o que Walter Benjamin chama ‘a aura de uma coisa’” (Ibid., p. 5). A imagem impressa revela um espaço muito próximo com a sua matriz através da marca que a obra nos desvenda fatalmente, roubando nosso olhar.



Figura 58 – *São Miguel 2008*  
Monotipia sobre lenços

A impressão pode ser vista ainda como “desqualificada”, pelo seu defeito em relação ao seu original, e por não conter originalidade artística (reprodução do seu referencial). Para existir, não precisa ser formada a partir do espírito do artista. Não se origina da idéia, da invenção, do desenho. A forma impressa se obtém cegamente – o artista não vê o que está acontecendo do outro lado – “na interioridade inacessível do contato entre a matéria-substrato e a sua cópia de formação” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 7) Existe então uma dupla dimensão, uma dupla distância temporal entre cada objeto saído de uma impressão.

Nesse trabalho *in progress*, o corpo perde materialidade, parte de sua corporeidade se desloca para a impressão, carregando de corpo sua superfície. Ao mesmo tempo, a impressão indica uma ausência, vazio. Apenas a vaga sensação de uma presença, que serve para nos lembrar da imanência do corpo.

Quando Cauquelin (2008) se atém ao deslocamento enquanto obra, questiona o lugar onde é instaurada. Nesta publicação, em que observa a incidência da incorporalidade na arte contemporânea, percebe-se que o lugar pertencente à obra não é visível ou comprovado. É por essa razão que o lugar é visto por Cauquelin como um incorporal, assim como o tempo, e o vazio. Na exposição das obras sobre São Miguel, a referência do lugar está no nome da exposição, ou seja, o lugar onde é iniciada a materialização da obra é comunicado; contudo, ele não está representado. A impossibilidade da presença deste lugar no espaço de exposição poderá trazer também a sensação de que o lugar, mesmo comunicado, se torne uma ausência.

O que se pode afirmar com isso é que a desmaterialização da qual venho tratando desde o início deste terceiro capítulo diz respeito a uma relação metafórica, reconhecida por Cauquelin, e que envolve, nesta pesquisa, a questão do deslocamento vinculado à reflexão sobre a arte atual. Visto que o vazio, o tempo, o lugar e o exprimível (o lugar de exposição) encontram-se no centro das diversas desmaterializações, e isso desde os anos 1960 até hoje.

Com isso, a imaterialidade é uma reivindicação interna da pintura, para uma afirmação de sua espiritualidade:

A invisibilidade daquilo que é indicado como retirado ou deslocado dá pleno sentido à anopticidade (condição rudimentar do olho)<sup>99</sup> duchampiana: a

---

<sup>99</sup> Observação minha.

atividade artística torna-se mental e o olho, um órgão fantasma, opera agora enquanto simples porteiro de regiões imaginárias. Operações mentais que podem, é claro, encontrar correspondências no domínio do visual ao abrigo de metáforas – como o branco, o buraco ou o silêncio – que remetem todas ao vazio, que é ele mesmo metáfora do invisível: esse é o regime ao qual a arte contemporânea se submete em sua grande maioria (CAUQUELIN, 2008, p. 88).

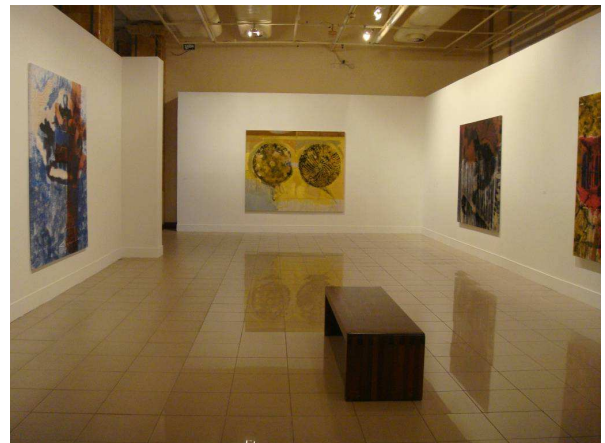
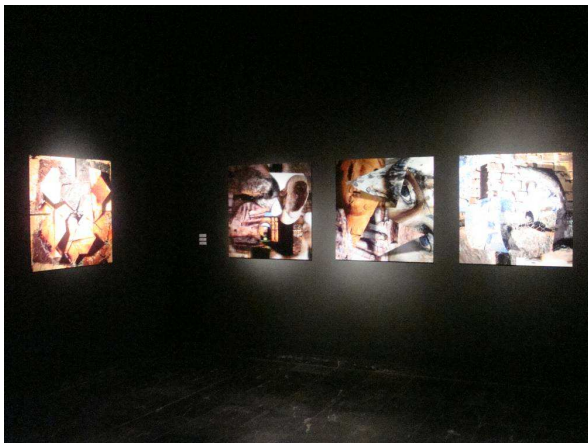
Como decorrência do interesse pela criação artística de Carlos Vergara que busquei uma aproximação aos procedimentos que tornaram essa construção possível. O deslocamento realizado por mim até São Miguel das Missões<sup>100</sup> foi importante na medida em que exercitou meu olhar para tal aproximação (Figuras 59 a 64):



Figuras 59, 60, 61 e 62– Registros da visita às ruínas de São Miguel das Missões, RS.

<sup>100</sup> Visita realizada entre os dias 15 e 16 de fevereiro de 2009, ruínas de São Miguel das Missões, RS.

Além deste, executei outros três deslocamentos: o primeiro se deu para a exposição *Sagrado Coração – Missão de São Miguel*<sup>101</sup> (Figuras 65 a 67). Em seguida, após a visita a São Miguel, ocorreu o primeiro encontro entre o artista e eu<sup>102</sup>, e, finalmente, a visita ao seu ateliê<sup>103</sup>.



Figuras 63, 64 e 65 – Registros da exposição *Sagrado Coração – Missão de São Miguel*

A ordem dos deslocamentos realizados não foi premeditada, sucederam-se de acordo com o surgimento das oportunidades de estes ocorrerem. A visita à exposição como deslocamento inicial foi significativa em razão de eu apresentar

<sup>101</sup> Visita realizada entre os dias 10 e 11 de janeiro de 2009, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS, Porto Alegre, RS.

<sup>102</sup> Encontro realizado entre os dias 15 e 16 de março de 2009 na cidade de Porto Alegre, RS. Nesta ocasião, se deu o encerramento da exposição *Sagrado Coração- Missão de São Miguel*.

<sup>103</sup> Visita realizada entre os dias 22 e 23 de outubro de 2009, Ateliê do artista em Santa Teresa e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ. Registros no Anexo A.

naquele momento uma visão incipiente sobre sua poética, e ao mesmo tempo, por constituir a essência de minha investigação: os trabalhos desenvolvidos em São Miguel. Isso contribuiu para que os movimentos seguintes fossem guiados por este ponto referente.

Os documentos aos quais tive acesso durante a visita ao seu ateliê reforçaram ainda mais meu interesse pelo processo construtivo de sua obra, fato que já ocorria durante a investigação de sua trajetória, na qual o procedimento é considerado uma marca ativa. Artista viajante, artista inquieto, artista favorável às experimentações. É notável que tais características atribuídas por parte da crítica à poética de Carlos Vergara estão ajustadas aos procedimentos com os quais o artista executa suas obras.

Desses documentos recolhidos no ateliê, defini por estabelecer um diálogo com os **registros fotográficos**, objetivando dessa forma me familiarizar do processo. Nesse caso, os registros concernem, em parte, a teia construtiva de algumas das obras expostas na exposição estudada.

A fim de justificar a importância de um olhar sobre esses registros, recorro às premissas apresentadas por Salles (2006, p. 13) em seu estudo sobre o processo de construção da obra de arte, no qual afirma que “na relação entre esses registros e a obra entregue ao público, encontramos um pensamento em construção”. Esta seria uma maneira de se aproximar dessas obras, mesmo que esses registros não abranjam todo o projeto poético do artista. Salles (2006, p. 16) acredita que essas questões “necessitam de um olhar que seja capaz de abarcar o movimento, dado que leituras de objetos estáticos não se mostram satisfatórias ou eficientes”. Vergara se utiliza ainda de mídias digitais, o que reforça a exigência de novas abordagens como esta apontada por Salles.

Os registros fotográficos realizados durante o deslocamento físico do artista auxiliam ainda para que a obra possa ser desenvolvida fora do contexto do lugar visitado. Este é o caso da inclusão de novas mídias na poética da obra, que ocorre no processo construtivo de **S.M. 4**. Assim sendo, as obras referidas se constroem nesse deslocamento que transcende a operação física do artista, entre diferentes meios, da monotipia à pintura; ou ainda, da fotografia ao programa de computador. Nesse sentido, torno a mencionar as colocações de Salles (2006) sobre o caráter dinâmico da criação artística, se apresentando em um percurso contínuo de

inacabamento, “como uma possível versão do que pode vir a ser ainda modificado” (Ibid., p. 20).

As contribuições de Salles são evidentes, na medida em que “os artistas não fazem seus registros, necessariamente, nas linguagens nas quais as obras se concretizarão; estes apontamentos, quando necessário, passam por traduções ou passagens para outros códigos” (Ibid., p. 95). Os registros fotográficos apresentados nesta pesquisa como documentos deixados pelo artista, em conformidade com Salles (2006), constituem, em alguns casos, o olhar curioso do artista, ao selecionar através da câmera fotográfica os lugares que chamaram sua atenção, e em outros casos, o registro do processo de construção de suas monotípias. Também se percebe que os enquadramentos selecionados por Vergara constituem possibilidades de futuros trabalhos, como o que ocorre com a seleção para os trabalhos em 3D lenticular.

Esse olhar curioso se configura na mistura entre o visitante que se vê impactado pela monumentalidade da arquitetura do lugar, e o artista que ali pretende iniciar uma intervenção. Nesse sentido, as reflexões de Andrade (2002), revelam essa mistura de um olhar de descoberta e de criação.

A fotografia auxilia a memória do artista. No processo de Vergara, se encontra entre a documentação e a criação. “Toda a fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho” (KOSSOY, 1999 apud ANDRADE, 2002, p. 42). Os registros de Vergara denotam a contemplação às coisas do mundo. “Ver com olhos livres é possuir um olhar estrangeiro, um olhar de espanto e uma vontade de conhecer” (ANDRADE, 2002, p. 32). É preciso estar aberto, dispor-se. Nessa disponibilidade, o olhar do artista procura no lugar visitado as possibilidades para sua criação. É possível detectar suas escolhas por meio dos registros de processo, e identificar suas marcas na obra já instaurada. Percebe-se que esse olhar estrangeiro não é um simples olhar de quem visita as ruínas e se encanta por sua monumentalidade. Vergara investiga os detalhes, e os pisos são um de seus principais focos (Figuras 66 e 67).





Figura 66 – Registro da Monotipia *São Miguel - Piso*, 2008  
Arquivo do artista



Figura 67 – *São Miguel - Piso*, 2008  
Monotipia e pintura sobre lona crua  
191 x 217 cm

“Aprendemos a ver apenas o que praticamente precisamos ver. Atravessamos nossos dias com viseiras observando apenas uma fração do que nos rodeia” (Ibid., p. 54). A partir disso, que a criação artística só pode ser entendida nos termos de uma participação:

Olhar para o mundo é uma condição; compreendê-lo por meio desse olhar é uma busca eterna, instigante e fascinante. Fascinante porque é pela contemplação da beleza do mundo que nos encantamos e nos apaixonamos. Instigante porque a vontade de mergulhar em seu desconhecido pode nos levar ao diferente e transformar o que estamos viciados a enxergar (ANDRADE, 2002, p. 114).

*A fotografia democratiza a possibilidade de expressão. (...) A democratização privilegia o pensamento. O que hoje vinga é o pensamento. O técnico que antes era supervalorizado, hoje não sobrevive mais apenas pela técnica. Se não tiver idéia, dançou, não basta habilidade. (...) No deslocamento para a invenção, a técnica na verdade é absolutamente secundária. A técnica às vezes pode ser um aprisionamento. Existem regras, parâmetros que a técnica determina, e que na verdade aprisionam a possibilidade de invenção<sup>104</sup>.*

Eis o antigo discurso entre fotografia e arte: por um lado, não é vista como uma manifestação artística, pois se trata apenas da reprodução mecânica e documental. Por outro lado, a fotografia é a liberação da arte de copiar a realidade, influenciando de maneira direta nas artes visuais. Configura-se como uma nova consciência da realidade, e um auxílio para as ciências (ANDRADE, 2002). O fato interessante sobre esta técnica está na função que vem desempenhando no sentido de abrir a arte para outros fazeres. Trata-se de uma linguagem que vem se disseminando expressivamente.

As três obras selecionadas nesse encontro com o processo de Vergara foram: **S.M. 4** (3D lenticular), **São Miguel - Piso VI** (Monotipia sobre lona crua) e **São Miguel - Sagrado Coração**, (Monotipia e pintura sobre lona crua). Dessas três obras, produzidas no ano de 2008, as duas primeiras apresentam o uso da fotografia em seu processo, porém com propósitos distintos. Já a última, apresenta a mistura de materiais e técnicas. Essas constatações que se mostram no processo construtivo da obra de arte revelaram entrecruzamentos com os quais pretendi refletir sobre a problemática proposta ao início da pesquisa.

Na obra **S.M. 4**, a fotografia auxilia o artista a compor as transformações a partir dela, operando num primeiro momento como o registro de sua percepção, para posteriormente ser utilizada como parte integrante e fundamental da obra.

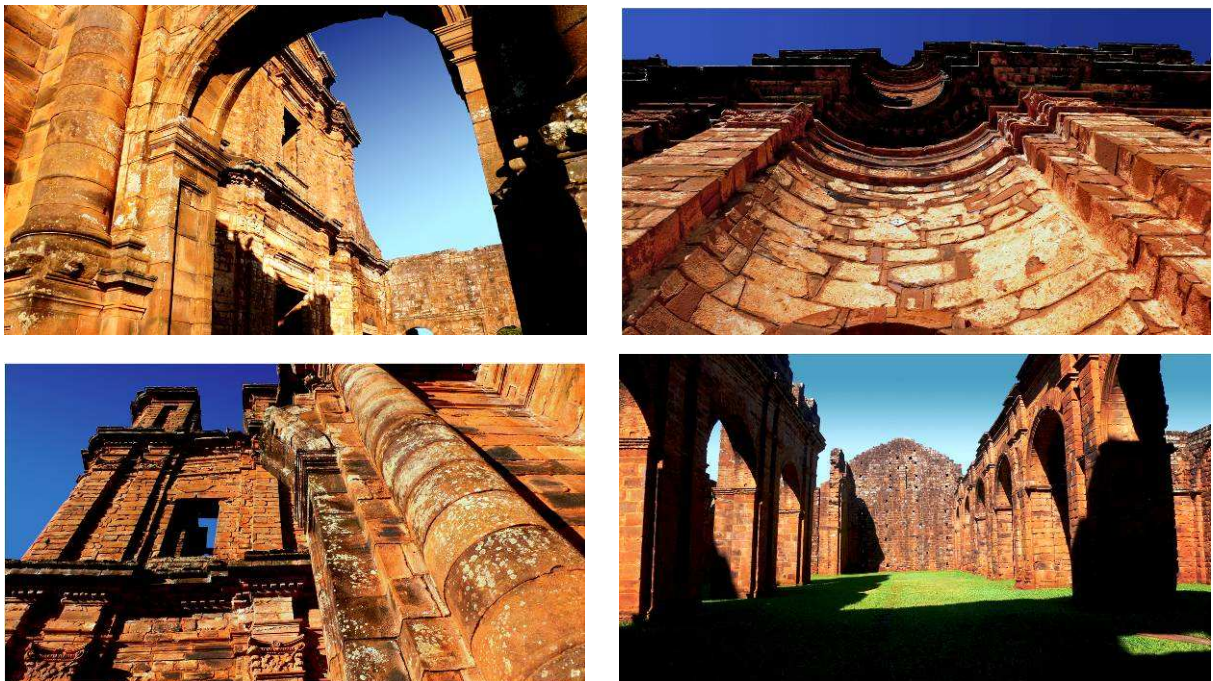
Já no processo construtivo da obra **São Miguel - Piso VI**, a fotografia exerce função documental. Contudo, verificamos que este registro revela muito sobre a

---

<sup>104</sup> Depoimento do artista à autora em 16/03/2009, na cidade de Porto Alegre, RS.

obra. A fotografia desvenda informações sobre o lugar, do encontro do corpo que constituirá a obra com o corpo constituinte do lugar, que cederá a impressão. Nesse sentido, tudo é corpo, e o que é revelado a partir do processo adquire caráter de mobilidade, entre o que antes foi corpo e depois se tornou vestígio, entre o que é visível e o que se apaga. Sendo assim, nos dois processos em que a fotografia é atuante, “a foto é a testemunha da existência do trabalho e sua operação se confunde com o mesmo” (FREIRE, 1999, p. 95).

Tomando a fotografia como registro da percepção, o olhar do artista nesse contexto denota uma vontade de conhecer, olhar de deslumbramento diante do lugar visitado. Diferentemente da utilização da fotografia como produto de arte na série do carnaval nos anos 1970, nesses últimos trabalhos o artista faz uso da câmera como instrumento de registro daquilo que é visto e que de alguma forma o chama a atenção para uma possibilidade inventiva futura. Alguns destes registros são posteriormente aproveitados para a produção no ateliê. Este é o caso de **S.M. 4** (3D lenticular):



Figuras 68, 69, 70 e 71 – Fotografias utilizadas para elaboração da obra *S.M. 4*.  
Arquivo do artista

As fotos usadas para a produção de **S.M. 4** foram selecionadas dentre os muitas fotos tiradas em São Miguel durante diversas visitas realizadas pelo artista. As fotografias apresentadas acima revelam os enquadramentos, seleções estabelecidas através do olhar daquele que as executa. Os registros constituem, dessa maneira, formas potenciais de obras futuras.

A disseminação da fotografia no processo sugere o próprio questionamento do fazer artístico. As imagens em 3D lenticular partem sempre de fotografias, que são recortadas pelo artista formando uma nova imagem a partir da junção de quatro fotos. A nova imagem construída é aplicada em um software para depois ser impresso em linhas de um milímetro. Posteriormente, se aplica uma lente ondulada, de onde se espera adquirir um efeito em relevo. Nas palavras do artista:

*Faço uma maquete real cruzando os relevos, fotografo de novo, mando os quatro arquivos (são sempre quatro fotos). Tem um software que o cara aplica tudo e imprime em linhas de um milímetro. Aplica-se uma lente por cima que é uma lente ondulada, bifocal, e teu olhar vê em relevo. Cada linha é impressa em uma altura, formando uma ilusão. É uma coisa meio kitch, porém real<sup>105</sup>. (...) São quatro imagens. Cada imagem dessas são quatro fotografias diferentes que se cruzam e tentam fazer uma espécie de simbiose (associação íntima, interação), tentam conviver<sup>106</sup>.*



<sup>105</sup> Descrição do processo de construção da obra oferecida pelo artista à autora em 15/03/2009, na cidade de Porto Alegre, RS.

<sup>106</sup> 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.



Figuras 72, 73 e 74 – Maquete digitalizada em diferentes pontos de vista  
Arquivo do artista

O emprego das mídias audiovisuais, bem como das novas mídias interativas que combinem palavra, imagem e som tem se tornado recorrente na arte contemporânea como linguagem pictórica de representação, desde os anos 1960. No decorrer da História da Arte, os processos que abarcam tanto a criação de imagens quanto o modo como se apresentam ao espectador incluem cada vez mais essas mídias, propondo dessa forma uma mudança na interação entre a obra de arte e o público.

Neste caso, segundo Arantes (2005), a imagem computacional é a expressão da digitalização, ou seja, da conversão de imagens fotográficas para a imagem digital por processos de numeração.

O uso cada vez maior do microcomputador desencadeou uma era na qual muitos artistas podiam pegar material de uma fonte básica (uma fotografia) e manipulá-lo usando a linguagem computadorizada. As fotografias são traduzidas para a linguagem do computador por meio de um scanner, que realiza um processo novo e simples no qual uma imagem bidimensional é transformada em linguagem binária matemática (ou digital) do computador. O material primário (a fotografia) torna-se maleável porque agora consiste apenas em dígitos distintos (RUSH, 2006, pp. 175-178).

Assim como ocorre com a obra *São Miguel - Sagrado Coração*, onde para que a monotipia seja impressa em plotter é preciso que seja digitalizada para o computador, também na obra *S.M. 4* as maquetes feitas com recortes fotográficos são digitalizadas a fim de gerar uma nova visualidade. Conforme expressa Luiz Camillo Osorio, se trata do “deslocamento e ampliações destas maquetes/colagens fotográficas no anseio de traduzir uma vertigem sensorial, em que camadas de

experiência vão se sobrepondo como se fora um palimpsesto visual” (OSÓRIO, 2008, n.p.)<sup>107</sup>.



Figura 75 – Fotografia da obra S.M. 4, 2008  
3D Lenticular  
Formato: 100 X 100 cm<sup>108</sup>

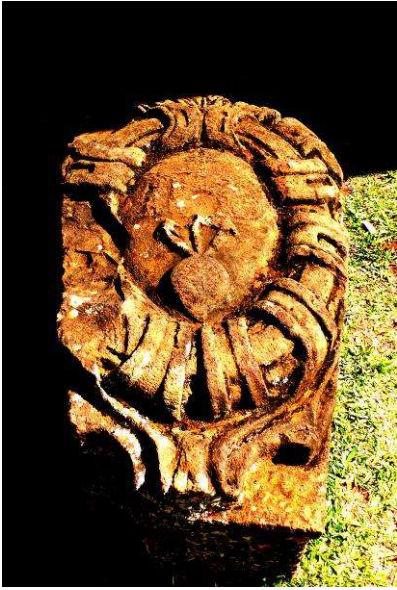
*(...) fotografia recortada, sobreposta, encaixada, e uma rolha para fazer um relevo, é colado com fita atrás. Na verdade é uma maquete, que já é 3D, só que real, e que depois se transformará em um 3D virtual. É uma tecnologia nova e ao mesmo tempo velha. Antigamente faziam aqueles chaveirinhos, e que agora conseguiram desenvolver um software para produzir grande<sup>109</sup>.*

No que se refere à obra **São Miguel - Sagrado Coração** (Figura 72), a primeira monotipia é reproduzida em escala ampliada para causar o efeito pretendido pelo artista. A ampliação almejada é impressa em plotter para depois sofrer intervenção manual (Figuras 69, 70 e 71).

<sup>107</sup> Luiz Camillo Osorio, para **Hüzün**. Projeto de Carlos Vergara com a colaboração do crítico, de Paulo Vivacqua e Gustavo Moura. Exposição realizada no Oi Futuro, Rio de Janeiro, de 09 de setembro a 02 de novembro de 2008.

<sup>108</sup> Registro fotográfico realizado em 16/03/2009, durante desmontagem da exposição no MARGS, em Porto Alegre, RS.

<sup>109</sup> 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.



Figuras 76 e 77 – Fotografia da base usada para a monotipia<sup>110</sup>; Monotipia sobre lenço<sup>111</sup>



Figura 78 – Impressão de Plotter para a obra *São Miguel - Sagrado Coração*, 2008  
Foto do arquivo do artista

<sup>110</sup> Consulta aos documentos de processo, em 22/10/2009, no Rio de Janeiro.

<sup>111</sup> Fotografia da exposição no MARGS, em 15/03/2009.

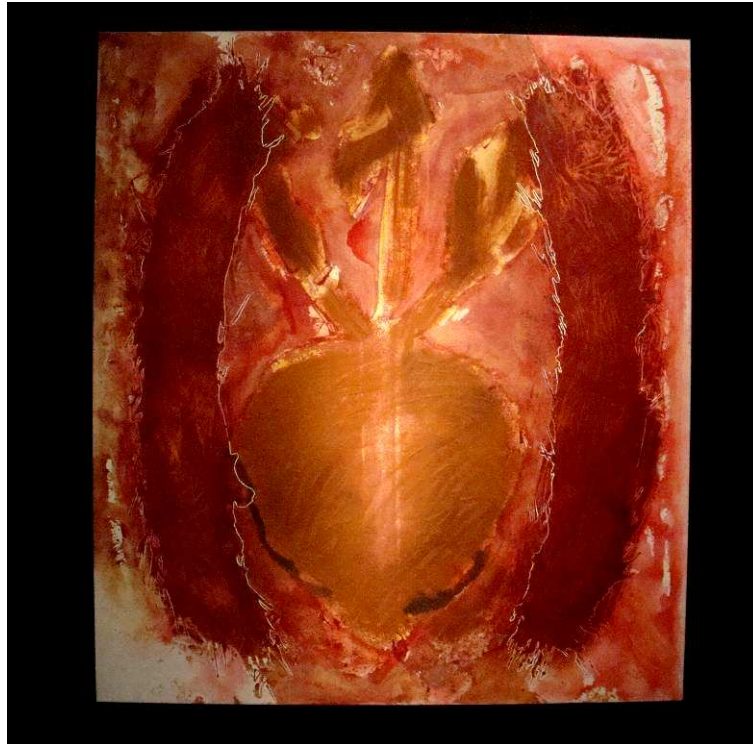


Figura 79 – Fotografia da obra *São Miguel - Sagrado Coração*, 2008  
Monotipia e pintura sobre lona crua  
215 x 190 cm<sup>112</sup>

*Nessa exposição de São Miguel tem pinturas sobre fotografias, que são imperceptíveis. Então eu fiz fotografias, plotagem sobre tela, e sobre essas telas eu trabalhei em cima, o que não significa nenhuma mentira. Significa o seguinte: que a fotografia retocada é retocada por um real maior que a fotografia, é um adensamento da imagem fotográfica. Então tem varias pinturas desta exposição que são plotters trabalhados por cima com pintura. Que é uma forma de agregar matéria a uma coisa que a fotografia não tem. A fotografia não tem matéria. Ela é fria. É apenas um roteiro geográfico do real. E aí eu trabalhei em cima. Ver São Miguel não é simplesmente reproduzir, mas adensar a visão que se tem de São Miguel. Carregar de matéria, colocar coisas em cima (...) É interessante porque recupera pro mundo da arte metodologias que são da área de propaganda, como o plotter, uma sobreposição de técnicas. Nesse caso, quem é o artista criador? Não existe mais. Então numa sociedade de multidões, essa idéia do autor começa a ficar questionável. Somente sobreviverá quando é uma coisa inaugural. E deus me permita fazer uma coisa inaugural um dia. Todo artista persegue isso<sup>113</sup>.*

<sup>112</sup> Registro fotográfico realizado em 16/03/2009, durante desmontagem da exposição no MARGS, em Porto Alegre, RS.

<sup>113</sup> Depoimento do artista à autora em 16/03/2009, na cidade de Porto Alegre, RS.



A busca de intercâmbio entre a sua pintura e outras mídias propicia também o intercâmbio de idéias. Esse espaço de trocas, por sua vez, “possibilita o enfraquecimento dos dogmatismos e normalizações” (SALLES, 2006, p. 150) do fazer artístico. Com isso, a interação entre diferentes meios, que se torna bem evidente nas imagens de processo das obras **São Miguel - Sagrado Coração** e **S.M. 4** revela a desestruturação da idéia de autoria única do artista sobre sua obra, conforme apontou Vergara. O artista age em meio à multiplicidade de interações e diálogos:

Surge, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros. É uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sobe esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação (SALLES, 2006, p. 152).

Na obra **São Miguel - Sagrado Coração**, a monotipia é feita sobre um lenço (Figura 70). Esses lenços, segundo o artista, possuem papel significativo, pois estão diretamente relacionados à sua conduta de artista viajante. Suas palavras levam a compreensão dos modos como o ambiente, que envolve as criações, é processado pelo artista:

(...) O lenço é um lenço de bolso, de um viajante que tem um pedaço de pano no bolso e que recolhe uma coisinha, uma mancha, uma pedra, uma folha. E que eu espero que possa, deslocado para um outro lugar, junto com as fotos que eu faço, junto com os trabalhos mais elaborados que eu faço depois, montar um corpo de uma outra viagem sem sair do lugar.

(...) Então, são essas pequenas coisas que na verdade são abstrações, pinturas abstratas, que junto com as fotografias disso que está aqui, naquele lugar, irão poder transportar a pessoa para uma experiência de fechar os olhos abrindo<sup>114</sup>.

A monotipia é um processo de impressão espontâneo no qual o artista trabalha livremente, sem normas. Carlos Vergara a executa, conforme já dito anteriormente, de acordo com o seu deslocamento físico, e com as coisas visíveis por ele. Merleau-Ponty, em seu escrito intitulado *O olho e o espírito*, interroga a visão e a pintura. Suas reflexões abrangem o movimento do corpo – o deslocamento – e a visão. Sua contribuição é valiosa no que diz respeito a esse ato de pintar, e

---

<sup>114</sup> 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.

das coisas que a envolvem, a visão, o movimento do mundo, embate do mundo e do corpo. Segundo ele, todos os deslocamentos “estão reportados ao mapa do visível” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.16). Para o autor, o corpo se move na medida em que a visão amadurece. O corpo visível e móvel está preso no tecido do mundo, e a sua visão se faz do meio das coisas.

Instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus fins, o olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão. Não importa a civilização em que surja, e as crenças, os motivos, os pensamentos, as cerimônias que a envolvam, e ainda que pareça votada a outra coisa, de Lascaux até hoje, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 20).

Vergara se mostra sensível às coisas do mundo, e delas muitas vezes se apropria. Segundo Luiz Camillo Osório, “É uma produção que está ainda ligada a um corpo, ainda está ligada à mão. Esse tempo do corpo e esse tempo da mão de alguma maneira passam para o olhar também. Por isso é um tempo mais ocioso, mais lento” <sup>115</sup>.



Figura 80 – Registro de processo de uma Monotipia sobre lenço  
Arquivo do artista

Franca (2006) contribui para que pensemos acerca da criação artística. Segundo a autora, todo trabalho de arte é feito para significar, e aquele que o designa situa-se sempre em relação à sua realidade. Esse trabalho é, portanto, um

<sup>115</sup> Luiz Camillo Osório. Entrevista realizada por Paulo Sergio Duarte. p. 119. In: CD Rom que acompanha o livro DUARTE, Paulo Sergio. Arte brasileira contemporânea: um prelúdio. Rio de Janeiro: Sílvia Roesler Edições de Arte, 2008.

lugar de onde expandimos nossas questões, de onde pensamos sobre o que está diante de nós, e também sobre o que falta, o que se apaga. Nesse sentido, o percurso criativo que se torna visível por meio da fotografia contribui na internalização das questões poéticas que engendram a obra. **São Miguel - Piso VI** apresenta o vestígio, a ausência e ao mesmo tempo presença do piso das ruínas de São Miguel. Nesta obra, não existe a pintura pelas mãos do artista, é o pigmento “peneirado” sobre as pedras que constitui a sua ação (Figura 74), seguida da pressão do corpo para fixar o pigmento na lona crua. Como já dito antes, nesse processo a obra é desvendada em toda a sua poética. A forma do piso é delimitada pela ação da cor, pigmento que o artista vem utilizando desde os tempos dos trabalhos nas bocas de forno.



Figura 81- Registro de processo I: piso com pigmentos  
Maio/2007, arquivo do artista

Na criação, a cor sempre transborda a palavra, ‘o que nos faz pensar que há algo na cor que está além do enunciado’. Conhecendo o domínio da criação e da ação, reconhece-se a qualidade experimental do trabalho, percorrendo o processo de elaboração de uma idéia, de uma experiência (FRANCA, 2006, p. 190).



Figura 82 – Registro de processo II: piso com pigmentos  
Maio/2007, arquivo do artista

Vergara se deixa impregnar pelo visível, um mundo disponível que, através de sua criação e de um olhar atento sobre ela, pode nos revelar invisíveis que a habitam. Essa experiência – de olhar-pensar – não é pragmática, e sim a soma de uma práxis com a percepção de uma ação. Com isso, minha experiência do visitamento ao lugar também visitado pelo artista foi determinante para criar relações de significados com os processos relatados pelo artista e pelas imagens que os descrevem. Por meio de seus trabalhos, Vergara mostra-se “testemunha de uma realidade ou de uma realização que a sua linguagem produz e reflete” (Ibid., p. 191). Ao me aproximar desta realidade, me aproximo de sua criação.

Com o auxílio de olhos de estrangeiro, ele nos leva a ver o diferente e, no diferente, a emoção de ser diferente, a viajar em nossa própria cultura e a conhecer um pouco de nos mesmos: eis a função de um etnógrafo, um pesquisador, um investigador e um artista (ANDRADE, 2002, p. 19).



Figura 83 – Registro de processo III: monotipia sobre lona  
Maio/2007, arquivo do artista

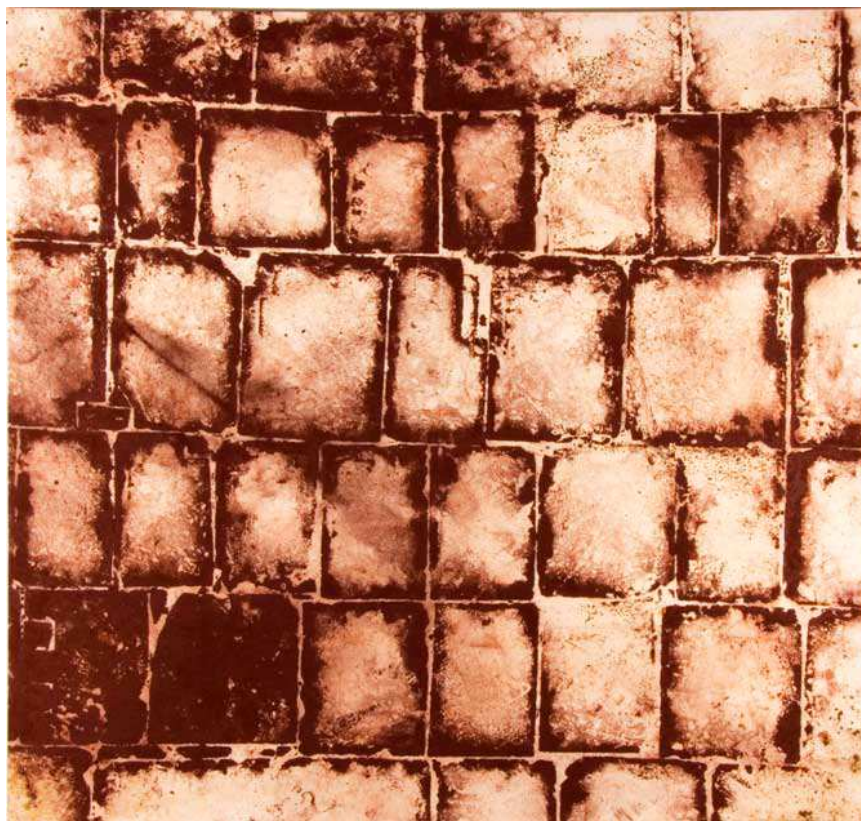


Figura 84 – *São Miguel - Piso VI*, 2008  
Monotipia sobre lona crua  
275 x 290 cm

O deslocamento do visível na obra ocorre através da monotipia, a única impressão do corpo existente no lugar apropriado pelo artista. Esse vestígio é,

portanto, a sobra visível do corpo apropriado durante o processo. A tela se “acomoda” sobre o corpo, e dele extrai sua feição. Depois, quando já se adicionou outras formas de visibilidade, e quando a tela já se afastou do lugar que contém o corpo sobre o qual se acomodou, o deslocamento é invisível: a feição que ali se apresenta equivalente ao corpo na verdade não o abriga. Será um olhar desgarrado, livre de convenções, que responderá por essa condução imperceptível pelo olho, esse, o deslocamento invisível.

Nos cruzamentos produtores de novos sentidos, presentes tanto nos processos de produção das obras, quanto nos processos de instauração das mesmas, residem os deslocamentos tratados nesta pesquisa. Reporto-me novamente às contribuições de Cattani (2007, p. 11), a qual afirma que estes cruzamentos “acolhem sentidos múltiplos, permanecendo em tensão na obra a partir de um princípio de agregação que não visa fundi-los numa totalidade única, mas mantê-los em constante pulsação”. Vê-se, com efeito, que a mistura mantém as particularidades que reafirmam a ligação das monotipias com o lugar originário, neste caso, as ruínas de São Miguel das Missões. Tal mistura contempla o entrecruzamento de linguagens, materiais, maneira de intervir sobre a obra durante seu percurso criativo, e que se mantém latente na obra.

Contudo, saliento que o processo de elaboração da obra pelo artista foi abordado com a finalidade de aproximação, não abrangendo deste modo a *poiética* em sua complexidade. Sendo assim, as circunstâncias estabelecidas para o desenvolvimento desta pesquisa me conduziram a tratar de aproximações ao processo. Com isso, a pesquisa se localiza no entremeio da poética da obra de arte e da poiética do artista, mencionada por esta autora. A primeira, de cunho teórico, abrange as áreas da teoria, crítica e história da arte, e que compreende a poética da obra. A segunda envolve os processos de criação da obra de arte, sendo denominada como a *poiética* do artista, suas motivações declaradas ou subjacentes.

A arte não tem tradução única, e seu caráter não-discursivo não se relaciona a uma temática, não é mera ilustração de uma única idéia, entretanto poderá acolher uma pluralidade de temas. Desenvolver o pensamento visual é uma maneira de auxiliar a compreensão da obra, mesmo ela sendo intraduzível, no caminho para encontrar sua particularidade (CATTANI, 2002). Dessa maneira, acredito que isso se deu por meio da aproximação, tanto sobre a obra do artista quanto sobre seu processo.

A postura viajante demonstra a inquietude do artista. Aquele que se dispõe a viajar mostra-se extremamente sensível às diferenças. Ver o novo convoca o olhar, no impulso de se envolver nele. Compreende-se, portanto, que as viagens sejam sempre experiências de estranhamento, onde se revelam desarranjos internos ao próprio território do viajante, e nesse sentimento seu mundo não se estreita, mas se abre, experimentando assim a vertigem da desestruturação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Estou agora assumindo mais essa coisa do viajante, porque na verdade meus trabalhos ficam dependendo um pouco uns dos outros. A exposição sim, é o grande trabalho. Ela é o discurso com todas as frases, com todos os esquecimentos, e com todas as lembranças. Mas esse ainda é um terreno que estou tateando. Eu fui ser um artista encorajado por ser platéia, por gostar de arte<sup>116</sup>.*

Como finalização deste trabalho, proponho elucidar alguns pontos que considero essenciais. Primeiramente, o fato desta pesquisa tratar de um aspecto da produção em arte contemporânea brasileira – neste caso, a produção de Carlos Vergara – exigiria um estudo aprofundado sobre sua produção. Afinal, é preciso conhecer bem o artista do qual estamos falando. Em segundo lugar, seria preciso ainda conhecer sua trajetória enquanto indivíduo, suas relações, de que forma vem interagindo com as pessoas e os ambientes com os quais se relaciona no decorrer de sua vida. Posterior a isso, com essas duas etapas estabelecidas no trabalho, delimitar meu campo de reflexão, ou seja, instituir uma grande questão a ser discutida.

Quando se opta por estudar a produção de um artista como Carlos Vergara, não é apenas a sua obra que deve nos interessar. As influências externas ao sujeito/artista determinam pontos importantes para suas escolhas, conforme esclarecido no primeiro capítulo desta pesquisa. É uma maneira de conhecimento sobre o artista, auxiliado por seus depoimentos em diferentes épocas e situações. Nesse sentido, o assunto da Memória exerce papel determinante, o que me ajudou a entender e ajustar suas falas de acordo com os propósitos da pesquisa.

No que se refere à coerência de sua poética visual, pude constatar sua ampla diversidade no contexto da produção brasileira, considerando cinquenta anos de produção. A época em que se inseriu nas artes visuais foi um período de grande

---

<sup>116</sup> 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.



efervescência cultural, social e econômica, mesmo com as marcas da ditadura militar. Além de Carlos Vergara, muitos outros artistas surgiram também nessa época, em uma cidade que começava a abrigar manifestações artísticas em espaços abertos. O quadro de cavalete estava então abolido, abrindo espaço para happenings e as ambientações, mais tarde instituídas como instalações. Nos anos 1970, mudando o rumo de sua produção de uma conotação política, explora profundamente o carnaval, esse grande rito nacional, buscando retratá-lo de uma forma menos propagandista e mais visual. Nos anos 1980, retorna à pintura, linguagem na qual se inseriu no campo da arte, pelo contato com Iberê Camargo. A pintura vem de uma serigrafia que revelava o fotográfico do carnaval, partindo da figura até a abstração.

Depois disso, enfim o artista se rende às viagens, onde desvenda as possibilidades em trabalhar com as cores da terra, com os pigmentos naturais. A monotipia é a grande sacada, quando resolve então retirar as marcas, as cores dos lugares visitados.

Na fase atual de sua produção, em que além da monotipia o artista integra outros meios de expressão, o aspecto principal a ser tratado reside no procedimento. Esses deslocamentos físicos que se transpõem para a obra de arte durante o processo revelando novas locomoções, sutis ou declaradas. Os deslocamentos visíveis, marcando entrecruzamentos entre as intervenções realizadas nos lugares explorados e aquelas feitas no ateliê, se tornaram instigantes na medida em que eu entrava em contato com os documentos de processo. Revelavam-se diante de mim enquanto espectadora das obras através de deslocamentos invisíveis, os quais me levavam novamente às ruínas de São Miguel das Missões.

Todas as revelações sobre os deslocamentos do visível se deram após os meus deslocamentos às ruínas, à exposição, e ao ateliê, onde pude estabelecer o encontro com o lugar de trabalho do artista. Os registros visuais de meus deslocamentos estão disponíveis nos anexos. Não poderia deixar de mencionar a importância das falas de Vergara sobre todas as coisas, sua vida, seu trabalho, seu processo. Seus posicionamentos sobre o visível foram determinantes para o engendramento de minhas idéias. Nesse sentido, as reflexões de Cauquelin, Didi-Huberman, e Salles foram valiosas para a estruturação desta pesquisa.

Por fim, reitero minhas colocações iniciais ressaltando que os processos de criação plástica envolvem experiências, contradições e transformações. De tal modo, a produção de conhecimento sobre arte efetua-se em interações entre a história do indivíduo e a história da humanidade. Resultantes a isso surgem diferentes posturas, diferentes visões de um mesmo mundo. Dessa forma, na processualidade entre as dimensões pessoal e social, comportando transformações e mudanças, estão entrelaçadas as trajetórias profissionais e de vida dos artistas.

A criação em arte representa um aprofundamento, um trabalho sistemático e comprometido no qual o artista tem como propósito mostrar outros modos de perceber e agir no mundo, por meio de formas diferentes daquelas vinculadas pelas convenções e pela ordem dominante de seu tempo. A trajetória de um artista deve ser vista como um entrecruzamento entre as diferentes fases, etapas pelas quais a vida e o trabalho do artista se estabelecem. Sem a anterior experiência do artista, é muito improvável que o processo criador fosse compreendido.

Sendo assim, a pesquisa se deu de maneira a tratar primeiramente do artista como pessoa, para então conhecer sua obra, e, finalmente, perceber como ela se materializa. Com isso, o objetivo deste trabalho foi oferecer um olhar sobre a arte visual contemporânea brasileira através da produção de Carlos Vergara, considerando ainda as particularidades do artista como indivíduo sensível às coisas visíveis, num desejo constante de experimentação que se renova continuamente.

A obra de Carlos Vergara se destaca na produção em arte contemporânea por esse olhar para o outro, em uma época marcada pela fragmentação do indivíduo, onde para um grande número de artistas atuantes o olhar para si mesmo é preponderante.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade, EDUC, 2002.

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

ARANTES, Priscila. **Arte e mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Atelie Editorial, 2003

BRANDÃO, C.R. O outro: esse difícil. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Identidade e Etnia: construção da pessoa e resistência cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

BRITES, B.; TESSLER, E. (org.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em arte**. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002.

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.

CATTANI, Icleia Borsa (org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

\_\_\_\_\_. **Arte contemporânea: o lugar da pesquisa**. In: BRITES, B.; TESSLER, E. (org.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em arte**. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

\_\_\_\_\_, Anne. **Freqüentar os incorporais**: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins, 2008.

DIAS, Antonio. **Arte brasileira não existe**. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

DIEHL, Astor Antônio. **Cultura Historiográfica**: memória, identidade e representação. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

DUARTE, Paulo Sergio. **Arte brasileira contemporânea**: um prelúdio. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

\_\_\_\_\_. (org.). **A persistência da pintura**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

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

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 1993

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

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FRANCA, Patricia. O lugar da Imagem. In: NAZARIO, L.; FRANCA, P.(orgs.) **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e Memória. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Imagem manual: pintura e conhecimento. In: FABRIS, Annateresa; KERN, M., L., B. **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

KRAUSS, Rosalind. O fotográfico. Barcelona: G. Gili, 2002.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, B.; TESSLER, E. (org.) O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em arte. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

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.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 4 ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

\_\_\_\_\_. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2006.

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

SALZSTEIN, Sônia (org.). **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Ivone dos (orgs). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura: Editora da UFRGS, 2004.

VERGARA, Carlos. **Carlos Vergara**: fotografias. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2007.

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

VERGARA, Carlos. O espelho de Iberê. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

HARNISCH, Wolfgang Hoffmann. Introdução. In: SEPP, Antônio. **Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos**. São Paulo: Ed. USP, 1980.

ZIELINSKY, MÔNICA. **A pintura de Iberê Camargo**: um processo para sempre inacabado. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

### Artigos publicados na Web

**Através da ordem** – Ronaldo Britto

<<http://www.cvergara.com.br/pt/textos/index.php?idx=a8002>>

**Acontecimentos pictóricos** – Paulo Venâncio Filho, setembro de 1989

<<http://www.cvergara.com.br/pt/textos/index.php?idx=a8003>>

**Uma noite matriz do dia** – PSD, 1990

<<http://www.cvergara.com.br/pt/textos/index.php?idx=a9001>>

**Estranha Proximidade** - Paulo Sergio Duarte - Rio, maio de 1995.

<<http://www.cvergara.com.br/pt/textos/index.php?idx=a9003>>

**Carlos Vergara - Monotipias do Pantanal e pinturas recentes** – Museu de Arte Moderna de São Paulo, setembro de 1997.

<<http://www.cvergara.com.br/pt/textos/index.php?idx=a9004>>

**Conversa entre Carlos Vergara e Luiz Camilo Osório** - de 23 de agosto de 1999 a 4 de setembro de 1999.

<<http://www.cvergara.com.br/pt/textos/index.php?idx=a9005>>

### Artigos de jornais

DUTRA, Tatiana Py. Muito prazer, Vergara. **Diário de Santa Maria**, Santa Maria, RS, 18 fev. 2009, Caderno Diário 2, p. 1.

## Catálogos

OI FUTURO RIO DE JANEIRO. **Hüzün – Carlos Vergara**. Texto de Luiz Camillo Osório. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Automática, de 09 de setembro a 02 de novembro, 2008. 144p.: il. color. 19,5 x 25,5cm.

SESC Rio. **Arte contemporânea como ofício**: Carlos Vergara, Katia Maciel e Raul Mourão. Rio de Janeiro: Artviva, 2007. 64p.: il. color.; 12 x 16 cm.

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.

GALERIA NARA ROESLER (São Paulo, SP). **Carlos Vergara**, acompanhado do texto **Pequena Bula**. São Paulo, de 29 de junho a 28 de julho de 2001.

CENTRE GEORGES POMPIDOU (Paris, Fr.). **L'Empreinte**. Texto de Didi-Huberman, 1997. Adaptação e tradução para o mestrado em Artes Visuais da EBA-UFMG por Patricia Franca.

CENTRO CULTURAL LIGHT (Rio de Janeiro, RJ) **Poéticas da cor**. Texto de Ligia Canongia. Rio de Janeiro, de 09 de setembro a 25 de outubro de 1998. 128p.: il. color. 26 x 19,5 cm.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI (Porto Alegre, RS). **Sagrado Coração – Missão de São Miguel**. Texto crítico de Luiz Camillo Osorio. Porto Alegre, de 23 de dezembro de 2008 a 15 de março de 2009.

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.

## CD-ROMS e DVDs

ENTREVISTAS. Realizado por Paulo Sergio Duarte. Opus: 2008. CD-Rom.

IMPRESSÕES DE CARLOS VERGARA. Documenta Vídeo Brasil, Rede STV. DVD Collor, s/d.

REGISTROS DAS OBRAS E DOS ARTISTAS. Curadoria de Paulo Sergio Duarte. Produzido por Murilo Salles. Montagem Silvia Hayashi, Música Sacha Amback, Locução Júlia Lemmert. Opus: Cor/NTSC/157min.

### **Sites consultados:**

Ateliê Carlos Vergara

<<http://www.carlosvergara.art.br/novo/pt/>>

Programa Hélio Oiticica

<<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>

Museu da Imagem e do Som

<<http://www.mis.rj.gov.br/noticia1130.asp>>

Suzana Vaz, "HO|ME Hélio Oiticica e Mircéa Eliade - tendência para o concreto: mitologia radical de padrão iniciático," In Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica. (org.) Paula Braga, edição especial da Revista do Fórum Permanente (<[www.forumpermanente.org](http://www.forumpermanente.org)>) (ed.) Martin Grossmann.

Exposição Retrospectiva Instituto Tomie Othake, São Paulo, SP

<<http://www.institutotomieohtake.org.br/programacao/exposicoes/carlosvergara/tecarlosvergara.htm>>

Flaksman Pini Vergara Arquitetura e Arte

<<http://www.flaksman.com.br/pt/quemsomos/vergara.php>>

<<http://www.escriitoridearte.com/listarQuadros.asp?artista=69>>

<[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=556](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=556)>

<[http://www.iberecamargo.org.br/content/revista\\_nova/entrevista\\_integra.asp?id=21](http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=21)>

<<http://www.trindade.org/drupal/node/67>>

### **Vídeos publicados na Web**

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.

<<http://globonews.globo.com/Jornalismo/GN/0,,MUL1374823-17665-321,00.html>>

<<http://www.youtube.com/watch?v=0AhGmrlCVtE>>

<<http://www.youtube.com/watch?v=Rr6FW9J7jRg>>

<<http://www.youtube.com/watch?v=v1Wen9k0n3k&feature=related>>



## **ANEXOS**

## ANEXO A – Imagens do ateliê de Carlos Vergara<sup>117</sup>



<sup>117</sup> Registros da visita ao ateliê do artista entre os dias 22 e 23/10/2009.



**ANEXO B – Obras de Sagrado Coração – Missão de São Miguel no ateliê<sup>118</sup>**



<sup>118</sup> Imagens do arquivo pessoal do artista, consultado entre os dias 22 e 23 de outubro de 2009.

## **ANEXO C – DA PINTURA E DO SAGRADO – a contradança da ternura**

Ensaio crítico de Luiz Camillo Osorio para a exposição *Sagrado Coração – Missão de São Miguel*.

Disponível em: <http://www.carlosvergara.art.br/novo/pt/exposicoes/saomiguel2008/>

1. Carlos Vergara é um pintor. Carlos Vergara também é um viajante. Ele viaja para pintar, buscando no deslumbramento do ver pela primeira vez a força motriz da sua poética visual. Daí a intensidade e a multiplicidade. O deslumbramento requer intensidade para que o sobressalto, típico do susto admirado diante do novo e do Outro, não se faça excessivo ao se transpor em obra. A intensidade é conquistada no trabalho de ateliê, no lento ofício do gesto, da pincelada, da mão-olho-pensamento. O exercício do pintor contemporâneo é uma espécie de superação da técnica, do saber-fazer, da destreza. Supera-se o virtuosismo em busca do poético. Só assim ainda advém algum deslumbramento. A multiplicidade, por sua vez, vem do fato de Vergara transformar cada viagem, cada paisagem, cada topografia, todo detalhe de um mundo carregado de afecções, em uma nova materialidade artística. Seja na fotografia, seja nas monotipias, seja nas telas, o mundo percebido é apropriado, transportado, retrabalhado e reinventado. Sua pintura parece estar sempre mudando, mas só assim ela se torna disponível ao que é próprio de cada situação. Uma questão importante no artista viajante é esta disponibilidade para o outro, o cuidado com as diferenças. Como escreveu Ovídio no século I da Era Cristã, “tudo muda, nada desaparece”. Mudar para revelar e permanecer. A metamorfose é uma forma instável, pois atravessada pelas mutações do tempo e do sentir. O que tinha sido visto no local por onde passou o artista é revisto, como se fosse a primeira vez, na superfície da tela ou nas palpitações das fotografias em 3D. É fundamental não se confundir os motivos de viagem com algum fator ilustrativo da obra. O pretexto não determina o texto, nem o visto, o visível. Na verdade, pela obra se refaz a viagem. Não se trata de reproduzir o que estava lá, mas de se fazer do deslumbramento um acontecimento pictórico. A viagem, no fundo, é uma metáfora para o fazer poético – ir em busca.

2. Vivemos em um mundo que despreza a admiração. Para Descartes, a admiração era uma das mais nobres paixões da alma. Imagino a tristeza deste grande pensador se soubesse no que se transformou sua busca por certezas indubitáveis.

Paradoxalmente, o conhecimento claro e distinto, corolário da certeza, tornou-se cego. Contra isso, e em nome de um pensamento que se dá no mundo e pelo mundo, Merleau-Ponty transformava a dúvida em fé perceptiva. “Reduzir a percepção ao pensamento de perceber, sob o pretexto de que só a imanência é segura, implica em assinar um seguro contra a dúvida, cujos prêmios são mais onerosos do que a perda que deve ser indenizada, pois implica em renunciar ao mundo efetivo e passar a um tipo de certeza que nunca nos dará o ‘há’ do mundo.<sup>119</sup>” Esta noção de fé perceptiva vem a calhar neste contexto, pois o que se quer mostrar não é da ordem da demonstração, mas da constatação. Há um mundo e formas de vê-lo, cuja apreensão requer sempre criação. O mundo é o que se vê, junto e para além do que se mostra, um co-nascimento entre quem vê e o que é visto. Pintar a partir da experiência na Missão de São Miguel requer aceitar um ponto de partida e dar-lhe um tratamento poético, de modo a impulsionar o visto para além de si através do ver-fazer da pintura. O que interessa é que não se passa impune por determinados lugares e diante de certos acontecimentos. São Miguel certamente é um deles. O que de fato aconteceu ali? Como visões de mundo tão diferentes – dos jesuítas e dos índios - se puseram em comunhão junto à experiência cristã do sagrado? Que utopia foi aquela, uma espécie originária de Canudos às margens do rio Uruguai? Até a formulação destas perguntas é difícil nos dias de hoje. O que resta, indiscutivelmente, é uma ruína de igreja ainda esplendorosa sinalizando para algo misterioso com força de encantamento perante o artista admirado. Assim sendo, não cabe temer a experiência e tomá-la como motor ou inspiração para uma série de trabalhos. As pinturas não servem para ilustrar nada. Não se representa São Miguel através delas. O que sobra daquela experiência do sagrado, a utopia de São Miguel, só pode ser visto hoje como uma espécie de suplemento (invisível) destas pinturas. Ou seja, o que existe é a pintura de Vergara, com sua materialidade densa, sua coloração agitada, seus espaços apertados, sua textura pulsante. Aí de dentro, vislumbra-se, como o que não tem nome, o encontro selvagem e amoroso de índios sul-americanos e missionários jesuítas. Isto não se mostra nas pinturas, eventualmente se revela no susto de um olhar disponível.

---

<sup>119</sup> Merleau-Ponty, M. – O Visível e o Invisível, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1984, p. 45.

3. Tornamo-nos mais eficazes na nossa capacidade produtiva/cognitiva, mas muito menos disponíveis à entrega/potência amorosa. O Sagrado Coração de que fala Vergara seria uma força que nos põe em direção ao outro sem subtração do si mesmo. A pintura só pode falar do que não é ela falando de si, das qualidades pictóricas. Mas será que todo olhar está sempre disponível para perceber o que não se mostra, o para além da pintura? A disponibilidade tem a ver com a capacidade de admiração. Uma pergunta meio abrupta: será que a “desadmiração”, típica de nossa atual pedagogia da suspeita, aponta para a “despolitização” crescente em que vivemos? Uma tese romântica: a política liberal é pautada pela desconfiança, a política libertária pela capacidade de admirar. Explico-me: sem ver o outro não se concebe um mundo em comum. A pintura é extemporânea talvez por ter esta tonalidade afetiva e este tempo da admiração. Ela é política por resistir à velocidade e nos impor um presente absoluto, um tempo estendido. Há que se deixar o tempo recuar para que possamos aderir à fugacidade do aparecer. A pintura de Vergara é intensa e múltipla. Como poderia a arte revelar um acontecimento singular? Como partir deste encontro admirado com as ruínas de um mundo perdido e recriar uma tonalidade afetiva onde se desarme a desconfiança fechada à diferença? Pode a arte ir ao encontro do que foi e propiciar o novo? Como “falar de” sem ser ilustrativo?

4. As cores de Vergara saem da natureza, da terra, dos pigmentos minerais, mas se dispõem a uma sensualidade que não teme o incêndio da fantasia pictórica. Sem o recurso de uma visualidade extrovertida, o relato se tornaria de mão-única, subtraindo a imaginação do ato de ver, confundindo-se criação com reprodução. Reconduzir-nos para este momento absolutamente original de encontro e conversão requer a multiplicação dos afetos e potências visuais – daí Vergara lançar mão de vários meios simultaneamente, combinando a pintura, a fotografia, o filme, as monotípias, entrelaçando formas de sentir variadas. Em um pequeno texto do ensaísta português Eduardo Lourenço sobre o maior de todos os aventureiros-escritores que chegaram ao Oriente no século XVI, Fernão Mendes Pinto, ele observa o deslumbramento diante do Outro, do jamais visto e percebido, que assoma nas páginas de Peregrinação, um relato que é ao mesmo tempo história e ficção, onde a fantasia e o real parecem uma única e mesma coisa. A certa altura, Lourenço escreve: “o único fio que liga o texto ao real é o entrelaçado ou contradança dos sentimentos idealizados que anunciam a geometria do coração do

Mapa da Ternura”<sup>120</sup>. Era isso que eu gostaria de observar nestas pinturas, fotografias, monotipias de Vergara na Missão de São Miguel: uma contradança de sentimentos, uma geometria do coração, um mapa da ternura. Voltando ao que falava anteriormente sobre a operação poética de Vergara, há nela uma necessidade de buscar os meios adequados para revelar algo não sabido, mas sentido. Mudar sempre para revelar o desconhecido. Deixar a multiplicidade de vozes e afetos encontrar uma intensidade poética própria para cada situação. A contradança dos sentimentos fala da multiplicidade de meios. A geometria do coração é o que transforma o sentir de todas as maneiras, típica do encontro com o Outro, numa visualidade intensa e destemida. O mapa da ternura é a brecha disponível por onde uma experiência do sagrado pode ganhar um vestígio de atualidade. Vestígio este que assoma nos fios esticados pelo artista e que preenchem e habitam o vazio nas ruínas da Igreja de São Miguel. Na monotipia que carrega o coração de pedra no lenço branco de uma inocência perdida. Nas cores, nas muitas cores que vemos nestas telas, em sua opacidade mineral que nos abre para uma profundidade, quase delirante, que absorve o silêncio de uma utopia de conversão. Conversão por afetos e não por palavras, daí a relevância da pintura e da ternura que resplandece na superfície das telas, nas passagens vertiginosas de luz e planos.

---

<sup>120</sup> Lourenço, Eduardo - “O Livro do Deslumbramento” in Lisboa e os Descobrimentos: 1415-1580: a invenção do mundo pelos navegadores portugueses, Lisboa, Ed. Terramar, 1990. Referência de Luiz Camillo Osório.



## **ANEXO D – Currículo/Biografia do artista**

**CARLOS VERGARA | Artista e curador | Sócio da Flaksman Pini Vergara**

[www.carlosvergara.art.br](http://www.carlosvergara.art.br)

Nascido na cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, em 1941, Carlos Vergara iniciou sua trajetória nos anos 60, quando a resistência à ditadura militar foi incorporada ao trabalho de jovens artistas. Em 1965, participou da mostra Opinião 65, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um marco na história da arte brasileira ao evidenciar esta postura crítica dos novos artistas diante da realidade social e política da época. A partir desta exposição se formou a Nova Figuração Brasileira, movimento que Vergara integrou junto a outros artistas, como Antônio Dias, Rubens Gerchmann e Roberto Magalhães, que produziram obras de forte conteúdo político. Nos anos 70, seu trabalho passou por grandes transformações e começou a conquistar espaço próprio na história da arte brasileira, principalmente com fotografias e instalações. Desde os anos 80, pinturas e monotipias tem sido o cerne de um percurso onde a experimentação é marca registrada. Novas técnicas, materiais e pensamentos resultam em obras contemporâneas, caracterizadas pela inovação, mas sem perder a identidade e a certeza de que o campo da pintura pode ser expandido. Em sua trajetória, Vergara realizou mais de 180 exposições individuais e coletivas de seu trabalho:

### **Exposições individuais**

- 1966 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Fátima Arquitetura
- 1966 - Rio de Janeiro RJ - Individual, no MAM/RJ
- 1967 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Petite Galerie
- 1968 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Art Art
- 1969 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Petite Galerie
- 1972 - Paris (França) - Individual, na Air France
- 1972 - Rio de Janeiro RJ - Individual, no MAM/RJ
- 1973 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Paulo Bittencourt e Luiz Buarque de Hollanda
- 1975 - Rio de Janeiro RJ - Individual com trabalhos da Coleção Gilberto Chateaubriand, na Galeria Maison de France
- 1978 - São Paulo SP - Carlos Vergara: desenho, pinturas, fotografias, na Galeria Arte Global
- 1980 - Rio de Janeiro RJ - Anotações sobre o Carnaval, na Galeria Hotel Méridien
- 1981 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Monica Filgueiras
- 1983 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Thomas Cohn
- 1983 - São Paulo SP - Individual, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud
- 1984 - Londres (Inglaterra) - Individual, na Brazilian Centre Gallery
- 1984 - São Paulo SP - Individual, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud
- 1985 - São Paulo SP - Individual, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud
- 1987 - São Paulo SP - Individual, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud
- 1988 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Thomas Cohn
- 1989 - São Paulo SP - Individual, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud
- 1990 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria de Arte Ipanema

1990 - Rio de Janeiro RJ - Individual, no Paço Imperial  
 1991 - São Paulo SP - Individual, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud  
 1991 - Belo Horizonte MG - Individual, no Palácio das Artes  
 1992 - São Paulo SP- Site Specific na Capela do Morumbi  
 1992 - Lisboa (Portugal) - Obras Recentes 1989-1991, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian  
 1993 - São Paulo SP - Carlos Vergara, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud  
 1993 - Antuérpia (Bélgica) - Individual, na Galeria Francis Van Hoof  
 1993 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Goudar  
 1993 - Rio de Janeiro RJ – Mostra a Capela do Morumbi, no CCBB  
 1993 – Porto Alegre RS – Galeria branca da Casa de Cultura Mario Quintana  
 1994 - São Paulo SP - Individual, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud  
 1995 - Paris (França) - Individual, na Galeria Debret  
 1995 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Paulo Fernandes  
 1997 - Rio de Janeiro RJ - Carlos Vergara: gravuras, na Fundação Castro Maia  
 1997 - São Paulo SP - Monotipias do Pantanal e Pinturas Recentes, no MAM/SP  
 1998 - Rio de Janeiro RJ - Carlos Vergara: trabalhos sobre papel, na GB Arte  
 1998 - Rio de Janeiro RJ - Os Viajantes, no Paço Imperial  
 1999 - São Paulo SP - Carlos Vergara 89/99, na Pinacoteca do Estado  
 2001 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Nara Roesler  
 2001 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Silvia Cintra Galeria de Arte  
 2003 - Porto Alegre RS - Retrospectiva no Santander Cultural  
 2003 - Vila Velha ES - Individual, no Museu Vale do Rio Doce  
 2004 - São Paulo SP - Trabalhos recentes sobre papel, na Mônica Figueiras Galeria de Arte  
 2004 – Rio de Janeiro – Monotipias e pinturas , Galeria Arte 21  
 2005 – Rio de Janeiro – Berço Esplêndido e Empilhamento, Galeria do Lago, Museu da República  
 2006 – Rio de Janeiro – Individual, Galeria Paulo Fernandes  
 2006 – Berlim - Copa da Cultura – Embaixada do Brasil  
 2007 – Belo Horizonte MG – Individual, Manoel Macedo Galeria de Arte  
 2007 – Porto Alegre RS – Pinturas, Bolsa de Arte de Porto Alegre  
 2007 – São Paulo SP – Anos 70 revisitados, Centro Universitário Maria Antônia  
 2008 – Rio de Janeiro RJ – Sagrado Coração Missão de São Miguel, Paço Imperial  
 2008 – Rio de Janeiro RJ – Hüzüm, Oi Futuro  
 2009 – Porto Alegre RS – Sagrado Coração Missão de São Miguel, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, MARGS  
 2010 – Rio de Janeiro RJ – A dimensão gráfica: uma outra energia silenciosa, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM

### **Exposições coletivas**

1963 - São Paulo SP - 7ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal  
 1963 - Lima (Peru) - Pintura Latinoamericana, no Instituto de Arte Contemporâneo  
 1965 - São Paulo SP - Exposição do Jovem Desenho Nacional, no MAC/USP  
 1965 - Rio de Janeiro RJ - Opinião 65, no MAM/RJ  
 1965 - São Paulo SP - Propostas 65, na Faap  
 1965 - Rio de Janeiro RJ - Salão Nacional de Arte Moderna, no MAM/RJ  
 1965 - Paris (França) - Salon de La Jeune Peinture, no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

- 1966 - Salvador BA - 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas  
1966 - Rio de Janeiro RJ - Opinião 66, no MAM/RJ  
1966 - Lima (Peru) - Pintura Latino-Americana  
1966 - Rio de Janeiro RJ - Salão de Abril, no MAM/RJ  
1966 - Rio de Janeiro RJ - Salão Nacional de Arte Moderna  
1967 - Belo Horizonte MG - 22º Salão de Belas Artes da Cidade de Belo Horizonte, no MAP  
1967 - São Paulo SP - 9ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal - prêmio aquisição  
1967 - Rio de Janeiro RJ - Nova Objetividade Brasileira, no MAM/RJ  
1967 - Rio de Janeiro RJ - Salão da Caixa, na Petite Galerie - Prêmio O. C. A.  
1967 - Rio de Janeiro RJ - Salão Nacional de Arte Moderna  
1967 - Petrópolis RJ - Salão Nacional de Pintura Jovem, no Hotel Quitandinha  
1968 - Rio de Janeiro RJ - 17º Salão Nacional de Arte Moderna, no MAM/RJ  
1968 - Rio de Janeiro RJ - 6º Resumo de Arte JB, no MAM/RJ - Prêmio Resumo JB de Objeto  
1968 - Rio de Janeiro RJ - Bandeiras na Praça, na Praça General Osório  
1968 - Rio de Janeiro RJ - Feira de Arte do Rio de Janeiro, no MAM/RJ  
1968 - Rio de Janeiro RJ - O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa, na Esdi  
1968 - Rio de Janeiro RJ - O Rosto e a Obra, na Galeria Ibeu Copacabana  
1969 - Rio de Janeiro RJ - 18º Salão Nacional de Arte Moderna, no MAM/RJ - prêmio isenção de júri  
1969 - Rio de Janeiro RJ - Salão da Bússola, no MAM/RJ  
1970 - Rio de Janeiro RJ - 19º Salão Nacional de Arte Moderna, no MAM/RJ  
1970 - Medellín (Colômbia) - 2ª Bienal de Arte Medellín  
1970 - São Paulo SP - 2º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP  
1970 - Rio de Janeiro RJ - 8º Resumo de Arte JB, no MAM/RJ - Prêmio Resumo JB de Desenho  
1970 - Rio de Janeiro RJ - Pintura Contemporânea Brasileira, no MAM/RJ  
1971 - Rio de Janeiro RJ - 9ª Premiação do IAB/RJ  
1972 - Rio de Janeiro RJ - 10ª Premiação do IAB/RJ  
1972 - São Paulo SP - Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois, na Galeria da Collectio  
1972 - Rio de Janeiro RJ - Domingos de Criação, no MAM/RJ  
1972 - Rio de Janeiro RJ - Exposição, no MAM/RJ  
1973 - São Paulo SP - Expo-Projeção 73, no Espaço Grife  
1973 - Rio de Janeiro RJ - Indagação sobre a Natureza: significado e função da obra de arte, na Galeria Ibeu Copacabana  
1974 - Campinas SP - 9º Salão de Arte Contemporânea de Campinas, no MACC  
1975 - Campinas SP - (Arte), no MACC  
1975 - Rio de Janeiro RJ - A Comunicação segundo os Artistas Plásticos, na Rede Globo  
1975 - Rio de Janeiro RJ - Mostra de Arte Experimental de Filmes Super-8, Audiovisual e Video Tape, na Galeria Maison de France  
1975 - Campinas SP - Waltercio Caldas, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, José Resende, no MACC  
1976 - Salvador BA - Arte Brasileira dos Anos 60/70 na Coleção Gilberto Chateaubriand, no MAM/BA  
1977 - Brasília DF - Arte Brasileira dos Anos 60/70 na Coleção Gilberto Chateaubriand, na Fundação Cultural do Distrito Federal

- 1977 - Recife PE - Arte Brasileira dos Anos 60/70 na Coleção Gilberto Chateaubriand, no Casarão de João Alfredo
- 1978 - São Paulo SP - O Objeto na Arte: Brasil anos 60, no MAB/Faap
- 1980 - Veneza (Itália) - 40ª Bienal de Veneza
- 1980 - Milão (Itália) - Quasi Cinema, no Centro Internazionale di Brera
- 1981 - Rio de Janeiro RJ - Do Moderno ao Contemporâneo: Coleção Gilberto, no MAM/RJ
- 1981 - Rio de Janeiro RJ - Universo do Carnaval: imagens e reflexões, na Acervo Galeria de Arte
- 1982 - Lisboa (Portugal) - Do Moderno ao Contemporâneo: Coleção Gilberto Chateaubriand, na Fundação Calouste Gulbenkian
- 1982 - Rio de Janeiro RJ - Contemporaneidade: homenagem a Mário Pedrosa, no MAM/RJ
- 1983 - Rio de Janeiro RJ - 13 Artistas/13 Obras, na Galeria Thomas Cohn
- 1983 - Rio de Janeiro RJ - 3 x 4 Grandes Formatos, no Centro Empresarial Rio
- 1983 - Rio de Janeiro RJ - A Flor da Pele: pintura e prazer, no Centro Empresarial Rio
- 1983 - Rio de Janeiro RJ - Auto-Retratos Brasileiros, na Galeria de Arte Banerj
- 1984 - São Paulo SP - Coleção Gilberto Chateaubriand: retrato e auto-retrato da arte brasileira, no MAM/SP
- 1984 - Londres (Inglaterra) - Portraits of a Country: brazilian modern art from the Gilberto Chateaubriand Collection, na Barbican Art Gallery
- 1984 - São Paulo SP - Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras, na Fundação Bienal
- 1985 - São Paulo SP - 18ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
- 1985 - São Paulo SP - Arte Novos Meios/Multimeios: Brasil 70/80, no MAB/SP
- 1985 - Brasília DF - Brasilidade e Independência, no Teatro Nacional de Brasília/Fundação Cultural de Brasília
- 1985 - Rio de Janeiro RJ - Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro/Opinião 65, na Galeria de Arte Banerj
- 1985 - São Paulo SP - Destaques da Arte Contemporânea Brasileira, no MAM/SP
- 1985 - Porto Alegre RS - Iberê Camargo: trajetória e encontros, no Margs
- 1985 - Rio de Janeiro RJ - Opinião 65, Galeria de Arte Banerj
- 1986 - Rio de Janeiro RJ - 1ª Mostra Christian Dior de Arte Contemporânea: pintura, no Paço Imperial
- 1986 - São Paulo SP - Coletiva, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud
- 1986 - Brasília DF - Iberê Camargo: trajetória e encontros, no Teatro Nacional de Brasília
- 1986 - Rio de Janeiro RJ - Iberê Camargo: trajetória e encontros, no MAM/RJ
- 1986 - São Paulo SP - Iberê Camargo: trajetória e encontros, no Masp
- 1987 - Rio de Janeiro RJ - Ao Colecionador: homenagem a Gilberto Chateaubriand, no MAM/RJ
- 1987 - Rio de Janeiro RJ - Nova Figuração Rio/Buenos Aires, na Galeria do Instituto Cultural Brasil-Argentina
- 1988 - São Paulo SP - 63/66 Figura e Objeto, na Galeria Millan
- 1988 - Rio de Janeiro RJ - O Eterno é Efêmero, na Petite Galerie
- 1989 - São Paulo SP - 20ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
- 1989 - São Paulo SP - Pintura Brasil Século XIX e XX: obras do acervo Banco Itaú, na Galeria Itaú Cultural

- 1990 - São Paulo SP, Tóquio, Atami e Sapporo (Japão) - 9ª Exposição Brasil-Japão de Arte Contemporânea, na Fundação Brasil-Japão
- 1991 - Rio de Janeiro RJ - Imagem sobre Imagem, no Espaço Cultural Sérgio Porto
- 1992 - Rio de Janeiro RJ - A Caminho de Niterói: Coleção João Sattamini, no Paço Imperial
- 1992 - São Paulo SP - Anos 60/70: Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM/RJ, na Galeria de Arte do Sesi
- 1992 - Rio de Janeiro RJ e São Paulo SP - Coca-Cola 50 Anos com Arte, no MAM/RJ e no MAM/SP
- 1992 - Paris (França) - Diversité Latino Americaine, na Galerie 1900/2000
- 1992 - Rio de Janeiro RJ - ECO Art, no MAM/RJ
- 1992 - Santo André SP - Litogravura: métodos e conceitos, no Paço Municipal
- 1993 - Rio de Janeiro RJ - Arte Erótica, no MAM/RJ
- 1993 - Rio de Janeiro RJ - Brasil, 100 Anos de Arte Moderna, no MNBA
- 1993 - Rio de Janeiro RJ - Emblemas do Corpo: o nu na arte moderna brasileira, no CCBB
- 1993 - São Paulo SP - O Desenho Moderno no Brasil: Coleção Gilberto Chateaubriand, na Galeria de Arte do Sesi
- 1994 - São Paulo SP - Bienal Brasil Século XX, na Fundação Bienal
- 1994 - Rio de Janeiro RJ - O Desenho Moderno no Brasil: Coleção Gilberto Chateaubriand, no MAM/RJ
- 1994 - Rio de Janeiro RJ - Trincheiras: arte e política no Brasil, no MAM/RJ
- 1994 - São Paulo SP - O Efêmero na Arte Brasileira: anos 60/70, no Itaú Cultural
- 1995 - Rio de Janeiro RJ - Libertinos/Libertários
- 1995 - São Paulo SP - O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX: artistas alemães e brasileiros refazem a Expedição Langsdorff, no Masp
- 1995 - Rio de Janeiro RJ - Opinião 65: 30 anos, no CCBB
- 1996 - Goiânia GO - Coletiva, na Fundação Jaime Câmara
- 1996 - São Paulo SP - Coletiva, na Galeria A Estufa
- 1996 - Brasília DF - Coletiva, na Galeria Referência
- 1996 - Rio de Janeiro RJ - Coletiva, na Galeria Tolouse
- 1996 - Palmas TO - Exposição Inaugural do Espaço Cultural de Palmas, no Espaço Cultural de Palmas
- 1996 - Rio de Janeiro RJ - O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX: artistas alemães e brasileiros refazem a Expedição Langsdorff, no Fundação Casa França-Brasil
- 1996 - Rio de Janeiro RJ - Petite Galerie 1954-1988, Uma Visão da Arte Brasileira, no Paço Imperial
- 1997 - Porto Alegre RS - 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, na Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul
- 1997 - São Paulo SP - Arte Cidade: a cidade e suas histórias, na Estação da Luz, nas Indústrias Matarazzo e no Moinho Central
- 1997 - São Paulo SP - Arte Cidade: percurso
- 1997 - São Paulo SP - Bar des Arts: leilão nº 1, na Aldeia do Futuro
- 1997 - São Paulo SP - Galeria Brito Cimino Arte Contemporânea e Moderna
- 1997 - Rio de Janeiro RJ - Uma Conversa com Rugendas, nos Museus Castro Maya
- 1998 - Rio de Janeiro RJ - Arte Brasileira no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo: doações recentes 1996-1998, no CCBB
- 1998 - Niterói RJ - Espelho da Bienal, no MAC/Niterói

- 1998 - São Paulo SP - O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM/RJ, no Masp
- 1998 - Rio de Janeiro RJ - Poéticas da Cor, no Centro Cultural Light
- 1998 - Rio de Janeiro RJ - Terra Incógnita, no CCBB
- 1998 - Rio de Janeiro RJ - Trinta Anos de 68, no CCBB
- 1998 - São Paulo SP - Fronteiras, no Itaú Cultural
- 1999 - Curitiba PR - Coletiva, na Galeria Fraletti e Rubbo
- 1999 - Rio de Janeiro RJ - Mostra Rio Gravura: Coleção Armando Sampaio: gravura brasileira, no Centro de Artes Calouste Gulbenkian
- 1999 - Rio de Janeiro RJ - Mostra Rio Gravura: Gravura Moderna Brasileira: acervo Museu Nacional de Belas Artes, no MNBA
- 1999 - São Paulo SP e Rio de Janeiro RJ - Cotidiano/Arte. O Objeto - Anos 60/90, no Itaú Cultural e no MAM/RJ
- 1999 - São Paulo SP - Cotidiano/Arte. O Consumo - Metamorfose do Consumo, no Itaú Cultural
- 1999 - São Paulo SP - Cotidiano/Arte. O Consumo - Beba Mona Lisa, no Itaú Cultural
- 2000 - Rio de Janeiro RJ - Antonio Dias, Carlos Vergara, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, na GB Arte
- 2000 - São Paulo SP - Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento, na Fundação Bienal
- 2000 - Brasília DF - Exposição Brasil Europa: encontros no século XX, no Conjunto Cultural da Caixa
- 2000 - Lisboa (Portugal) - Século 20: arte do Brasil, na Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão
- 2000 - Rio de Janeiro RJ - Situações: arte brasileira anos 70, na Fundação Casa França-Brasil
- 2001 - São Paulo SP - Anos 70: Trajetórias, no Itaú Cultural
- 2001 - Belo Horizonte MG - Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira, no Itaú Cultural
- 2002 - São Paulo SP - Articidadezonal este, no Metrô, Estação Brás
- 2002 - Rio de Janeiro RJ - ARTEFOTO, no Centro Cultural Banco do Brasil
- 2003 - Brasília DF - ARTEFOTO, no Centro Cultural Banco do Brasil
- 2003 - São Paulo SP - Arte e Sociedade uma relação polêmica, no Itaú Cultural
- 2003 - Vila Velha ES - O Sal da Terra, no Museu Vale do Rio Doce
- 2004 - Rio de Janeiro RJ - Arte Contemporânea Brasileira nas coleções do Rio - Museu de Arte Moderna
- 2005 - São Paulo - Galeria Valu Oria
- 2007 - Madrid (Espanha) - Feria Internacional de Arte Contemporâneo (ARCO)
- 2007 - São Paulo SP - SP Arte
- 2007 - Petrópolis RJ - Arte contemporânea como Ofício, SESC
- 2007 - Friburgo RJ - Arte contemporânea como Ofício, SESC
- 2007 - Teresópolis RJ - Arte contemporânea como Ofício, SESC
- 2007 - São Paulo SP - I-Contemporâneo, Circuito de Arte Iguatemi
- 2007 - São Paulo SP - Arte como questão - Anos 70, Instituto Tomie Ohtake