

## PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE CARLOS VERGARA E O CENÁRIO ARTÍSTICO BRASILEIRO NOS ANOS 1960

Renata Favarin Santini  
*Universidade Federal de Santa Maria*  
[renatasantini@yahoo.com.br](mailto:renatasantini@yahoo.com.br)  
Ayrton Dutra Corrêa  
*Universidade Federal de Santa Maria*  
[ayrton39@terra.com.br](mailto:ayrton39@terra.com.br)

### Resumo

Este artigo aborda a trajetória do artista Carlos Vergara, tendo como objetivo investigar as características e dimensões estéticas da arte brasileira nos anos 1960, relacionando-as com as peculiaridades da produção poética deste artista. Diante disso, a relevância da investigação se deve a um olhar sobre a atuação do artista contemporâneo, avaliando sua participação dentro de uma narrativa composta por manifestações ocorridas no Brasil a partir da década de 1960, e que juntamente com outros artistas expoentes, busca uma nova forma de intervir sobre aspectos de uma realidade brasileira.

Palavras-chave: Carlos Vergara, arte contemporânea brasileira, anos 1960.

### Abstract

This article is an approach on the trajectory of Carlos Vergara, having for objective the research of the features and aesthetic dimensions of Brazilian art in the 1960s, relating them to the peculiarities of the poetical production of this artist. In this, the relevance of this research is due to a gaze on the features of a contemporary artist, evaluating their participation within a narrative composed of events that occurred in Brazil, which began in the 1960s, and that together with other exponents artists search a new way to intervene on aspects of a Brazilian reality.

Keywords: Carlos Vergara, Brazilian contemporary art, 1960s.

### Introdução

O presente estudo abrange uma proposta de reflexão sobre a produção em arte contemporânea, a partir do retrospecto da obra de Carlos Vergara, artista gaúcho nascido na cidade de Santa Maria, cuja carreira artística se fez consolidada no Rio de Janeiro. A trajetória deste artista, assinalada por inúmeras atuações no cenário artístico nacional e internacional, dentre elas as participações na Bienal Internacional de São Paulo, e nos movimentos de vanguarda ocorridos no Rio de Janeiro durante a década de 1960, reforçam a sua importância para a arte brasileira contemporânea. Por meio de um processo de análise de documentação bibliográfica e da fala do artista, pretende-se investigar propriedades existentes em sua produção poética que conduzam à discussão acerca da consistência de sua obra. Neste artigo, apresentaremos algumas questões relacionadas à participação do artista no cenário artístico dos anos 1960, as quais consideramos relevantes diante das

discussões que envolvem a compreensão do processo de consolidação da arte contemporânea no Brasil.

O interesse em analisar a lógica estruturada através da produção poética do artista Carlos Vergara, advém de um olhar atento sobre um artista que atua em sintonia com seu tempo. Sua estabilidade se concretiza no trabalho plástico há mais de quatro décadas, estendendo-se através de diferentes experiências, e trazendo com isso contribuições significativas aos estudiosos da arte contemporânea (DUARTE, 2003).

Pressupondo que cada geração de artistas apresenta uma maneira peculiar de inteirar-se no mundo que o cerca, a intensa atividade exercida por Carlos Vergara ao longo de sua trajetória torna-se fundamental de ser discutida para uma compreensão e análise mais detalhada, considerando ainda as relações estabelecidas com seus pares de geração. A trajetória iniciada em meados da década de 1960, incentivada e acompanhada por outros artistas como Iberê Camargo e Hélio Oiticica, o qual chega a publicar um livro sobre suas criações, é tratada como corpus estruturador desta pesquisa.

Conforme assegura Gullar (1993, p.98), a criação artística provém de uma experiência particular, sendo o reflexo do que o artista experimenta. Para o crítico de arte, "essa experiência implica a massa de informações acumuladas", e a obra seria então "a síntese e a superação desses dados, a transcendência do particular nele mesmo". Vergara já assumiria uma postura questionadora sobre sua realidade desde o início de sua carreira, evidenciando em suas obras um caráter político, presente até os dias de hoje. A partir disso, o próprio trabalho do artista é crítico, pois questiona suas próprias concepções e formulações.

Dos resultados desta investigação se espera contribuir para o conhecimento e divulgação da trajetória de Carlos Vergara, conferindo ao seu percurso poético a consistência adquirida por meio de seu envolvimento com o fazer artístico. A fala do artista, figurada a partir do seu ponto de vista – consciente, inconsciente, subjetividades –, servirá como base de sustentação para um posterior posicionamento sobre seu conteúdo. Partindo-se do pressuposto de que as imagens da arte nunca se esgotam em leituras, a discussão se conduzirá sobre os diversos pontos de vista – do crítico, do

artista, ou de teóricos –, atentando para que a leitura não esteja direcionada para um único aspecto.

### **Breve visão da trajetória do artista<sup>i</sup>**

A obra do artista Carlos Vergara apresenta-se como um rico campo de experimentações, que permeiam as diversas linguagens exploradas na arte contemporânea brasileira. Após instalar-se com a família no Rio de Janeiro em 1954, dedica-se ao artesanato de jóias, paralelamente à atividade de analista de laboratório. Em 1963, seus trabalhos são expostos na Sétima Bienal Internacional de São Paulo, e nesse mesmo ano, volta-se para o desenho e a pintura, realizando estudos com Iberê Camargo. Participa de exposições importantes nos anos 60, como as mostras *Opinião 65 e 66*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ. Em 1967, é um dos organizadores da mostra *Nova Objetividade Brasileira*. Atua ainda como cenógrafo e figurinista de peças teatrais. Nesse período, produz pinturas figurativas, que revelam afinidades com a arte pop. Durante a década de 1970, trabalha fotografias e filmes Super-8. O carnaval passa a ser também objeto de sua pesquisa. É o tempo, também em que desenvolve uma série de projetos premiados para as agências da Varig, no Brasil e no exterior: Cidade do México, Paris, Genebra, Tóquio, Nova Iorque. A partir dessas experiências, multiplicam-se seus trabalhos em espaços arquitetônicos: BCN, sede do grupo Itaú, Jornal do Brasil, Morumbi Tower, Barrashopping, empregando materiais e técnicas do artesanato popular. O mais recente destes é o painel monumental, na área de *check-in*, no aeroporto Salgado Filho, em Porto Alegre, inaugurado em dezembro de 2001. Durante a década de 80, volta à pintura, produzindo quadros abstratos geométricos, nos quais explora, principalmente, tramas de losangos que determinam campos cromáticos. Desde o fim dos anos 80, emprega pigmentos naturais e minérios, com os quais produz a base para trabalhos em superfícies diversas. Em 1997, realiza a série *Monotipias do Pantanal*, na qual explora o contato direto com o meio natural, transferindo para a tela texturas de pedras ou folhas, entre outros procedimentos. Em 2003, apresenta a primeira grande retrospectiva de seu trabalho no Santander Cultural (Porto Alegre), no Instituto Tomie Ohtake (São Paulo) e no Museu Vale

do Rio Doce, Vila Velha (ES). Em 2008, realizou as exposições individuais *Sagrado Coração – Missão de São Miguel*, no Paço Imperial (RJ) e no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (RS), e *Hüzün* (Oi Futuro, RJ).

### **A arte brasileira da década de 1960 e a produção de Carlos Vergara**

Conforme é possível contatar através da breve retrospectiva apresentada, Carlos Vergara dá início à sua participação no cenário artístico nacional em 1963, ano que antecede o golpe militar de 1964 e a nova figuração, e época em que na arte brasileira ocorre o surgimento de “uma vertente da produção artística que irá se opor tanto ao abstracionismo informal quanto às rigorosas correntes concreta e neoconcreta que estiveram em curso nos quatorze anos precedentes” (DUARTE, 2008, p. 48).

Na modernidade, haviam princípios que regulavam os movimentos artísticos, fase essa em que as vanguardas se sucediam de maneira a se superarem, como num processo evolutivo. A dinâmica cultural era sustentada por dicotomias, visando à construção de um mundo regido por entidades fixas, na busca de certezas absolutas.

Enquanto o modernismo brasileiro se esforçava em apreender a herança das vanguardas européias, a produção nacional vinha ensaiando suas próprias formas até o final da década de 1940. A partir da década de 1950, a produção e reflexão artística brasileira alcançam certa independência e identidade. Na mesma época em que nos Estados Unidos a pintura assumia um caráter abstrato-formal, “o Brasil optou, principalmente, pela abstração geométrica, originária das vertentes construtivistas” (CANONGIA, 2005, p.29).

No início da década de 1960, ocorre no meio intelectual e artístico brasileiro, segundo Amaral (1984), uma consideração do “popular”, 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.

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” (MARTINS apud AMARAL, 1984, p.322). 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. Para Martins, a integração com o povo significava o agente unificador entre arte e público, o que o levava a desprezar o “deleite estético pessoal”:

O que escapa sempre à arte alienada e confere à arte popular revolucionária sua superioridade indisputável é a possibilidade de ver o real como um todo organizado e hierarquizado, onde os elementos epidérmicos e momentâneos não desempenham o mesmo papel que as tendências subterrâneas cuja atuação e desenvolvimento se submetem aos imperativos das leis objetivas (MARTINS apud AMARAL, 1984, p.319).

A partir dessas colocações e do testemunho de Ferreira Gullar, é possível apontar um processo de reflexão simultâneo à experiência neoconcreta, em que a revisão de sua função dentro da sociedade possibilitou uma via para o surgimento de um movimento em defesa da arte como um canal transmissor, embasado no seu valor comunicativo. A idéia de uma arte comprometida com os acontecimentos sociais e com isso mais próxima do público, desprezando os valores estéticos e a produção da obra de arte por ela mesma, contradiz os ideais propagados pela arte moderna, da forma como se aplica à arte européia e americana, difundida pelo crítico de arte norte-americano Clement Greenberg.

A partir de um desejo de rompimento com o isolacionismo característico da produção individual do artista, surge nos anos 1960 toda uma produção que tem a cidade como suporte, em que os artistas utilizam espaços abertos para a apresentação de trabalhos artísticos. Nessa dinâmica aparecem trabalhos como os de Hélio Oiticica e Cildo Meirelles, que apesar de não serem considerados tão engajados com esta contaminação com o coletivo quanto o que ocorria com o teatro, o cinema e a música popular, mereceram destaque (AMARAL, 1984).

O agitação múltiplo desencadeado nessa década fez com que vários artistas se interessassem por questões como a situação do povo brasileiro, o autoritarismo militar no Brasil, o carnaval e a publicidade, estimulada pela irradiação do pop norte-americano. Essas temáticas, segundo Amaral, são bem

visíveis nas obras de Carlos Vergara, Antonio Dias, Hélio Oiticica, Antônio Henrique Amaral, entre outros, a partir de meados dessa década (Ibid., p. 329).

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. Na exposição *Opinião 65*, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Vergara participa com três obras: *O General, a Patronese e Vote*” (DUARTE, 2003, p. 97).

Segundo Laus (1965, p. 139), a grande tônica dessa exposição montada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, “é a liberdade de criação artística, servindo, ao mesmo tempo, a vanguarda em seus mais recentes movimentos como a *Pop Art*, e a nova figuração”. Para o escritor e crítico de arte, a mostra “é um acontecimento de real importância para as artes brasileiras”.

Conforme Duarte (2003, p.98), os ícones urbanos difundidos pela *pop* contaminam a poética de Carlos Vergara, 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 1)<sup>ii</sup>. Na concepção de Peccinini (2007, p. 209), os reflexos internacionais da *Pop Art* tiveram caráter diferenciado no Brasil, não se apresentando como um modismo, mas fortalecendo suas características de linguagem comunicacional, num “repertório extremamente rico da cultura mestiça brasileira”, impulsionando a cultura de massa urbana.



Figura 1 – *Auto-retrato com índio Carajá*, 1968  
Acrílica s/ acrílico moldado, 80 x 126 x 15 cm  
Col. Gilberto Chateaubriand/MAM, Rio de Janeiro

Para Canongia (2005, p. 50), “a nova figuração trazia em seu bojo o espírito indireto da arte pop, através da retomada da figura, da eloquência cromática e da iconografia urbana”, o que era diametralmente inovador em relação às obras construtivas que vigoravam até aquele momento no país.

Buscando um aprofundamento maior com as questões que envolvem a conotação política em Carlos Vergara, percebe-se uma afinidade dessas questões com as maneiras encontradas pelo artista ao representá-las. A produção do artista perpassa diversas linguagens, dentre elas a instalação. A obra *Berço Esplêndido*, de 1967, especificada na época como *ambientação* – já que o termo instalação só seria empregado nos anos 80<sup>iii</sup> –, manifesta a inércia do povo brasileiro sob uma perspectiva crítica e irônica, que é condecorada através da utilização de novos materiais (Figura 3)<sup>iv</sup>.



Figura 2 – *Berço Esplêndido*, 1967. Materiais variados, dimensões variadas  
Coleção do artista, Rio de Janeiro

No que diz respeito a essa linguagem, Carvalho (2007, p. 103) afirma que a idéia de especificidade requerida pela arte moderna é problematizada pelas instalações. Para a crítica e curadora, 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 como decorrência de uma “reflexão e de uma crítica quanto ao papel desempenhado pela exposição e pela instituição museológica”, e não necessariamente um alargamento de algum campo artístico. Caracteriza-se pelo caráter impuro e complexo, produto de “uma negociação entre procedimentos, linguagens, técnicas e materiais de origem e propriedades diversificadas”. Da heterogeneidade composta pela distinção entre os elementos, advém o caráter de “inacabamento”, que pode ser comparado à crise de uma possível racionalização em relação aos critérios sobre o que possa ser aceito como arte.

*Berço Esplêndido*, o primeiro trabalho tridimensional<sup>V</sup> de Vergara, é apresentado pela primeira vez em mostra individual na galeria Petite Galerie, no Rio de Janeiro. A importância de sua discussão se deve à relevância no contexto em que foi produzida, considerando a intimidade do artista com os



materiais industriais devido a sua formação como químico, assim como ao seu significado como proposta (ambientação). 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>vi</sup>.

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”.<sup>vii</sup> Sobre esta obra, Helio Oiticica comenta:

(...) 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)

Com relação ao efeito produzido no observador, devem ser considerados 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 *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. Vergara busca, nas palavras de Duarte (2003, p.101), uma “identidade direta com a mercadoria”, já iniciada a partir da contaminação pop em sua poética.

### **Considerações finais**

Durante 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. A influência neo-expressionista se faz presente, mas não pela gratuidade 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).

Nesse sentido é possível relacionar a trajetória deste artista com a história da arte brasileira no século XX, considerando ainda a crítica que acompanha sua produção, que se mantém e se renova pela passagem nas mais diversas linguagens. O aparecimento de novas categorias como o “objeto” e as chamadas “ambientações”, mais tarde instauradas como instalações, coexistem com a nova figuração e com elementos que podem ser enquadrados como *pop*.

Na construção de uma nova linguagem artística brasileira, Opinião e Proposta foram exposições coletivas de arte contemporânea que buscaram mostrar as profundas mudanças que estavam acontecendo na arte brasileira.

E, ambientadas pelo período de tensão causado pelo regime militar, essas novas experiências tiveram relação direta com a realidade social e o público, o que tornou rico o processo que conduziu essa nova dinâmica.

Diante disso, é possível vincular essas novas experimentações com a produção em arte contemporânea, visto que esta assume um novo caráter com as atuações dos jovens artistas da década de 1960, e que dentre os quais podemos citar a obra do artista Carlos Vergara. Partindo de um diagnóstico particular, é possível relacionar o caráter assumido por essas obras com a crescente valorização sobre os aspectos referentes ao processo na construção de um projeto artístico, bem como ao surgimento de novas linguagens, como ocorre com a instalação.

A idéia de uma linearidade concebida através de procedimentos que são seguidos até alcançar um objeto tido como acabado não condiz com a realidade contemporânea. Salles (1998) nos esclarece sobre as questões que abarcam o processo de criação, como sendo aquelas que se apresentam em constante movimento na obra, portanto nunca acabados. A autora acredita que o conceito de obra acabada, forma final e definitiva vem sendo substituído por uma estética da criação. A obra carrega, segundo Salles, um longo percurso de transformações múltiplas, que se caracteriza pela *tensão* causada em seu contínuo movimento, entre conflitos e apaziguamentos, estabilidade e instabilidade. Sendo assim, as novas configurações assumidas pela arte atual brasileira se encontram adensadas, mesmo que de forma latente, nas manifestações artísticas de Carlos Vergara durante o início de sua carreira, tornando-se mais evidentes em suas criações posteriores.

---

<sup>i</sup> O currículo resumido de Carlos Vergara foi retirado de DUARTE (2008, p.100).

<sup>ii</sup> Fonte: DUARTE (2003, p.100).

<sup>iii</sup> Esta afirmação se encontra em DUARTE (2003, p.159).

<sup>iv</sup> Fonte Figura 2: <http://www.cvergara.com.br/pt/anos1960/galeria.php>; Fonte Figura 4: DUARTE (2003, p.158).

<sup>v</sup> Esta informação foi retirada de <http://www.cvergara.com.br/pt/anos1960/>

<sup>vi</sup> Citação do artista retirada de <http://www.cvergara.com.br/pt/anos1960/>

<sup>vii</sup> Fonte: VERGARA (1978, p.24).

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy Abreu. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1984.
- CANONGIA, Lígia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- CARVALHO, Ana Albani de. Instalação como problemática artística contemporânea. In: CATTANI, Icleia Borsa (org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- DUARTE, Paulo Sergio. **Carlos Vergara**. Rio de Janeiro: P. S. Duarte, 2003.
- DUARTE, Paulo Sergio. **Arte brasileira contemporânea: um prelúdio**. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.
- GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- LAUS, Harry. Liberdade de Opinião (1965). In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66). In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- PECCININI, Daisy. Os anos 1960: figurações e as politecnomorfias da arte. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **Arte brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 1998.
- VERGARA, Carlos. **Carlos Vergara**. Texto de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

Renata Favarin Santini

Mestranda em Artes Visuais / PPGART / UFSM, Área de Concentração Arte Contemporânea, Linha de Pesquisa Arte e Visualidade. Especialização em Educação Ambiental (UFSM/2006), Licenciatura Plena em Desenho e Plástica (UFSM/2006) e Graduação em Desenho e Plástica (UFSM/2003).

Ayrton Dutra Corrêa

Professor Orientador. Licenciado em Desenho e Plástica (UFSM/1969), Mestre em Educação (UFRGS/1978), Doutor em Educação (UNICAMP/1995) e Pós-doutor em Arte-Educação (USP/2003). Professor Associado II da Universidade Federal de Santa Maria, Departamento de Artes Visuais, atuando nos Programas de Pós-Graduação em Educação - PPGE e Artes Visuais PPGART / UFSM, RS.