

TROCAS ENTRE ARTE CONTEMPORÂNEA E “CULTURA POPULAR”: CARLOS VERGARA E O CACIQUE DE RAMOS

<https://doi.org/10.33871/23580437.2022.9.1.223-226>

Pedro Ernesto Freitas Lima¹

Resenha de: CASTRO, Maurício Barros de. *Carnaval-ritual: Carlos Vergara e Cacique de Ramos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

A constatação da operacionalidade da arte, especialmente a arte contemporânea, no “campo ampliado da cultura”, dado a impossibilidade de tratá-la em termos de autonomia e muito menos de esteticismo, como propôs Hal Foster (2014, p. 174), demandam trabalhos e pesquisas que busquem investigar como produções artísticas se relacionam com outros campos, como aquele denominado de “cultura popular”. Em *Carnaval-ritual: Carlos Vergara e Cacique de Ramos* (2021), o pesquisador e professor Maurício Barros de Castro parte da relação do artista visual Carlos Vergara (1941) com o carnaval de rua do Rio de Janeiro, particularmente o bloco carnavalesco Cacique de Ramos (1961), para propor uma abordagem possível que considere, para além de diálogos, trânsitos e imbricamentos entre arte contemporânea e “cultura popular”. Trata-se aqui de abordar a “cultura popular” não como tema para a arte, como de certo modo caracterizou parte de nossa produção modernista. Diferentemente, Castro propõe pensarmos metodologicamente a partir de outros modos, nos quais se compreende essas manifestações integradas aos processos de criação e ao desenvolvimento poético do artista.

O recorte de Castro compreende o período de 1972 a 1980, anos que marcam, respectivamente, a apresentação dos primeiros trabalhos fotográficos de Vergara sobre o Cacique no evento *Ex-Posição*, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio); até a participação do artista na 40ª Bienal de Veneza. O autor lembra que esse período, no qual Vergara produziu sua série *Carnaval* (1972-1976), também se refere ao intervalo correspondente ao endurecimento do regime ditatorial civil-militar até o início do período de distensão e redemocratização do país. Podemos ainda entender esse recorte como um arco temporal que se inicia com os primeiros olhares do artista para o Cacique e culmina com a internacionalização dessa produção.

Para contextualizar a produção em questão de Vergara, artista nascido em Santa Maria, interior do Rio Grande do Sul, Castro nos situa diante das principais iniciativas e eventos da arte contemporânea no Rio de Janeiro, cidade na qual o artista se radicara, naquele momento. Exposições como *Opinião 65*, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira* (1967) evidenciaram o interesse de artistas próximos

¹ Professor colaborador da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) no curso de Licenciatura em Artes Visuais (Faculdade de Artes do Paraná, Campus II de Curitiba), Doutor em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV / VIS / IdA / UnB) na linha Teoria e História da Arte (2020). Mestre pela mesma instituição e Programa (2016). Atua no Ensino e Pesquisa em Teoria e História da Arte com ênfase em arte contemporânea, história da arte, curadoria, exposições, a partir de perspectiva interdisciplinar com políticas culturais, sociologia da arte, história da cultura e museologia. Atualmente, reside em Curitiba (PR), Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5379538202080398>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7580-8600>. E-mail: ped.ernesto.din@gmail.com.

a Vergara, como Rubens Gerchman, Helio Oiticica, Pedro Escosteguy, Antonio Dias, Roberto Magalhães, entre outros, pela figuração. Abarcados sob a denominação crítica de Nova Figuração, tais artistas recusavam a aproximação superficial com a estética da *Pop Art* e reivindicavam um caráter político da figuração que implicava em um “realismo crítico”, isto é, uma entonação antropológica e social na aproximação à “cultura popular” nacional. O tom político evidente, em parte resposta à consolidação do regime ditatorial civil-militar que governava o país naquele momento, se expressava também no interesse de Vergara por “olhar para fora” do ateliê, como relatou a Castro. Seu olhar encontrou o Cacique, um dos blocos carnavalescos mais importantes daquela cidade, enquanto manifestação coletiva representante da chamada “cultura popular” nacional.

Trabalhos resultantes de tal encontro foi exibido pela primeira vez em 1972 no evento *Ex-Posição* (MAM-Rio), exposição coletiva organizada por Vergara na qual exibia suas primeiras fotografias do Cacique ao lado de trabalhos de Helio Oiticica, Caetano Veloso, Waly Salomão, Chacal, Ivan Cardoso, Rubens Gerchman, Glauco Rodrigues, Roberto Magalhães e cerâmicas de Dona Cícera, artista do Juazeiro do Norte (CE), realizados em diferentes meios, como as artes visuais, filmes em super-8 e poemas. Segundo Vergara, “a mostra poderia ser ‘descrita como sendo um trajeto a ser percorrido pelo espectador entre informações, documentações, ambientes visuais, objetos e sala de projeções’.” (CASTRO, 2021, p. 56-57). O objetivo não era fazer um “salão coletivo”, mas a organização de um “HIT-PARADE” (parada de sucessos pessoal) na qual Vergara expunha trabalhos preocupados não com a documentação do real, mas com as possibilidades de “desvendá-lo” por meio de poéticas visuais. A exposição se dava como um trajeto entre oito “passagens”, isto é, temas que ocupavam diferentes ambientes sendo que, na segunda dessas “passagens” intitulada “Carnaval”, Vergara e Bina Fonyat expuseram as mencionadas fotografias do Cacique. Após a direção do MAM-Rio ter proibido a exibição dos filmes de Ivan Cardoso, o que prejudicava os diálogos entre as obras distribuídas entre as passagens, Vergara decidiu cancelar a exposição como um todo, evidenciando sua preocupação política em apresentar como a mencionada produção representava uma investigação coletiva interessada em determinado “realismo crítico”.

A partir desse evento, Vergara se dedicou a investigar sistematicamente o Cacique e o carnaval de rua carioca. Novamente, Castro ressalta a dimensão política desse olhar do artista:

O Cacique, de certa forma, trazia muitos dos elementos que Vergara estava interessado em pesquisar e os quais haviam sido esboçados na *Ex-Posição*. A coletividade, o realismo crítico, a possibilidade de experimentar diversos suportes e linguagens para “desvendar o real” engendraram esses interesses que o bloco de embalo incorporava, literalmente, por meio dos foliões que arrastava nos carnavais. (CASTRO, 2021, p. 66).

A riqueza da abordagem de Castro aparece em constatações como a de que o encontro entre Vergara e o Cacique teve importância tanto para a arte contemporânea quanto para a arte e “cultura popular” (2021, p. 27). Ao mesmo tempo em que noções do Cacique e dinâmicas do carnaval de rua foram articulados por Vergara em seu pensamento visual, também o trabalho do artista participou da invenção do bloco enquanto fenômeno protagonista da cultura carioca, ressaltando e elegendo seus aspectos visuais marcantes. A compreensão desse vetor de duplo sentido dá ênfase para relações – artísticas, sociais e culturais – intrincadas baseadas em trocas, em detrimento de configurações meramente temáticas e paternalistas. O diálogo anexado ao fim da obra entre o autor, Vergara e Ubirajara Félix do Nascimento, o Bira Presidente (1937), músico fundador do Cacique e do grupo Fundo de Quintal e um dos seus principais líderes, reforça a noção de trânsito entre os campos da arte e da “cultura popular” que atravessa todo o livro.

Noções conceituais importantes do Cacique são operacionalizados por Vergara em seus procedimentos poéticos. O lema do bloco “Dos 7.000 componentes eu sou 1”, expressão da tensão entre semelhança e diferença implicada no modo como os integrantes do bloco se fantasiam, tornou-se uma das principais questões de reflexão para Vergara. Segundo o autor, “em meio aos egos inflados

e à estrutura hierarquizada de blocos e escolas de samba, o Cacique era uma voz dissonante, que afirmava, ao mesmo tempo, a igualdade entre os membros do bloco e a particularidade de cada um” (CASTRO, 2021, p. 39). Por mais que os caciques – denominação utilizada para os participantes do bloco – usassem a princípio a mesma fantasia, as mesmas eram customizadas e, junto aos distintos grafismos faciais realizados com esparadrapos brancos pelos próprios integrantes, a singularidade era ressaltada, mas sem se sobrepor à *communitas* do grupo. Vergara viu nisso uma potência política e uma possibilidade para discutir o social a partir da perspectiva de uma antropologia urbana, como o fez o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro em texto encomendado pelo próprio Vergara acerca dessa questão. Evidencia-se aqui mais um trânsito em campo ampliado da arte, nesse caso, com as ciências humanas.

Essa tensão entre coletivo e singularidade também aparece enquanto procedimento poético nas fotografias de caramujos, nas quais Vergara também expõe seu interesse pela antropologia ao investigar os grafismos nas conchas dos moluscos. A partir dessas fotografias, Vergara propõe um “estudo comparativo” entre os caramujos e o Cacique. Apesar de não existir consenso sobre a destinação do mencionado texto de Eduardo Viveiros de Castro, intitulado *O igual e o diferente* – o qual se encontra na íntegra no livro de Maurício Castro –, sua discussão se intersecciona com o trabalho de Vergara ao também abordar a tensão entre o mesmo e o outro, como notamos nessa passagem:

Assim, o problema teórico que o “trabalho” do Cacique formula é justamente a articulação-dissolução do dualismo indivíduo/sociedade, ao criar um conjunto de exigências que mostram a individualização como produto aleatório de uma combinatória, lance singular de dados. Dados dados pelo grupo, lançados pelo indivíduo. Semelhança molar, diferenças moleculares. Uma paixão do mesmo e um desejo do outro ao mesmo tempo, neste tempo outro que é o Carnaval. (E. CASTRO, s/d *apud* CASTRO, 2021, p. 101)

A partir das entrevistas realizadas com fundadores do Cacique, especialmente com Bira Presidente, Castro investiga as referências empregadas na elaboração da conhecida fantasia de “índio de napa” do bloco, a qual, junto a visualidade do bloco em geral, é atribuída ao artista Romeu de Vasconcellos. Muitas das fotografias dessa série de Vergara registram a variedade de combinações realizadas a partir dos elementos básicos característicos do bloco, como as cores branco, preto e vermelho, e o modo como se expandem por diferentes espaços, seja na quadra do Cacique, seja na cidade. Além de se relacionarem com o samba, os fundadores do bloco foram criados junto às religiões afrodiáspóricas, particularmente aquelas sincretizadas com as indígenas e que cultuam os caboclos de pena. Conceição Félix do Nascimento, a mãe de Bira Presidente e de Ubirany, ambos músicos fundadores do Cacique, foi mãe de santo consagrada por Mãe Menininha do Gantois. Líder de um terreiro de umbanda em Nova Iguaçu, à Conceição se atribui o axé plantado na famosa tamarineira localizada na quadra do bloco, a qual participa da mística do bloco. O cruzamento entre samba e religião é evocado para explicitar relações e sentidos que não podem ser desconsiderados quando tratamos do bloco, seja no âmbito da “cultura popular”, seja no da arte.

Ainda segundo os depoimentos tomados por Castro, o “índio de napa” do Cacique é ao mesmo tempo uma referência ao caboclo da umbanda e ao apache norte-americano popularizado pelos filmes de *western*. “Os jovens fundadores do Cacique faziam parte de uma juventude negra carioca que transitava entre as tradições ancestrais de matrizes africanas e o universo pop da indústria cinematográfica e televisiva norte-americana”, afirma o autor (CASTRO, 2021, p. 43). Ao partir do empírico e analisar o trânsito e uso de imagens e signos que passam a ser referências para o bloco, o autor complexifica noções que, por vezes, são superficialmente tratadas em nossos dias, como por exemplo a interpretação que alguns dão ao chamado “politicamente correto” enquanto discussão que se resumiria a uma ética purista preocupada em arbitrar usos de elementos culturais e simbólicos de

modo a evitar a chamada “apropriação cultural”. Castro nos evidencia que operações reconhecidas na arte contemporânea, como o hibridismo entre referências culturais de distintos contextos, atravessadas pela questão local *versus* internacional, marcantes na produção de artistas como Oiticica, também eram familiares às expressões “populares”. Oiticica, inclusive, é outro artista de vanguarda notadamente interessado não só pelas escolas de samba, mas também pelo Cacique e pelas dinâmicas e ativações do corpo que o carnaval de rua representa, como está documentado na conversa desse com Vergara em *Rap in progress n° 1*, trabalho gravado em 28 de outubro de 1973, no estúdio de Oiticica em Manhattan, e que integrava o projeto *Newyorkayses*. Essa conversa na íntegra é outro documento que enriquece os anexos do livro de Castro.

O interesse de Vergara por “olhar para fora”, pela antropologia, e a compreensão do artista sobre cultura e suas dinâmicas para além de concepções essencialistas e primitivistas que concebem o “popular” a partir do “autêntico” e do “tradicional” são aspectos fundamentais que Castro considera em sua abordagem sobre as fotografias em questão. Em sua conclusão, o autor afirma perceber o trabalho de Vergara sobre o Cacique não subordinado ao método etnográfico tradicional, pautado pela autoridade antropológica baseada no distanciamento da *mise-em-scène* malinowskiana. De modo distinto, Castro reconhece nessas fotografias outras perspectivas, isto é, a do intercâmbio e da cumplicidade entre observado e observador, algo próximo da expressão “VERGARA-CACIQUE” proposta por Oiticica, algo que “olha por baixo debaixo” (OITICICA, 1978 *apud* CASTRO, 2021, p. 136).

Essa perspectiva é importante a ser considerada uma vez que as relações entre arte contemporânea e “cultura popular” são atravessadas por “relações desiguais de poder, negociações e tensões”, segundo o próprio Castro. Ainda segundo o autor, recorrendo ao antropólogo James Clifford

Considerando que o artista possui uma autoridade de representação sobre o “outro” catalisador de sua obra, é necessário promover essa reflexão, principalmente em um “momento em que a representação intercultural está hoje mais do que nunca em xeque”. Por isso a importância da busca de “cumplicidade entre observado e observador”. (CASTRO, 2021, p. 117)

Tais questões são fundamentais quando consideramos a importância do paradigma do “artista etnógrafo”, proposto por Foster (2014), para os procedimentos da arte contemporânea. Passa a ser inescapável discutirmos alteridade aqui, e Castro nos oferece essa discussão a partir de um caso em específico, abrindo possibilidades para desdobramentos futuros dessas problemáticas, entre elas, podemos formular a seguinte questão: como pensar essa cumplicidade entre observado e observador em um contexto complexo dos sistemas da arte, constituídos por diversos agentes, circuitos e atravessado por uma distribuição desigual de poder? A ideia de “cumplicidade” não estaria relacionada mais a um desejo, a uma demanda do nosso tempo por desierarquização? Longe de esgotar em si, *Carnaval-ritual* nos abre para essas instigantes inquietações.

Referências bibliográficas

CASTRO, Maurício Barros de. *Carnaval-ritual: Carlos Vergara e Cacique de Ramos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 159-186.