

A arte e a hora do papelão

Daniel Mäs

Há gente que se satisfaz com pincel e tinta. Pra mim nunca foram o suficiente. Precisei sempre encontrar outros materiais, outras técnicas — parti para as fábricas. Foi nelas que encontrei novas possibilidades. Mas isso não quer dizer que esteja satisfeito. Enquanto estiver vivo não sossega rei!

Carlos Vergara volta a expor na Petite Galerie, onde em 67 obteve seu maior sucesso profissional. Na amostra de agora vai exibir uma série de novas coisas que ele encontrou (materiais, técnicas, formas etc.) sem por isso abrir mão das anteriores. Simplesmente acrescentou as novas.

O MATERIAL E UM DOS DADOS MAIS IMPORTANTES DA LINGUAGEM DE VERGARA.

“O papelão, por exemplo, é um sinônimo da realidade brasileira. E por isso que eu trabalho com ele. Pobre, um pouco de fundo de quintal, um pouco provinciana. Ele traduz o papel dramático da embalagem nessa realidade.”

/APARTE: Da embalagem surgem barracos nas favelas, móveis (caixas de madeira), roupas (sacos de farinha), lamparinas, latas d'água (latas de óleo, leite em pó) — de papelão, portanto, a obra de arte para registrar essa constante.

— Se dizem que as coisas que eu faço são agressivas, respondo que eu apenas procuro fazer uma apresentação da realidade na medida do possível.

TEMPO.

— Quando acusam um dos meus trabalhos de acrílico, “parece um anúncio!”, para mim é um elogio. Foi exatamente um anúncio que eu procurei fazer. Mas não um anúncio de uma firma comercial qualquer. Um anúncio com um grau maior de profundidade. Um anúncio sim, da nossa época, de tudo que há em volta da gente, do nosso momento.

UMA ESPÉCIE DE FOLCLORE URBANO? / MONOLOGO.

Exatamente. O que eu faço é diferente, mas ao mesmo tempo muito próximo do que o Vitalino fez. Sempre me propus a fazer uma imagem do Brasil, mas dentro de um nível universal. Universal, sim, uma vez que eu sou produto de um centro urbano como mil outros que existem espalhados pelo mundo inteiro, onde vivem pessoas forçadas a enfrentar uma série de problemas muito parecidos (**TRANSIÇÃO**). Mais uma coisa que o papelão me deu. Construir coisas grandes sem precisar estocar, uma vez que o material é barato. Na verdade, uma escultura de papelão nada mais é que uma maquete em tamanho original. Depende do enfoque de cada um, é claro. Se a pessoa, por exemplo, viu, gostou, e quer levar pra casa em papelão mesmo, muito bem. Pode levar. Se por acaso gostaria de ter a mesma forma mas em material mais consistente (quem sabe, ouro), não tem problema, é só encomendar.

— Utilizando materiais mais baratos você acha que é uma maneira de tornar a obra de arte mais acessível?

VERGARA / Ah, sim. Mas não é tudo. A minha exposição por exemplo é toda financiada pela Novo Rio. Quer dizer que qualquer um pode comprar financiado, em 2, 4, 6 ou 10 prestações, que sei lá eu. E ela está fazendo isso sem ganhar nada. Apenas para vincular seu nome à cultura, uma espécie de investimento cultural. Olha, isso é uma grande pedida. Ajuda o artista a vender e a Cia. liga seu nome à evolução cultural do Brasil.

— Você não acha que esse pessoal que convive com a embalagem deveria pelo menos ver o seu trabalho na Petite Galerie?

VERGARA / Deveria. Mas não vai ver. Não vão ter coragem.

— Não foram educados para isso?

VERGARA / Perfeito. A culpa da arte ser consumida só por uma elite não é do artista, mas sim de toda uma realidade onde a cultura é concedida a essa determinada elite. O artista, muito pelo contrário, faz um esforço para abrir as portas.

— E o caso daquelas feiras de arte ao ar livre, em praças públicas? Foi uma abertura? Você acha que funcionou?

VERGARA / Foi. E eu acho que deu o maior resultado.

— Apesar de que o povo não tenha comprado nada de vanguarda. O povo só levou pra casa as coisas mais tradicionais. Lembro até que gente, de passagem, parava para olhar e ficava rindo das coisas de vanguarda...



VERGARA / O problema é que pintura só se aprende vendo pintura. O povo não tem muita chance de ver. Daí a sua sensibilidade não estar preparada para aceitar as coisas de vanguarda assim no primeiro contato. A próxima feira vem aí, e acredito que agora vão receber melhor as coisas de vanguarda. (**TRANSIÇÃO**) Mas no que se refere ao contato direto com o público não frequentador de galeria nem preocupado com arte, a experiência foi formidável.

NAS FABRICAS

Foi dois anos atrás, Glaucio Rodrigues estava fazendo um estudo na Plasticolor, fábrica de acrílicos de acrílico. Vergara disse a Glaucio que gostaria de visitar a fábrica. “Vi as máquinas, as condições que eu teria se pudesse trabalhar dentro dela. Pedi e fizeram-me a concessão. Procurei adaptar-me o mais rapidamente possível no seu ambiente para não atrapalhar a sua rotina de trabalho. Eles só me cobram o preço de custo do material.”

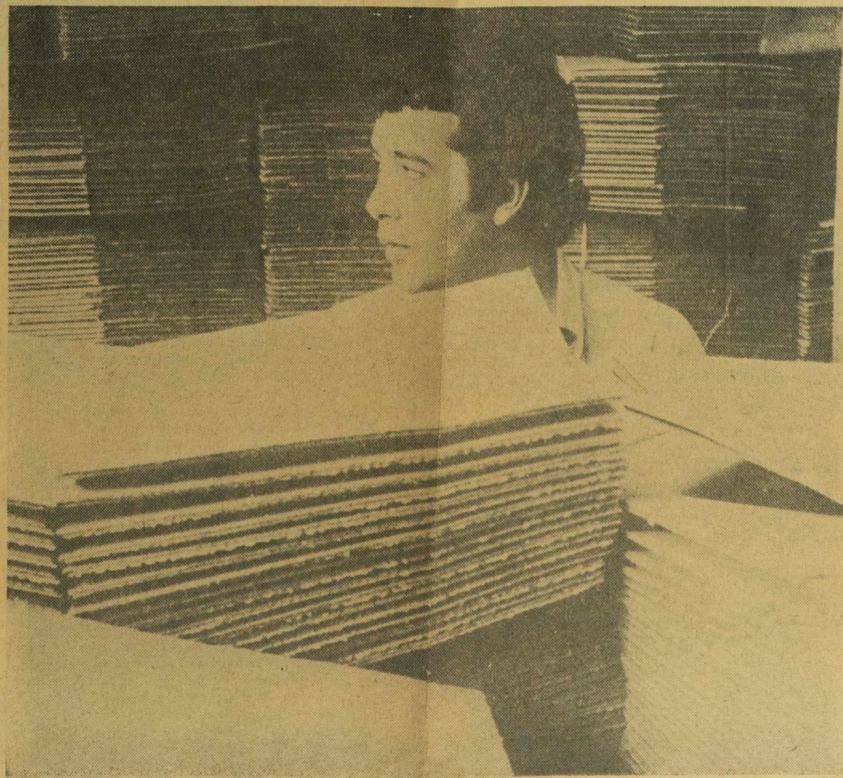
E claro que outros artistas não podem trabalhar na mesma fábrica porque senão atrapalhariam o seu processo de trabalho normal. Mas deveriam ser abertas novas fábricas, onde todo artista também pudesse fazer suas pesquisas.

“Com o papelão foi a mesma coisa. Conversando com Israel Klabin falei que gostaria de visitar sua fábrica. Não teve problema. Ele telefonou para o seu gerente e no dia seguinte lá estava eu. Por coincidência, o gerente era um velho amigo meu. Daí eu logo me entrosei. Os meus primeiros trabalhos em papelão partiram das próprias formas dos modelos de caixas que a fábrica já tinha.”

(ENTRANDO NA MÁQUINA DO TEMPO)

Na Bienal paulista de 63 Vergara era totalmente desconhecido. Surgiu com um conjunto de jóias e todas foram selecionadas. Tinha 21 anos.

Em 64/65 ele se reuniu com outros jovens pintores e formaram um grupo de vanguarda (Gerchman, Roberto Magalhães, Antônio Dias, Pedro Escosteguy, entre outros). Não se tratava absolutamente de um grupo fechado. Havia entre eles era uma espécie de identidade de temperamento, de proposições. Reuniam-se e ficavam em intermináveis conversas. A primeira coletiva deles foi na



Galeria G 4 (hoje Galeria Cavilha). Foi o que os lançou profissionalmente. A G 4 pretendia ser diferente das outras galerias. Seu diretor seria David Zingg e de princípio só exporia os trabalhos de gente jovem.

VERGARA / Mixou porque os proprietários chegaram à conclusão que não era comercial.

— Soube que os vernissages de vocês eram verdadeiros happenings.

VERGARA / E eram mesmo.

— Naquela época também nos EUA e na Europa os vernissages eram nessa base.

VERGARA / Sim, mas o nosso happening tinha um objetivo a mais. O happening estrangeiro era uma espécie de manifestação hippie. O nosso não era só isso. Além de tentar sacudir o tipo tradicional de vernissage, procurávamos fazer uma espécie de teatralização dos nossos trabalhos, deixando o público à vontade e entrosado com a obra.

PAUSA

Fomos pichadíssimos. Chamavam a gente de “importadores de fórmulas”. Que a gente vivia se promovendo. Mas nós tínhamos que fazer isso. Tínhamos que falar sem parar, em qualquer canto. Se não fosse assim a gente acabava sucumbindo na Selva.

— Quanto à importação?

VERGARA / Nada. O que nós procurávamos era dar um cunho universal ao nosso trabalho — mais brasileiro no que ele se propunha. Foi por isso que partimos para a coletiva **Nova Objetividade Brasileira** no Museu de Arte Moderna em 66.

OBJETIVIDADE NA SELVA

1.º tempo — Eram chamados de importadores de fórmulas porque seus trabalhos tinham uma relativa proximidade, com as novas propostas feitas pelos movimentos artísticos estrangeiros — **Hard-Edge** e **Minimal-Structures** — que eclodiam lá fora na mesma época. O que os inquisidores esqueciam quando faziam suas acusações é que dez anos antes esteve em ebulição no Brasil o movimento neoconcretista que já era uma resposta à rigidez do concretismo alemão. As características do **Hard-Edge** e do **Minimal-Structures** eram muito semelhantes às desse movimento, que infelizmente a Selva abocanhou. Ficou tudo escondido e perdido.

sem significado. Se as coisas vindas de fora precisam lutar com unhas e dentes para conseguir uma certa penetração, muito menos possibilidades de penetração teria um movimento que surgiu aqui mesmo. Pouca coisa conseguiu atravessar as fronteiras brasileiras, que naquela época o passaporte para o estrangeiro era ainda mais difícil.

2.º tempo — Tudo isso motivou esse grupo de jovens ansioso, para mostrar que suas raízes eram totalmente brasileiras, a organizar a exposição **Nova Objetividade**. Foi uma espécie de homenagem ao pintor brasileiro. Selecionaram-se trabalhos de todo pintor representativo de cada canto do Brasil. Registraram nessa amostra, não só a inquietação da sua época, como também a inquietação de dez anos antes, o neoconcretista que agora já estavam naqueles neoconcretistas que agora já estavam noutra — Hélio Oiticica por exemplo dava o tapa com a sua Tropicalia.

3.º tempo — Esse movimento dos jovens pintores não era absolutamente um movimento isolado dos outros setores. Foi uma época em que todos os jovens estavam querendo produzir uma obra integrada, rebeitar com todo o esquema tradicional de cultura, partindo das nossas raízes mais profundas, do que nós tínhamos de mais brasileiro. Talvez numa espécie de prosseguimento à uma revolução cultural brasileira, que Oswald de Andrade tinha iniciado sozinho em 30. Na música, Caetano e Gil abandonavam o melodramaticismo da música nordestina, partindo para uma música integrada. No teatro, Paulo Afonso Grisolli surgia com **Onde Canta o Sabiá**, revolucionando todo o esquema tradicional de direção, explorando ao máximo todo o comportamento e instinto brasileiros. Glauber Rocha filmava **Terra Em Transe**, e logo em seguida, o Teatro Oficina, em São Paulo, ressuscitava definitivamente Oswald de Andrade, através da encenação de **O Rei da Vela**, direção de José Celso Martinez Corrêa.

AGORA

— Os trabalhos que você vai apresentar nesta exposição foi tudo que você fez este ano?

VERGARA / É a parte do meu trabalho planejado dentro do ateliê. Gostaria de mostrar uma série de coisas que fiz fora do ateliê, mas não dá.

— O que foi que você fez fora do ateliê?

VERGARA / É a parte do meu trabalho que é incorporada a projetos de arquitetura. Por exemplo, o Bernardo Figueiredo me chamou para fazer um painel, para a sede da Liquegiz, que ao mesmo tempo fizesse o papel de parede divisória. Fiz um painel de acrílico que divide dois ambientes, é claro, mas permitindo a visibilidade de um lado para o outro, mas nem por isso deixar de ser pintura. Os 3 painéis que fiz para o Banco Mercantil de Niterói também são de acrílico, 20 peças de acrílico. Acabei de executar um painel enorme para a sala da EMBRATUR, do IBC. Outro painel de 62 m² para a Varig em São Paulo. Fiz o projeto de Estação para o Metrô do Rio, em equipe, com MM Roberto, Arquitetura.

— Como você diferenciaria essas duas partes do seu trabalho?

VERGARA / A parte integrada aos projetos de arquitetura é um trabalho mais preocupado com a estética. Dentro do ateliê tenho uma liberdade muito maior enquanto entro com dados filosóficos, éticos.

BIENAL — MONOLOGO

Sim, recebi o convite para participar da Bienal da Colômbia. Ela é feita por uma indústria particular. Seu diretor veio ao Brasil e convidou um grupo de artistas, entre os quais fui incluído. Essas bienais estrangeiras são da maior importância. Além de afirmar o país através de sua arte no que ela tem de mais representativo, afirma os artistas dentro do Brasil, no nosso caso (**TRANSIÇÃO**). Realmente foi uma pena que não pudéssemos participar da Bienal de Paris este ano, porque o Brasil está provocando uma certa curiosidade e expectativa através do cinema e da música. Eu, por exemplo, teria ido com meus papéis — o que seria uma afirmação de uma linha brasileira de pintura. (Vergara não tira os olhos de um dos seus trabalhos em acrílico que ele batizou de **Meu Brasil**.) A Bienal de Paris é importante para o jovem pintor na medida que são essas coisas que dão chance ao artista do 3.º mundo a vender seu peixe. (**PAUSA**) A X Bienal de São Paulo? ... (**SILENCIO**).