

**Um “olhar para fora”: Carlos Vergara e o Cacique de Ramos, apropriações e intercâmbios entre arte contemporânea e cultura popular no Rio de Janeiro**

Maurício Barros de Castro<sup>1</sup>

**Resumo:**

Entre os anos 1972 e 1976, o artista Carlos Vergara realizou o movimento que ele chamou de “olhar para fora” do seu ateliê. Munido de uma máquina fotográfica, ele registrou e participou ativamente dos carnavais do bloco Cacique de Ramos, que acontecia nas ruas do Centro do Rio de Janeiro. Um dos fatores importantes para a reflexão sobre as imagens do Cacique produzidas por Vergara é o cenário político da época, marcado por um contexto de repressão e autoritarismo no Brasil. O artigo pretende problematizar o “olhar para fora” do artista e as apropriações e intercâmbios entre arte contemporânea e cultura popular.

**Palavras-chave:** Carnaval, arte contemporânea, cultura popular.

Em um texto que escreveu para seu livro *Sudário*, o artista Carlos Vergara definiu um momento importante de sua carreira. "Tudo começa em 1970, com uma vontade irresistível de olhar para fora do ateliê e produzir um trabalho fruto da surpresa e do embate com o desconhecido". Vergara se refere a um gesto nesta direção, como ele descreveu: "De olhos fechados, decidi passar minha mão sobre a região costeira do mapa do Brasil e aleatoriamente parar com o indicador sobre um ponto. Quando abri os olhos, meu dedo indicava a cidade de Povoação, na Foz do Rio doce, no estado do Espírito Santo" (VERGARA: 2014; 3). Acompanhado de Bina Fonyat, Vergara partiu em direção ao município capixaba. O conjunto de imagens que resultou dessa viagem foi exposto no MAM RJ, com o nome *Entradas e Bandeiras*, em 1972.

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ART/UERJ). E-mail: barrosdecastro@yahoo.com.br

Neste mesmo ano, Vergara deu início ao seu trabalho junto ao bloco de carnaval Cacique de Ramos. Criado no início dos anos 1960, por um grupo de jovens moradores do bairro de Ramos, localizado na zona norte do Rio de Janeiro, o Cacique se tornou um dos mais importantes blocos carnavalescos da cidade e tomava conta das ruas do Centro reunindo uma multidão de pessoas vestidas de “índio” (PEREIRA: 2003).

Vergara explicou, num seminário sobre arte e política, os motivos que o levaram a direcionar seu olhar para o bloco carnavalesco:

...o movimento que foi feito, este de olhar para fora, me levou a descobrir um conjunto como o Cacique de Ramos, que tinha um discurso absolutamente político e organizado; ‘nós somos 7 mil e somos todos caciques, somos todos iguais e somos todos diferentes’, um discurso absolutamente organizado sobre isso, que é o que me interessa. E a operação chamada de arte minha foi de deslocar daquele lugar do carnaval, que é um pouco o lugar do esquecimento, para um outro lugar, o museu, que é um lugar de memória, de lembrança e de permanência. (Disponível em: <http://www.carlosvergara.art.br/pt/videos/>).

Vergara transita no campo que teóricos da arte, como Richard Wolhehein (2002), apontam como o da apropriação. No seu caso específico, apropriação das culturas populares a partir das obras sobre o Cacique de Ramos. Roberto Conduru, em seu texto “Artista de ganho – Lygia Pape, apropriação, afro-brasilidade”, analisa esses processos em uma série de trabalhos da artista que ela intitulou como *Espaços Imantados*, de 1968. Posteriormente, esses trabalhos foram publicados nos livros *Lygia Pape*, de 1983, e *Gávea de Tocaia*, de 2000. De acordo com Conduru: “Nesses livros, ela inclui imagens fotográficas do pulsar de rodas de capoeira, de vendedores ambulantes – os camelôs – e da Rua da Alfândega, no Centro do Rio de Janeiro”. Para entender esse olhar da artista, Conduru aponta um caminho: “Uma das chaves dessas

obras me parece ser o procedimento por ela adotado – a apropriação” (CONDURU: 2013; 64 e 67).

Conduru se depara, entre outras obras, na análise de *Morar na Cor e Espaços Imantados*, nas quais:

... a apropriação é feita por meio da fotografia, capturando imagens de objetos, seres, eventos. Assim, é preciso ressaltar como essas obras se constituem a partir do objeto supostamente exterior ao mundo da arte, que é deslocado de seu contexto original, seja em si, seja por meio da imagem fotográfica. É, sobretudo, no procedimento de se apropriar, fotografando ou não, deslocar, nomear e editar que a artista produz sua obra. Contudo, apropriação na arte pressupõe incorporação e descarte, preservar um tanto, acrescentar outro tanto, silêncio, sobreposição, rasura, distanciamento. Do que e como ela se apropria? (CONDURU: 2013; 67).

Podemos deslocar essa pergunta para o trabalho de Vergara, “do que e como ele se apropria”? Com certeza, ele se apropria do carnaval de rua do Rio de Janeiro, o que não torna essa uma resposta simples, uma vez que trata-se de uma multiplicidade de manifestações carnavalescas que Vergara captura com sua lente, ainda que seu foco principal fosse o bloco de foliões de Ramos. Seu olhar também estava voltado para as imagens que margeavam as “bordas” do Cacique.

Um exemplo importante é a imagem de três jovens negros com a palavra “poder” inscrita no peito nu. A força dessa imagem se mantém no cenário da arte contemporânea, como é possível comprovar observando exposições recentes em que a obra tem posição de destaque, como em *Do Valongo a favela: imaginário e periferia*, realizada entre 27 de maio de 2014 e 10 de maio de 2015, no Museu de Arte do Rio (MAR), com curadoria de Rafael Cardoso e Clarissa Diniz.

A imagem “poder” também foi importante para a *Mostra X*, exposição realizada em Porto Alegre, na Galeria Ecarta, entre 19 de setembro e 15 de novembro de 2015, com curadoria de Luísa Duarte e Leo Felipe. A exposição buscou discutir o racismo e problematizar a branquitude. De acordo com os curadores, foi um “projeto centrado na obra que Carlos Vergara desenvolveu nos anos 70”. (Disponível em: <http://www.nonada.com.br/2015/09/mostra-x-problematiza-a-branquitude-e-discute-o-racismo/>).

Se parece pertinente responder que Vergara, a partir do olhar sobre o Cacique de Ramos, se apropria da diversidade do carnaval de rua do Centro do Rio de Janeiro da década de 1970, mais precisamente entre 1972 e 1976, qual a resposta possível para a segunda parte da pergunta; “como ele se apropria?”.

Gostaria de propor uma hipótese para esse problema que se apresenta a partir da questão sobre as formas de apropriação do artista. Vergara se apropria do carnaval do Cacique e suas “bordas” não apenas por meio das imagens fotográficas, da sua manipulação e ressignificação das fotografias, – um aspecto fundamental do seu trabalho sobre o Cacique – mas também a partir de um forte intercâmbio entre arte contemporânea e cultura popular, inspirado em procedimentos antropológicos também entrecruzados com os processos artísticos.

Neste sentido, dialogo com o trabalho do antropólogo George Marcus, que organizou, no final dos anos 1990, ao lado do também antropólogo James Clifford, o projeto *Writing Culture*, que convidou intelectuais de diversas áreas para publicar artigos que colocavam em debate a autoridade antropológica de representação do outro por meio do texto etnográfico. Anos mais tarde, no artigo “O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia”, George Marcus avalia o resultado dessa empreitada apontando os seus desacertos:

As críticas do projeto *Writing Culture*, endereçadas ao texto etnográfico, além de não atingirem o método antropológico por excelência, a pesquisa de campo nos

moldes malinowskianos, ajudaram a disseminá-la nas humanidades e nas artes. A pesquisa de campo tradicional, contudo, mostra-se inadequada aos novos temas de investigação da antropologia em um mundo mais complexo, integrado e fragmentado produzido pela globalização (MARCUS: 2004; 133).

O artigo de Marcus é baseado no trabalho do cenógrafo venezuelano Fernando Calzadilla. A partir dele Marcus “propõe a substituição do distanciamento e da limitação espacial da mise-en-scène malinowskiana<sup>2</sup> pela cumplicidade entre observador e observado e pela pesquisa em campos multilocalizados” (MARCUS: 2004; 133). É dessa perspectiva do intercâmbio entre arte e antropologia, em que o artista não se subordina aos limites de distanciamento do método etnográfico tradicional, que percebo o trabalho de Carlos Vergara com o Cacique de Ramos.

Vale lembrar, é claro, que o artigo de Marcus se dirigia a um dos artigos do livro *Writing Culture*, escrito por Hal Foster, intitulado “O artista como etnógrafo”, título da tradução que foi publicada mais tarde no Brasil (FOSTER: 2014). Nele, Foster criticava justamente a busca do artista pelo papel do etnógrafo, a princípio com a perspectiva política de atuar junto a determinadas comunidades. O crítico apontava para a ausência de engajamento de projetos nesta direção, como os *site specific*, os quais, na sua avaliação, apenas contribuem para manutenção do sistema mercadológico da arte e da centralidade do artista sobre a cena, enquanto que as comunidades que originaram os projetos permanecem como coadjuvantes, representadas, muitas vezes, de forma duvidosa pelo artista

Assim, em meio a este debate polêmico, pretendo problematizar o “olhar para fora” de Carlos Vergara e suas representações da cultura popular, por meio do Cacique de Ramos e seu carnaval.

---

<sup>2</sup> Marcus se refere a Bronislaw Malinowski, antropólogo polonês que passou a maior parte do tempo, entre 1915 e 1918, nas Ilhas Trobriand (próximas da Nova Guiné). O resultado dessa etnografia foi o seu clássico livro *Os argonautas do Pacífico Ocidental*.

## **O ateliê como campo**

Este artigo se insere no âmbito de uma pesquisa mais ampla e ainda muito recente, que desenvolvo desde o início de 2016, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), intitulada *Intercâmbios: arte contemporânea e cultura popular*. Trata-se de uma pesquisa que aborda os intercâmbios, mediações, negociações, tensões e conflitos entre os campos da arte contemporânea e da cultura popular. Neste sentido, o que apresento aqui são os resultados absolutamente preliminares de um projeto que se encontra em progresso.

Nascido em 1941, no Rio Grande do Sul, e radicado no Rio de Janeiro desde os anos 1950, Carlos Vergara é um dos mais importantes artistas contemporâneos de sua geração e seu trabalho com o Cacique de Ramos é um dos mais marcantes de sua trajetória artística. Ainda assim, não há praticamente nenhuma pesquisa acadêmica publicada, até o momento, sobre estas obras e a relação do artista com esse “campo” de pesquisa e produção que é o Cacique de Ramos, uma vez que essa conexão se mantém até os dias de hoje num “movimento silencioso”, como diz Vergara .

Na tentativa de contribuir com um trabalho que possa preencher parte dessa enorme lacuna na produção acadêmica sobre arte contemporânea no Brasil, iniciei uma pesquisa no Ateliê Carlos Vergara, localizado em Santa Teresa, bairro boêmio e artístico do Rio de Janeiro, e o acompanhei em algumas visitas à quadra do Cacique de Ramos, na zona norte carioca.

A partir desse momento, pude perceber seu ateliê como um campo expandido de pesquisa, que possui tanto elementos para observação etnográfica – dentro e fora dele, como no caso das visitas ao Cacique – como para imersão nos documentos guardados e catalogados nos seus arquivos.

A pesquisa possui, portanto, um desafio metodológico: cruzar as informações obtidas através de observações etnográficas com fontes escritas presentes em bibliotecas

e arquivos pessoais. O que equivale dizer que o desafio está em tentar equilibrar as metodologias distintas baseadas nos documentos históricos e no método da etnografia como uma “descrição densa” (GEERTZ: 2008).

No que diz respeito à documentação escrita sobre o trabalho de Carlos Vergara com o Cacique de Ramos, tenho realizado esta busca no ateliê do artista, que possui um vasto, catalogado e organizado acervo particular, onde, a partir de uma pesquisa preliminar, identifiquei imagens inéditas do Cacique, assim como diversas entrevistas e textos publicados em jornais e revistas relacionados ao tema.

### **Algumas considerações finais**

A pesquisa preliminar no ateliê do artista me fez perceber um ponto que me parece fundamental para a reflexão sobre o trabalho de Carlos Vergara com o Cacique de Ramos: a necessidade de uma discussão sobre as apropriações, intercâmbios, negociações e conflitos entre arte contemporânea e cultura popular no Rio de Janeiro, por meio de suas conexões e tensões com o método antropológico da etnografia. A histórica exposição *Opinião 65*, da qual Vergara participou, é um marco importante para este debate. De acordo com Luiz Camilo Osório, os artistas reunidos naquele momento, um ano depois do golpe militar de 1964, que ficaram conhecidos como integrantes da Nova Figuração Brasileira, tinham um diferencial importante:

Surgia também um novo tipo de participação distinta daquela mais sensorial que vinha do neoconcretismo, assumindo uma entonação mais antropológica e social. Isso acontecia, em parte, como resposta ao fechamento da cena política,

mas também em função da contaminação mais aberta das poéticas em relação à cultura popular.<sup>3</sup>

O contexto político da época, marcado por forte autoritarismo e repressão, teve grande impacto nas instituições artísticas e motivou o “olhar para fora” dos ateliês e museus. O que artistas como Vergara buscavam ao se lançarem neste movimento era um encontro com a realidade social do Brasil, também representada nas suas culturas populares. Este cenário foi descrito por Vergara:

No começo dos anos 70, não tínhamos mais as ações coletivas de 1965, 1966, 1967, etc. Ações em que uns animavam os outros. Eu havia conseguido uma data para uma exposição no MAM, no terceiro andar, e resolvi transformar numa coletiva. Era o jeito de mostrar o contexto. O trabalho não existe sem isso. Paralelamente,, com Bina Fonyat, Roberto Maia e outros amigos fotógrafos, alguns até amadores, resolvemos “olhar para fora” (VERGARA: 2007; s/p).

Vergara foi atraído pelo carnaval de rua, um evento popular que ele percebia como um ritual que transita entre o político e o onírico, que promove a inversão de papéis e a liberação sexual. As imagens que ele produziu sobre o Cacique de Ramos e suas “bordas” mostram seu olhar nessa direção. Uma parte delas foi reunida em *Carlos Vergara: fotografias*, um volume totalmente dedicado ao seu trabalho com o carnaval de rua carioca. Na entrevista que concedeu para o crítico Paulo Sergio Duarte, publicada neste livro, Vergara refletiu sobre o impacto do carnaval sobre sua trajetória, no início dos anos 1970:

---

<sup>3</sup> Texto de curadoria da exposição *Opinião 65: 50 anos depois*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).



O carnaval de rua era uma coisa importante, no sentido que o *establishment* deixa o Centro da cidade, sai das ruas do Centro, que é tomado por manifestações populares de toda ordem, até manifestações políticas. O morro desce, o subúrbio vai para o Centro, de caminhão, de ônibus, de trem, e você tem, então, manifestações populares irônicas e críticas. Uma das fotos do livro, por exemplo, é o negro que tem a palavra “poder”, escrita no peito, na pele. Pra mim, pessoalmente, acontece a descoberta do Cacique de Ramos. Sete mil pessoas que escolheram se tornar iguais, num evento que incentiva a exacerbação da individualidade. Eles escolheram se tornar um coletivo. Dos sete mil, eu sou um. Todos são caciques. Mais do que uma festa, o Carnaval é um ritual popular. Um ritual de passagem. Foi isso que deu vontade e fiquei observando por alguns anos (VERGARA: 2007; s/p).

Dessa maneira, os resultados preliminares que apresento aqui são úteis para mostrar os diversos caminhos que a pesquisa focalizada no trabalho de Carlos Vergara com o Cacique de Ramos pode apontar.

O “olhar para fora” de Vergara permite explorar múltiplas questões que permeiam as apropriações e intercâmbios entre arte contemporânea e cultura popular, envolvendo reflexões sobre arte, corpo e política; centro, periferia e relações raciais em circuitos artísticos; o carnaval como ritual; o estatuto e manipulação da fotografia na arte; as tensões e conexões entre arte e antropologia no contexto do Brasil.

#### **Referencias bibliográficas:**

CARDOSO, Rafael & DINIZ, Clarissa. *Do Valongo à favela: imaginário e periferia*. Rio de Janeiro: Editora MAR-Museu de Arte do Rio, 2016.

CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval, ritual e arte*. Rio de Janeiro: Editora Sette Letras, 2015.

CLIFFORD, James & MARCUS, George. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press, 1986.

CONRURU, Roberto. “Artista de ganho – Lygia Pape, apropriação, afro-brasilidade”. In: *Pérolas negras. Primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre Brasil e África*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1979.

FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo”. *O retorno do real*. São Paulo: CoscNaif, 2014.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

MARCUS, George. “O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2004, V. 47, n ° 1. pp. 133-158.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Cacique de Ramos: uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

PERLINGEIRO, Max. *Opinião 65: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 2015.

WOLHEIM, Richard. “Pintura, textualidade e apropriações: Poussin, Manet, Picasso”. *A Pintura como arte*. São Paulo: CosacNaif, 2002.

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

VERGARA, Luiz Guilherme. *Carlos Vergara: Sudário*. Rio de Janeiro: Editora Automática, 2014.