

Entrevista concedida por Bernardo Caro a Renata Zago¹

Renata - Eu gostaria de saber quando tudo começou, quando você começou a pintar, a desenhar.

Bernardo Caro - Normalmente a criança apresenta uma tendência para fazer uma arte, arte infantil, e eu acredito que eu tenha feito isso, não lembro, mas acredito. (...)

Por onde começar? Bem, quando o Brasil entrou em guerra eu trabalhava com meu pai. Ele vendia bananas ao colégio Ateneu Paulista para serem dadas como sobremesa nas refeições dos alunos. Foi no instante em que em Campinas começaram a se movimentar para que o Brasil entrasse em guerra e eles foram até o Ateneu Paulista para pedir para soltarem os alunos para aumentar o protesto. Nessa altura, eu fui até o Largo do Rosário, para ver o movimento, todo aquele protesto. E, na parede de um dos bares tinham bastantes papéis grudados com charges políticas. E eu falei “Puxa vida, eu quero fazer uma!”, então eu corri para casa, era ali pertinho, e fiz um desenho do Hitler em cima de uma carroça, puxada pelo Mussoline, e atrás estava o Hiroito, os três que formavam o Eixo. E lá fui eu e coleí minha charge junto com aquelas outras, mas voltei correndo para casa com medo que algum “quinta coluna” quisesse me matar...

E meu desenho ficou lá, e nos outros dias eu ia lá perto olhar, com certa satisfação. Eu gostaria de ter esse desenho comigo, não tenho. Bem, esse é um dos momentos que eu me lembro quando criança.

(...) Também no Teatro Municipal de Campinas tinham os “grandes pintores da época” que eram paisagistas, artistas que gostavam de pintura clássica, acadêmica, tradicional. E eu ia ver essas exposições que eram realizadas no hall do Teatro Municipal e ficava olhando as pinceladas que aqueles artistas davam imaginando como eles faziam aquilo. Eu ia para casa e tentava imitar aquilo que eu tinha visto.

Essa entrevista foi realizada em 24 de julho de 2004 pela pesquisadora Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, na ocasião de sua pesquisa de iniciação científica As obras do acervo do MACC nos Salões de Arte Contemporânea de Campinas, financiada pela Fapesp.

Renata - Então você não teve nenhum professor?

B.C. - A minha formação é autodidata. Tinha também o “Bequinho do inferno”, que ficava ali na Tomás Alves, um beco muito bonito, onde os artistas de fora vinham e montavam o seu cavalete e ficavam pintando aquele beco, e eu moleque, ficava ali à volta deles, curioso, xeretando. Então essa é minha formação artística.

Renata - E essas mulheres que sempre aparecem em sua obra? Me refiro principalmente às mulheres da série “Neonlúdio” e que aparecem também nestas obras recentes que estou vendo aqui... Elas também fizeram parte de sua infância?

B.C. - Se eu tivesse que buscar essas mulheres em algum ponto de minha vida eu certamente as encontraria em minha adolescência. Não são prostitutas essas mulheres com contorno de néon, mas sem dúvida se parecem com as putas da zona de meretrício que havia antigamente perto do Mercado Municipal. Essas mulheres se vestiam de forma imponente, com roupas da melhor qualidade. Muitas delas usavam meias de seda importadas que mandavam buscar na loja A Normalista. Meu primo Chico preparava dois ou três amarrados de caixas de meias e lá ia eu, moleque de uns 13 anos, com o coração saindo pela boca, entregar as meias. Ficava imaginando a possibilidade de ver alguma coisa pelos buracos das fechaduras ou ser atraído por alguma delas para um dos quartos. Mas isso nunca aconteceu. Me mandavam ficar esperando enquanto experimentavam. Às vezes uma ou outra mulher deixava o quarto com o cliente e caminhava ao banheiro seminua para se lavar. Mas no fim eu era compensado com uma gorjeta generosa.

(...)

Renata - Você falou que começou a pensar na arte conceitual, como foi isso, em que momento?

B.C. - Nesse momento da minha vida artística [se refere aos anos 1960], já começaram a aparecer a arte conceitual, ambiental, e como eu fiz aquelas mulheres na xilogravura, com que eu participei da Bienal, e ganhei o prêmio Itamaraty, de repente eu fui até criticado por membros do grupo [Vanguarda] que diziam que eu estava fazendo uma arte figurativa, acadêmica, mas eu respondi dizendo que era isso que eu queria, que era isso que eu sempre tinha em mente, pois toda influência que eu tenho, tenho que transmitir. E o Jornal da Tarde, o Estadão, tinham, na diagramação deles, não o uso de fotografia comum, mas sim de fotografias do tipo positivo/negativo, o que eu olhava e achava fabuloso, então decidi apresentar as minhas mulheres dessa forma, como se fosse o positivo/negativo, da onde vai surgir também essa mulher aí [referindo-se às obras que mandaria para a Espanha no dia seguinte]. Assim, acabei sendo criticado pelo grupo por fazer arte figurativa, acadêmica, mas na verdade eu estava adentrando a Pop Arte, e nesse mesmo ano os americanos vieram para a Bienal também com a Pop Arte, e eu fiquei bobo, pois sem querer estava acontecendo aquilo que eu havia feito, e isso vai sempre aparecer na minha vida, esse “sem querer”.

Renata - Quando eu via suas gravuras, achei que houvesse influência do Pop americano.

B.C. - Lógico, e eu nem sabia que existia isso. Quando eu comecei a perceber que no mundo, lá fora, existiam outras coisas, que os artistas tinham o direito de fazer, eu comecei a me aventurar, no conceitual, no ambiental - que hoje eles falam de instalações, mas naquele tempo era outra coisa.

Renata - E você acha que era diferente esse conceito de ambiental do que temos hoje de instalação?

B.C. - Não, era praticamente a mesma coisa. A única diferença que tem é que o ambiental-conceitual se mesclava, mas depois muitos artistas começaram a fazer só o conceitual, só a trabalhar com o conceito. Daí a arte se tornou só coisa escrita, com aquelas coisas escritas, que não levou a nada, mas aconteceu. Agora, o ambiental, ou conceitual-ambiental, possuía elementos visuais, plásticos para você ver e sentir, e ao mesmo tempo tinha aqueles conceitos que, não através de palavras, mas através de imagens, estava querendo modificar alguma coisa.

Renata - No livro tomo do MACC, tem uma obra sua chamada "O Altar". Essa obra foi premiada em um Salão de Arte Contemporânea. Se não me engano há uma foto no catálogo desse Salão.

B.C. - Sim, "O Altar" foi premiado, é um conceitual, e possui uma foto no catálogo. Foi um trabalho magnífico, parte de três obras, onde uma era "O Altar", outra era "Quem Foi?", que era um estante de garrafas coloridas, com apenas uma no chão quebrada, e tinha o "Isolados", um quadrado plástico preso no teto que ia até o chão, e depois uma mesa com garrafas, copos e dois banquinhos, e se chama isolados por isso, pois a pessoa entrava lá dentro, sentava. Barzinho, namorada, etc, e iam tomar cerveja, ou vinho, aquele bebida que eu estava oferecendo. Era muito bacana, e formava fila para o pessoal sentar e ficar lá dentro.

Renata - Era uma obra interativa.

B.C. - Sim, era uma coisa incrível. Depois eu tive o "Cavalinho de Pau", na Bienal, onde quase fui preso por ter sido um protesto. O "Cavalinho de Pau" era imponente, em cima de uma plataforma - e ele foi feito aqui [casa do artista, local da entrevista], o tamanho dele real, apenas o cavalo, ia do chão ao forro da sala e, além disso, na Bienal ele foi posto em uma plataforma, e em baixo ficavam vários cavalinhos pequenos, formando a cena de "O Grito do Ipiranga". (...) E havia um texto em que eu falava que aquele trabalho era contra a mecanização dos brinquedos, e no final eu colocava que "Este cavalo é da nossa Independência".

(...)

Chegou o dia da Bienal, e a Bienal estava censurada, não podia abrir as portas. Faltavam 15 minutos para a inauguração, e eles (organizadores) esperando, o Diretor, o Presidente da Bienal, a Polícia. Quando me viram através do vidro, disseram para eu entrar, e eu acabei entrando. O Presidente da Bienal me apresentou aos policiais do DOPS, e disse que o meu trabalho estava censurado, e que eu deveria tirar aquela frase “Este cavalo é da nossa Independência”, ao que eu respondi: “não tiro”. Daí ficou aquele tira, não tira, e me disseram que se eu não tirasse a Bienal não poderia abrir, e eu vi que o negócio era feio mesmo. Fomos para o segundo andar, e eu perguntei se não tinha jeito de manter a frase. O Presidente da Bienal disse para eu não ser besta, para eu tirar a frase, senão os policiais iam me levar preso. E então eu vi que o negócio era mais feio do que eu pensei.

Eu tinha ido à Bienal com a Dione e com a Deyse, que eram funcionárias do MACC, muito amigas minhas, e elas estavam lá em baixo. Então eu disse “eu tiro”, mas com uma condição: eu vou rasgar. O Presidente disse que ia buscar uma tesoura, mas eu disse que iria rasgar. Disseram para eu não fazer isso, pois senão todos iam perceber e o público não podia perceber. Eu disse então que os artistas já estavam todos sabendo o que estava acontecendo, e que eu ia rasgar. Disseram então para eu arrancar o cartaz inteiro. Eu disse que o cartaz inteiro eu não iria arrancar, eu ia arrancar apenas a frase. Mas não cortada. E era um cartaz que, atrás, tinha uma cartolina vermelha, depois uma branca, então ficava uma tarja vermelha em volta. Eu fui e dobrei os dois, balançando, apertando, e com cuidado eu fui rasgando, tanto que você pode ver que ficou retinho. Mas quando eu percebi que o sujeito do DOPS veio na direção pra pegar a frase, eu peguei, dando a volta no cavalo, e fui rasgando, e falei “Ó, eu estou rasgando”. Desci a rampa e eles atrás de mim “dá aqui, dá aqui” e eu “não, não, vamos lá fora”, e encontrei com a Dione e disse baixinho “abre a bolsa”, no meio do povão, coloquei a frase dentro e saí. Aí eles me pegaram e perguntaram onde estava a frase, e eu disse que nem sabia, que tinha ficado nervoso e tinha jogado, deveria estar por ali, no meio do povo. E eu tenho até hoje a frase cortada, que faz parte do meu arquivo.

Nessa altura, um dos membros do Júri, o Walmir Ayala, que era crítico do Rio de Janeiro, e eu não o conhecia, ficou sabendo que a censura tinha tirado o meu prêmio, ele protestou (quem me contou isso foi o Guimar, da Bienal). Chamando o Júri até a janela, Ayala mostrou lá em baixo que havia uma exposição do exército, com tanques de guerra, coisa assim. E ele falou: “o Bernardo é contra

tudo isso, crianças brincando, subindo e dirigindo os tanques de guerra, os jipes do exército. Ele é contra a mecanização. Então, se ele foi censurado, eu também fui censurado, pois sou a favor dele. Eu vou embora”, e se retirou do Júri. E na viagem de São Paulo ao Rio ele me escreveu um poema, “O Cavalinho de Pau”. Aquilo me emocionou, e ele me mandou por carta essa poesia. Daí o Júri, o mesmo da Bienal, veio para o Salão de Campinas, e eu fiz um trabalho chamado “Vitrine Fantasia”, tudo com cavalinhos, o chão era de gesso branco, a parede era gesso de farmácia, aquele branco, depois lã, algodão de farmácia, algodão de tapeçaria, que é pele, o branco outra vez, o creme, lindo! Entende? Aqueles cavalinhos e uma corda para que ninguém pudesse entrar, senão iam pisar no gesso. E ficou aquela brancura, parecia um doce de coco. E também eu ficava na entrada com dez cavalinhos, com barbante, e cada moça bonita que entrava eu oferecia um cavalinho, desde que ela se comprometesse a ficar a noite toda puxando o cavalinho durante a exposição. Ah, foi lindo! Pois todo mundo queria ganhar um cavalinho, vinham pedir para mim, e eu falava na-na-ni-na-nã, que eu não tinha mais, que tinha acabado. Como eu fui uma criança pobre, eu sempre escutei esse não, eu gostaria de ter um presente e não ganhava, pois não tinha dinheiro. Então esse “não” e depois eu me vinguei da sociedade. Porque eu ia vender figos no Cambuí, meu pai e minha mãe trabalhavam com frutas, e eu tocava a campainha e muitas vezes ouvia “Não, não quero moleque, eu não quero”. E esse não me marcou, eu falava “eu me vingo dessa sociedade”. E assim me vinguei com os meus cavalinhos de pau. Mas foi muito bonito, muito interessante. E também nas bebidas no “O Altar” eram uma forma de me vingar, porque eu colocava em cada copo, aliás, em cada garrafa, um líquido diferente, tinha até álcool, pinga, água pura, whisky, e a pessoa então tinha que colocar no copo, ou cheirar, ou experimentar, entende, então eu sempre gostei muito de mexer com o público, e até hoje, até nesse aqui, depois você vai ver que eu mexo com o público também. Nessa obra aqui (...).

Renata - Eu queria saber um pouco também dos Salões de Campinas, como era participar desses Salões...

B.C. - Inclusive essa pergunta é muito interessante porque ninguém sabe como eram os Salões.

Renata - E não existem muitos documentos.

B.C. - Não, praticamente não existem...

Renata - Existem os catálogos.

B.C. - As Bienais, vamos começar pelas Bienais, elas ofereciam ao artista uma grande oportunidade. Por quê? Tinha uma comissão, formada por críticos, que escolhia a representação brasileira, que davam opiniões. Mas, paralelamente, eles abriam a inscrição para os artistas também mandarem obras, para que fossem selecionadas. E eu sempre entrei via seleção, pois eu nunca tive contato e até hoje crítico de arte para mim não existe. Já tive brigas homéricas, inclusive, aqui no Salão de Campinas. Brigas feias, porque eles acabaram com o Salão de Campinas, foram eles os culpados, os críticos de arte. (...) Voltando à Bienal, eles abriam essa oportunidade dos artistas mandarem suas obras, então eu mandei “Cavalinho de Pau”, mandei “Mulher Totêmica”, participei com o “Caleidoscópio”, no primeiro Salão de Pesquisas Operacionais da Folha de São Paulo, ganhei o prêmio “Folha de Prata” com esse caleidoscópio gigantesco, a pessoa enfiava a cabeça dentro e virava, então ele formava um mundo incrível. E eu nunca fui buscar nem o prêmio e nem o trabalho. Não sei se existe ainda, se não existe.

(...)

E então que surge, historicamente, os Salões. Foi a Secretária de Cultura Jacy Milani, que era irmã do Enéas Dedecca, que fazia parte do grupo “Vanguarda”. Ela tinha outra cabeça, uma mulher extraordinária, com uma grande visão. Fez uma reunião no antigo Teatro Municipal com o grupo “Vanguarda” e alguns dos artistas clássicos, acadêmicos, para decidir o rumo da arte em Campinas. E houve uma briga muito feia, porque os clássicos, acadêmicos, já tinham Salões de Arte, e existia a Lei, existia tudo e eles não faziam nada. E ela (Jacy) falou que, já que eles não faziam nada, ela iria criar um Salão de Arte Contemporânea. Eles ficaram bravos, por causa da verba, mas ela falou que não tinha nada a ver uma coisa com outra, pois cada um fazia o seu Salão. E disse que criaria o MACC, Museu de Arte Contemporânea. Daí eles ficaram bravos, saíram, protestaram, naquela reunião do Teatro Municipal, e a Jacy Milani então mudou a Secretaria da Educação aqui pra Saudade, onde vai ser agora aquele prédio da CPFL e onde vai ser também a Câmara Municipal. E lá, então, ela criou o museu e o Primeiro Salão de Artes. O grupo, então, teve influência porque lutou pelo espaço, a Jacy Milani, como Secretária de Cultura, teve a visão de falar que realmente Campinas precisava disso (MACC), deu todo o apoio e criou o Primeiro Salão de Arte, que tornou-se um dos laboratórios da própria Bienal de São Paulo, pois todo artista que queria participar de Bienal,

participava aqui porque sabia que teria prestígio perante os críticos na hora de ser selecionado lá (Bienal).

(...)

Renata - E, aconteceu o Primeiro Salão, mas depois os outros foram conseqüências deste?

B.C. - Ah, sim, daí todo ano tinha o Salão. Mas, daí aconteceu que os críticos de arte, sabendo da importância do Salão, começaram a querer dirigi-lo também, como acontece hoje na Bienal. Hoje na Bienal você tem o curador, ele tem as idéias fantásticas, e fala que a Bienal será de tal jeito, assim e assim, e acabou. Ficou uma Bienal sem graça. Antes não, antes a coisa era fervilhante, porque você tinha o direito de participar, você tinha o direito de lutar pelo seu ideal, tinha protestos, tinha tudo.

Renata - Uma coisa que eu sempre tive curiosidade: o Júri era aberto ou não?

B.C. - O Júri não era aberto, nem na Bienal, nem nos Salões. (...) O Júri Nacional era para escolher os artistas que mandavam as obras, isso na Bienal. (...) Eu vou relatar uma experiência muito importante. A atuação do Júri, que eu sabia que era negligente, mas não acreditava. Quando eu, Berenice, Henrique de Oliveira, fizemos o projeto “Tabela”, com o filme “Super Oito”, e que exigia uma sala de projeção na Bienal. Fomos aprovados e fui conversar com a Comissão de Críticos, que disse que eu não poderia construir uma sala de projeção porque a Bienal ia construir a tela e que todos os artistas, então, participariam na mesma sala. Nessa altura me parece que a Presidente da Comissão era a Maria Bonomi, artista famosa, muito respeitada, e ela me falou que eu não poderia fazer não, porque iria ter a sala especial, e todo artista que trouxesse material audiovisual participaria nessa sala, com horário marcado, cronograma. Eu falei: “Gente, eu não acredito nisso, eu participo das Bienais há muito tempo e sei que não funciona”. Eles falaram que funcionava, então eu disse: “Eu não vou participar, porque eu sei que serei seriamente prejudicado. Eu vou investir um dinheiro em cima disso tudo e vai passar uma ou duas vezes por semana, em horários que às vezes nem vai ter público. Porque vão projetar obras dos artistas famosos”. Falaram-me que não, que não era assim, que eu estava indo para o lado errado, porque eu tinha um certo nome, e disseram que eu tinha que participar, e eu disse que não iria participar, que eu me recusava. Daí, havia um artista bigodudo, não me recordo o nome, que fazia parte do Júri, e ele falou para chamar o Guimar, porque eu tinha o projeto da sala, muito bem

feito, com escala. Ele disse: “Chama o Guimar, o Guimar vai chegar ai e vai falar que não dá pra fazer”. Eu falei: “Pode chamar o Guimar”. O Guimar veio, e falaram para ele que eu queria fazer uma sala de projeção pro filme dele... O Guimar então disse: “Eu nem vou olhar o que eu ele está apresentando, se ele falou que faz, ele faz e faz bem feito”. Eu tinha um prestígio muito grande, porque a minha equipe nunca dava dor de cabeça nenhuma, deixava tudo limpo, trabalhávamos sábado e domingo e depois limpávamos tudo, era uma coisa espetacular. Então ele deu aquele apoio para nós. Daí o Júri não teve jeito, teve que deixar. Então nós rebaixamos o teto, pintamos a sala com aqueles painéis grandes, que haviam montado para gente, pintamos tudo de cinza. O chão de cinza, depois preto no centro, as cadeiras todas eram pretas. Salinha de projeção com uma entrada e uma saída, uma sala de recepção muito bonita, com as fotos de uns cubos grandes, com as fotografias de umas molas, parte do filme, enfim, um trabalho de primeira. Quando foi uma determinada hora, vem a Maria Bonomi: “Bernardo, nós estamos com um problema. O Júri precisa se reunir, para ver os audiovisuais, mas a sala de projeção da Bienal não está pronta. Você não poderia emprestar a sua?”. Eu disse: “Está vendo, eu não te falei que ia dar problema? Mas eu posso emprestar a sala”. Daí ela falou que tinha outra coisa, que eles não tinham projetor, e perguntaram se eu não emprestaria o projetor também. “Empresto” falei. E ainda me disse que tinha outra coisa, que eles não tinham operador, e se eu conhecia alguém que poderia operar. Eu falei: “Eu vou operar”. Porque era a minha chance de ver um Júri participar, um Júri internacional. E o brasileiro era o Clarival Valadares, do Rio, já falecido.

Bom, começou, primeiro trabalho, deram lá o material e eu projetei. O Júri tudo bonitinho, cinco, eram um japonês, um português, um inglês, um argentino e um brasileiro. “Outro”, passava. De repente o japonês falou alguma coisa, e saiu. E eu fui projetando. Aí outro falou alguma coisa, saiu para pegar uma cerveja. Depois outro. De repente tinha dois só no Júri. Daí eu parei a projeção, fui lá, e falei: “Olha, vocês vão me desculpar, Clarival Valadares, eu não vou continuar”. Ele falou: “Eu sei porque você está falando isso”. Eu disse: “Eu não vou porque é uma vergonha. Eu me sinto revoltado em ver o desprezo de um Júri para esses artistas, tanto nacionais como internacionais, mandarem as obras e eles não estão vendo. E isso não pode acontecer”. Ele me falou: “Bernardo, eu também estou para me retirar do Júri, porque eu não admito isso também”. Então ficamos esperando, até que apareceu mais um, e como ficaram quatro, então eu voltei a projetar. Então é para você ver o nível da coisa como é que é. Vai tudo programado, é uma troca de interesses e de favores. E ligado também

com as altas galerias de arte, que sempre os premiados estavam nas galerias. Então o preço deles subia, dobrava, ou o interesse “Vou comprar porque ele é artista, é premiado na Bienal”. É por aí.

E nesse ínterim, quando eu já estava puto da vida, houve a última manifestação no Salão de Arte de Campinas. Eles transformaram o nosso Salão num grande simpósio.

Renata - É, foi o de 1975/76.

B.C. - Eu não me lembro. Quando o Magalhães Teixeira abriu a sessão, foi lá no próprio MACC, ele no palco e eu já da platéia levantei a mão, e falei: “Me desculpe, Sr. Secretário, mas já quero protestar antes de começar”. “Por que, Bernardo?”, ele perguntou. “Eu não admito, como artista campineiro, não admito o que vai acontecer aqui”. Daí foi, cada crítico que entrava lá eu levantava a mão, e pauleira em cima.

Renata - E você lembra quem eram os críticos?

B.C. - Roberto Pontual, a maior briga que eu tive foi com ele. (...) Então, quando o Roberto Pontual estava falando, isto já estava na terceira sessão, eu levantei a mão e falei: “Roberto Pontual, você esteve na Bienal, não?”. “Sim, estive”. “E você visitou tudo, tem condições de fazer uma crítica da Bienal, com fundamento”. “Tenho, até vou fazer um livro da Bienal”. “Muito bem, você viu minha obra?”. Ele assustou: “Como?”. “Ora, se você viu a Bienal deve ter visto minha obra. Porque a função do crítico de arte é ver tudo”. “Não, não posso afirmar” ele respondeu. Eu falei “Você não viu! Está tão na cara. Você não viu a minha obra”. Então esse foi o meu protesto. Virei pro público e falei: “Esse é o crítico de arte brasileiro. Ele tem os seus interesses, ele só vai lutar pelos seus interesses, e os que estão fora, estão fora e acabou”. Foi nessa noite que jogaram ovo no meu carro. E foi assim, toda noite brigavam.

Renata -Eu estava estudando a seqüência dos Salões, e quando chegou a essa edição o tema é “Documento/Debate”, averigüei que não tinham obras, apenas artistas falando de suas obras e críticos conduzindo discussões.

B.C. - Estragaram tudo. É um crime. Eles (os críticos) são os culpados. Eles queriam dirigir a arte brasileira. Eles fizeram um debate uma noite, não foi nem na época de Salão, foi em outra, em que eles queriam que as Universidades apoiassem os artistas. Eu também levantei a mão: “O que vocês querem é emprego! É isso que vocês querem”, porque o artista precisa viver de favor? Não, não é assim não. A Universidade tem obrigação, mas não é a de ficar apadrinhando artista. O

artista tem de trabalhar, tem de dar aula, tem que transmitir. Eu era professor, da PUC naquela época. Então eu briguei. Mas eu nunca eu gostei de crítico.

Renata - Alem disso, como os críticos não são artistas, talvez seja diferente a relação deles com a arte.

B.C. - É lógico, eles querem inventar. Eu até aceito. Teve um estrangeiro que ficou famoso, lançou livro, que teve uma influência, alterou um pouquinho a arte, estou querendo lembrar o nome dele, mas já me desliguei tanto dessas coisas. E os críticos atuais querem fazer a mesma coisa! Cada um quer um lugar ao sol. Eles querem criar no lugar do artista. Criar teorias em cima de coisas que não existem. Eles querem inventar teorias. Como, por exemplo, se um crítico de arte cismar com a minha obra, achar que ele pode criar em cima dela, eu fico famoso. Mas senão, eu posso fazer o que bem entender, se ele achar que não vai dar leite para ele. E não estou nem aí, porque eu não dependo deles, eu tenho meu salário bom, não vendo quadros, essa série que vai pra lá para a Espanha poderá ser vendida, mas também se não vender, ela vai para o meu museu na cidade em que nasceram meus pais, onde até me deram nome de rua. Lá tem a Rua Pintor Bernardo Caro. Então, lá eu sou pintor mesmo. Mesmo que o grupo "Vanguarda" não quisesse, lá eu sou pintor. E teve inauguração com banda de música, tudo, um negócio incrível, Cidadezinha pequena, mas fantástica, tanto é que um dos grandes artistas que ganharam o prêmio Bienal de escultura, um espanhol, ele é de Un Pueblo, uma outra cidadezinha vizinha a minha. Eles estão fazendo tudo isso comigo porque eles querem fazer concorrência com a outra cidade. Mas a exposição vai ser em outro lugar da Espanha, inclusive da cidade vão ônibus, vão fazer excursões, para me prestigiar, uma coisa muito bonita. E eu sou de Itatiba, então agora esse ano eu fui ao museu e eu ia fazer uma exposição de quarenta anos, que eu faço de dez em dez anos, e ali deu problema, fiquei bravo e encrenquei, porque achei que era uma injustiça o que fizeram. Mas eu não estou magoado não, isso de brigar eu já estou acostumado.

E na PUCC eu criei o Grupo "Massa", eu estava brigando com os críticos e então eu disse aos meus alunos "Vamos criar um grupo com o nome de Grupo Massa, já que os críticos querem massificar a arte". Então eu peguei três duratex e grudei uma caixa de fósforo e assinei Bernardo Caro, no outro uma caixa de fósforo meio aberta e grudada na madeira pintada de branco e assinada Bernardo Caro. E na outra uma caixa de fósforo já separadas as duas partes e assinado Bernardo Caro. Berenice fez o primeiro trabalho igual

ao meu, o segundo igual ao meu e o terceiro igual ao meu. Paulo Sheida fez a mesma coisa, enfim, fizemos 20 trabalhos dessa maneira e mandamos para Sorocaba. E mandávamos assim, eu em um dia, a Berenice no outro... E eles iam chegando aos pouquinhos. E isso deixou a turma louca. Em Limeira também participamos... E o júri acabou aceitando. E era engraçado porque tinha um artista e depois o meu trabalho: três caixas de fósforo, depois tinham outros trabalhos e aparecia a Berenice, mais três caixas de fósforo e o público ficou louco! Então eu sempre tive essa vontade de mexer com o público, com a crítica de arte, entende? Eu sou um artista inquieto. Nessas pinturas também tem alguma coisa que se você olhar mais profundamente vai perceber, sempre esta lá, mexendo com o público. A “Mulher Totêmica” por exemplo, o público tinha que acionar as alavancas e cada membro da equipe tinha uma escultura pequena dentro de uma caixa de vidro com cordões e duas argolas para o público mexer, enfim, era uma coisa participativa. Eu acho muito bacana a interação do artista com o público, pois desmitifica a imagem do artista, e eu gosto desse contato. Veja, se você olhar aqui, tem uma coisa muito interessante: as pessoas olham e perguntam “Por que esse TA?” E eu respondo que esse TA é justamente para você vir perguntar para mim. É Verdade! É o TA! Ta bom? É a maneira de quebrar barreiras com os artistas, pois tem muita gente que quer conversar com o artista e fica com vergonha e com esse TA ela tem oportunidade.

Bem, mas é isso, na realidade eu sempre fui contra os críticos de arte.
(...)

Renata - É isso, acho que completamos, você já deve estar cansado.
Muito obrigada.

B.C. - Então pegue a filmadora que você ainda precisa ver os quadros que estão lá dentro, que vou mandar amanhã para a Espanha.