

BERNARDO CARO NAS DÉCADAS DE 60 E 70 E A VANGUARDA ARTÍSTICA CAMPINEIRA

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fatima Morethy Couto

Orientanda: Nara Vieira Duarte

Introdução

Contemplada com bolsa financiada pelo CNPq pude desenvolver pesquisa sobre a arte de Vanguarda de Campinas, com enfoque na produção artística de Bernardo Caro entre os anos de 1960 e 70. A pesquisa analisou as obras produzidas por Caro durante estas décadas. Optou-se por este recorte por dois motivos. Primeiramente, por terem sido décadas marcadas pelo regime de governo ditatorial, nas quais os artistas buscavam formas de burlar a censura para continuar se expressando. Assim, o interesse por este recorte é mostrar que em Campinas existiram artistas que fizeram uso da arte como forma de protesto. Nesse período, Caro apresenta obras que contém questionamentos implícitos sobre a censura, a sociedade e a arte. E é no processo de elaboração dessas obras que o artista se foca na aproximação entre a arte e a vida e numa nova relação entre público-obra. O segundo motivo que levou a pesquisa a se ater aos anos de 1960 e 70 está no fato de que poucos estudos foram encontrados sobre a produção artística na cidade de Campinas desse período e dos documentos encontrados muitos possuem tom memorial e laudatório, outros apenas remetem à difusão das idéias do grupo Vanguarda, fundado em 1958, por iniciativa dos artistas plásticos campineiros Thomaz Perina e Mário Bueno. A trajetória histórica desse grupo foi detalhada no relatório parcial, em janeiro deste ano.

Para aprofundar a pesquisa, busquei estabelecer comparações entre a produção artística campineira com o que se produzia nesse mesmo período nas capitais de São Paulo e Rio de Janeiro. Para tanto, destaquei a importância da criação dos Salões de Arte Contemporânea, em Campinas, como também das Bienais Nacionais e Internacionais de São Paulo. Assim, a pesquisa almejou uma reconstituição histórico-cultural de um período artístico da cidade de Campinas, através de uma investigação detalhada quanto à carreira artística de Bernardo Caro (nascido em 1931 e falecido em 2007) e sua conexão com a arte de vanguarda nacional. Um dos desdobramentos da pesquisa foi a seleção de obras do artista para a organização da exposição Arte como protesto- Bernardo Caro anos 60 e 70, entre novembro e dezembro de 2008 na Galeria de Arte da Unicamp. Organizada por nós, a exposição almejou as obras que se referem ao período proposto por esta pesquisa.

Relatório de atividades

Em janeiro de 2009, foi elaborado o relatório parcial enviado ao Pibic, no qual destaquei as atividades realizadas durante os três primeiros meses da

pesquisa, nos quais me dediquei à uma pesquisa bibliográfica tanto sobre o Grupo Vanguarda de Campinas quanto a respeito de Bernardo Caro. Para isso, foram realizadas visitas à Biblioteca do Instituto de Artes da Unicamp; Biblioteca Municipal de Campinas; Galeria de Artes e Centro de Memória da Unicamp. A seguir apresentarei as atividades desenvolvidas nos últimos seis meses de bolsa, período durante o qual me concentrei no levantamento das obras de Bernardo Caro e na realização de entrevistas com pessoas que acompanharam o seu desenvolvimento artístico, além de analisar o que era vigente no cenário artístico nacional e internacional entre as décadas de 60 e 70.

Na realização do levantamento de obras de Caro foram pesquisados os acervos do Instituto Cervantes, em São Paulo, do Museu de Arte Contemporânea de Campinas, além do acervo particular do artista. No interior do Instituto Cervantes de São Paulo foi inaugurado o Museu Bernardo Caro, em abril de 2001. O Museu, localizado na Rua Condessa de São Joaquim, 323, na Vila Bela Vista, em São Paulo, foi criado por iniciativa do educador e escritor Julio García Morejón o qual publicara, em 2001, o livro *El infinito placer de la memoria* com Bernardo Caro. Esse espaço mantinha uma exposição de caráter permanente de algumas obras de Caro, em função da amizade dos dois artistas. As obras mantidas no Museu pertenciam ao UNIBERO- Centro Universitário Ibero- Americano. Porém, logo após o falecimento de Bernardo Caro esse Museu foi desativado e as obras retornaram à coleção particular da família do artista. Atualmente o Instituto Cervantes se encontra localizado na Av. Paulista, 2439, no bairro Bela Vista, mas sem o Museu Bernardo Caro.

Em visita ao Museu de Arte Contemporânea de Campinas encontrei nos registros do acervo 13 obras catalogadas de Bernardo Caro. Destas, 11 obras são xilogravuras que datam de 1964 a 1971 e 2 são obras-instalação das quais só restaram registros fotográficos. Em relação às xilogravuras, o acervo possui séries importantes do início da produção artística de Caro, tais como: *Protesto I, II e III* de 1967 e *MulheresxProtesto* de 1971. Foram ainda analisados os registros de mais 24 obras de artistas da região, pertencentes ao Grupo Vanguarda, tais como: Thomaz Perina, Mário Bueno, Geraldo Jurgensen, Francisco Biojone, entre outros. Contudo, dentre os artistas de vanguarda desse período de 1960 a 1970, é Bernardo Caro quem possui o maior número de obras catalogadas nessa instituição.

Realizei entrevistas com pessoas que acompanharam o desenvolvimento artístico de Bernardo Caro. O primeiro entrevistado foi o jornalista Eustáquio Gomes, já citado no relatório parcial. Num segundo momento, entrei em contato com Sandra Caro e a senhora Terezinha, filha e esposa do artista, respectivamente. Convidada por elas a conhecer os espaços de produção e armazenamento de obras de Caro percebi que sobrou pouco espaço para transitar, pois tanto a casa quanto o ateliê estão carregados de material artístico. O registro fotográfico de todo esse material é dificultado, por enquanto, devido ao grande acúmulo de obras, umas sobrepostas às outras. De qualquer maneira, a receptividade desses primeiros contatos foi grande e trouxe informações relevantes acerca da obra de Bernardo Caro.

Simultaneamente, a pesquisa analisou a repercussão dos movimentos artísticos de vanguarda das décadas de 1950 a 1970, que ocorreram nas capitais

de São Paulo e Rio de Janeiro. Esses movimentos vanguardistas originaram debates acerca da atualidade da arte abstrata. Nesse contexto, algumas mostras se destacaram, tais como: *Proposta 65* e *Proposta 66*, ocorrida no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, e *Opinião 65* e *Opinião 66* e a *Nova Objetividade Brasileira*, ocorrida em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Essas mostras, inspiradas no sucesso da Pop-Art americana e no Novo Realismo europeu, foram muito significativas para o Brasil desse período. Através dessas exposições coletivas os artistas buscavam manifestar sua opinião sobre a situação política do país e se empenhavam em dar um novo sentido à imagem e uma nova função à arte. Segundo Ferreira Gullar, esse tipo de exposição coletiva revelava um momento em que as vanguardas artísticas estavam “plena de interesses pelas coisas do mundo, pelos problemas do homem, da sociedade em que vivem”.

Com o objetivo de obter mais informações acerca do panorama artístico dos anos 60 e 70, estive na Fundação Bienal de São Paulo onde tive acesso ao acervo histórico Wanda Svevo, e pude consultar alguns arquivos, como também, tive acesso aos catálogos das Bienais Nacionais e Internacionais de São Paulo. Além disso, localizei uma pasta com diferentes tipos de documentos que remetiam a Bernardo Caro. Nesta pasta havia vários xerox de artigos de jornal da década de 70, convites antigos de exposições de Caro, um portfólio feito e enviado pelo artista à instituição na década de 80 no qual contava a trajetória artística. Foram analisadas, também, algumas fichas de inscrição da Bienal nas quais constavam as propostas enviadas pelo artista para as mostras.

Em consulta aos catálogos da Fundação Bienal analisei a produção artística de alguns artistas de vanguarda da década de 60 e 70, que possuíam similaridades quanto às obras de Caro. Atraída pelas similaridades entre a produção artística de Caro e Rubens Gerchman, busquei conhecer esse artista carioca melhor e em pesquisa na internet localizei um vídeo dele dirigido por Antonio Carlos de Fontoura o qual recebe o título *Ver Ouvir*. Trata-se de um curta-metragem colorido gravado em 1966 que tem a duração de vinte minutos e foi patrocinado pela Petrobrás. O diretor nos apresenta a pintura através do trabalho de Rubens Gerchman. O vídeo traz depoimento do artista sobre sua trajetória artística e reflexões sobre a vida contemporânea. Deste vídeo, destaquei a fala de Gerchman a cerca do seu trabalho com as “caixas” que também será alvo de interesse de Caro na Bienal Internacional de 1967. A análise detalhada sobre ambos os trabalhos serão realizadas no texto a seguir, assim como as similaridades artísticas entre Caro e Gerchman serão postas em evidência mais adiante.

Resultados da pesquisa

Como resultado da pesquisa fora apresentado no relatório parcial a origem e a trajetória do Grupo Vanguarda, fundado em 1958 por iniciativa de Thomaz Perina e Mário Bueno, do qual Bernardo Caro fez parte desde 1964 a 1966, ano em que o grupo se dispersa, embora seus membros continuassem a expor individualmente em salões, Bienais, e outras mostras. Nesse momento, visava-se a introdução de uma arte não tradicional na cidade.

O percurso artístico de Bernardo Caro já fora analisado de 1964 a 1971, em relatório anterior, portanto, será exposta, a seguir, a produção do artista

entre 1972 a 1979. Além disso, serão adicionadas análises feitas, após novas pesquisas, ainda sobre o período já comentado anteriormente. O resultado dessas novas análises da pesquisa segue como: Novas descobertas.

Novas descobertas

No catálogo da Bienal de 1967, pesquisado no acervo histórico Wanda Svevo, chama atenção a grande adesão de artistas campineiros que tiveram trabalhos selecionados para a mostra. Além de Bernardo Caro expuseram nessa Bienal Maria Helena Motta Paes, Mário Bueno, Éneas Mattos Dedecca, Raul Porto, Geraldo Jurgensen e Geraldo de Souza. Todos esses integrantes do Grupo Vanguarda de Campinas participam da mostra no gênero da pintura. No entanto, nem todos esses nomes aparecem com frequência nas Bienais seguintes, sendo Bernardo Caro e Geraldo Jurgensen os integrantes do grupo que participaram assiduamente das Bienais Nacionais e Internacionais de São Paulo. Consta, ainda, no catálogo da Bienal Internacional de 67 que Bernardo Caro, além de apresentar a série xilográfica Homens X Protesto mencionada no relatório anterior, expõe também quatro caixas “objetos”. Eram caixas cúbicas que mediam 0,80m e revestidas por espelhos para efeitos ópticos. O exterior da caixa era pintado com faixas coloridas que, segundo Caro, davam um sentido “pop” ao trabalho. Além disso, as caixas continham molas, que quando acionadas pelo espectador, geravam movimentos e vibrações originando imagens que se moviam numa dinâmica próxima da arte cinética. Uma das caixas continha um “momento surpresa” que ocorria quando o espectador acionava a mola e num rápido movimento esta caía para fora da caixa e se esparramava pelo chão, acompanhada de um enorme ruído. Segundo Caro, o espectador diante desse “momento surpresa” poderia pensar ter danificado a obra. Embora nada de errado tivesse de fato ocorrido, as pessoas que tivessem presenciado o cair da mola procurariam não tocar na obra. Isso, porém, durava até que outros grupos de visitantes entrassem na exposição e o fato se repetia. Com esse trabalho, o artista buscava provocar novas reações e alegava que dessa forma sua produção passava a inserir-se no movimento da arte-objectual que começava a ganhar corpo. No entanto, Caro considera como elemento fundamental neste trabalho a provocação ao público e em sua tese de doutorado comenta:

Um dos pontos que muito me satisfaz foi a participação do público, pois o trabalho possuía muito da arte lúdica e tinha o poder de abstração do espectador para o “participar” que, para mim, era um dos registros mais importantes que minha proposta continha.

Em visita, ainda, a esse acervo da Fundação Bienal de São Paulo, pude ter contato com arquivos e documentos das Bienais Nacionais e Internacionais. Analisando as fichas de inscrição que o artista preenchia para participar do processo de seleção das obras que seriam expostas na Bienal verifiquei que neste ano de 1967, além das obras expostas na IX Bienal Internacional de São Paulo e comentadas acima, Bernardo Caro enviou, também, um conjunto de oito desenhos para participarem do processo de seleção. Na técnica desenho foram enviados os seguintes trabalhos: Enfim, Paz; Posições para dois; E a vida continua; Quando os interesses se chocam; Saravá meu Pai; Ritual de amor; Vergonha de pedir; Ele encontrou o caminho. Esse conjunto, porém, não foi selecionado para a Bienal. Contudo, o que se percebe até aqui é que neste

momento Bernardo Caro produzia obras fazendo uso de diferentes linguagens artísticas, fossem gravuras, arte-objectual ou ainda desenhos, o que me leva a crer que Caro tentava mesmo era não ficar de fora das grandes exposições de arte. Nessa pesquisa dos catálogos das Bienais, localizei outras similaridades entre Caro e Rubens Gerchman o qual, nesta Bienal, também expôs três obras das quais duas que remetiam às caixas. Classificadas no gênero de escultura, uma das obras é intitulada Novas caixas para morar, e a outra Caixa corpo-homenagem a Lygia Clark.

Em um curta-metragem realizado em 1966, com a duração de vinte minutos, patrocinado pela Petrobrás e dirigido por Antonio Carlos de Fontoura, Gerchman relata, de forma sintética, toda sua trajetória artística desde a infância até os vinte seis anos de idade. Neste documentário, chamado de Ver Ouvir, o artista apresenta a obra Novas caixas para morar exposta numa rua da cidade do Rio de Janeiro e explica o quão simbólico eram essas caixas para ele:

O mundo é uma caixa e o homem dentro da caixa. Ela que foi sua morada, que é o lugar para onde ele volta depois do trabalho, onde faz amor, para onde irá depois que tudo acabar. A caixa é para mim o próprio limite do homem. Esse homem condicionado pelas grandes verdades fabricadas. Esse homem a quem a realidade assusta tanto que as vezes como solução só resta desaparecer.

Assim, percebe-se que a similaridade entre os artistas está mais no interesse de se trabalhar com a caixa do que em seus significados simbólicos. Enquanto Caro se preocupa com o caráter lúdico do objeto e com a interação física entre público e obra, Gerchman se atém ao conteúdo simbólico da caixa e com a interação psíquica do espectador, que é levado a refletir sobre suas próprias limitações. Ainda nesta mesma Bienal, Gerchman expõe uma terceira obra chamada O altar. Nenhuma dessas três obras recebeu premiação. No entanto, outro fato curioso é que esse mesmo título (O Altar) será usado por Bernardo Caro posteriormente, numa obra apresentada e premiada no VII Salão de Arte Contemporânea de Campinas, em 1971. No mesmo ano da Bienal de 67 ocorre a inauguração do I Salão de Pesquisa Operacional das Folhas de São Paulo, que contou com cerca de cem obras, às quais se afastavam dos gêneros tradicionais, como pintura ou escultura. Os trabalhos selecionados para esta exposição não eram classificados por técnicas tradicionais, mas, ao contrário, mostravam a exploração de novos temas e materiais. Neste momento, Caro produziu outro objeto-arte: O Kaleidoscópio, (Anexo 2 - fig. 1). Essa obra também envolvia um jogo de espelhos, além de um sistema de rolemãs, pólos elétricos, lâmpadas coloridas e na parte externa o objeto exibia a mensagem: “Hoje grande espetáculo CR\$ 2,00”. Além de Caro, participam desse salão outros artistas de Campinas, como: Geraldo de Souza, Geraldo Jurgensen, Maria Helena Motta Paes, Mário Bueno, Raul Porto, entre outros. Nesse salão, a obra Kaleidoscópio, de Caro recebe o prêmio “Folha de Prata”. O artista se utilizou da idéia de um instrumento visual comum e deu a este objeto um novo modo de olhá-lo. Declara Mário Schemberg que o Kaleidoscópio, um instrumento tradicional de magia visual, foi transformado por Caro num objeto popular de feira muito sugestivo o qual instiga o espectador a desvendar o que tem sua obra a dizer, ou a mostrar.

Em Kaleidoscópio o espectador podia mais uma vez interagir com a obra, já que esta possuía uma área reservada para o observador, de onde ele tinha

acesso ao manuseio de um sistema de rolemãs. Na medida em que ele próprio movimentava esse sistema era possível visualizar diferentes imagens que se projetavam no interior do kaleidoscópio. Esse tipo de trabalho evidencia a influência de diferentes artistas e correntes, tais como Marcel Duchamp e o dadaísmo, devido à alusão ao ready-made ou mesmo Lygia Clark e Hélio Oiticica os quais ligados ao movimento neoconcreto trabalhavam suas criações baseadas na relação entre obra e público.

Observa Frederico Moraes, quando se refere a esse novo tipo de produção artística nacional: “o que se verifica é uma evolução rapidíssima de uma arte meramente visual, daí para a tátil-visual [...]”. Moraes ressalta, ainda, que nessa interação entre público e obra o papel do artista é o de desmistificar a arte, ou seja, o artista é responsável pelo processo de compreensão da obra de arte a partir do relacionamento direto entre observador e obra. Dessa forma, o artista não quer mais um espectador passivo diante da obra; o espectador é convidado a interagir com a mesma. De outro modo, o público não é mais apresentado a uma obra de arte acabada em si, mas uma obra que ele ajude a compor a partir de sua interação com o objeto-arte. Em acordo com essa nova maneira de expressar-se artisticamente, Rubens Gerchman defende no seminário “Situações da Vanguarda no Brasil”, ocorrido em 1966, “que o objeto para o artista contemporâneo deve ser seu meio de maior e melhor comunicação com o espectador” e diz ainda que para ele “os materiais industriais- plásticos, resinas - estão para a segunda metade do séc. XX como óleos estão para a Renascença”. É influenciado por esse contexto de debates acerca da nova arte que Bernardo Caro interessou-se pelo objeto-arte.

Na X Bienal Internacional de São Paulo, em 1969, não houve a participação de nenhum artista do Grupo Vanguarda de Campinas e o número de artistas brasileiros selecionados foi bem reduzido se comparada com a Bienal de 1967, reflexo da ditadura militar brasileira. Neste período, diversos setores de atividade cultural e intelectual tiveram suas programações controladas. A música, o teatro e o cinema foram atividades culturais mais atingidas pela censura militar. No caso das artes plásticas, houve o fechamento arbitrário de exposições, como exemplo disso, a II Bienal Nacional de Artes Plásticas, realizada em Salvador em 1968, e a mostra dos artistas brasileiros que representariam o Brasil na Bienal de Paris, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969.

Com o intuito de talvez inserir-se no panorama da arte conceitual internacional, Caro envia para esta Bienal a proposta do trabalho intitulado Varal, o qual era composto por dois lances paralelos de varal medindo aproximadamente 25m e que teriam roupas estendidas. O varal deveria ocupar um espaço de circulação de pessoas, as quais não teriam como desviar das roupas molhadas estendidas, e que, ao passar por elas teriam suas sensações despertadas a partir desse contato. Através dos documentos consultados, certifiquei-me de que este trabalho nunca foi executado ou exposto em espaços artísticos. Além deste trabalho consta o envio de oito gravuras de outra série Mulheres. Diferentemente da série anterior, na qual os títulos das obras carregam como elemento principal as palavras Mulheres versus Protesto, nesta série o artista usará Mulheres se contrapondo às horas do dia. Dessa forma, dentre as xilogravuras enviadas temos: Mulheres x 16,10hs; Mulheres x 20hs; Mulheres x 17,30 hs. Essas xilo-

gravuras também foram recusadas pelo júri de seleção.

Em contrapartida, nesse mesmo ano de 1969, surge a obra denominada Triptico I (Anexo 2- fig. 2), que recebe o Prêmio Aquisição no V Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Esta era uma obra composta por três faces de 1m x 2,5m, dispostas numa angulação inferior a 90 graus, uma em relação à outra. A temática continua em torno da mulher, do feminino e da erotização da imagem. No entanto, o que se altera nesse momento é a forma com que o artista decide apresentar essas imagens, que não mais se apresentam no plano bidimensional, mas são inseridas no espaço tridimensional. A imagem ganha outro suporte e uma nova dimensão, pois deixa de ser xilogravura e passa a ser outro objeto-arte. Esse efeito se repete no VI Salão de Arte Contemporânea de Campinas quando Caro expõe o trabalho Pernas (Anexo 2- fig. 3), em 1970, também na Pré-Bienal Nacional de São Paulo. Tal obra apresenta três peças intituladas Elas em horizontal azul; Elas em horizontal verde e Elas em horizontal vermelho. Cada uma dessas peças era um objeto-arte e tinha o formato de caixa, com 4 metros de comprimento, 0,30 metros de altura, por 12 centímetros de largura cada uma. Esses objetos-caixa ficavam na altura dos olhos, fixados no chão por duas barras de ferro cada um e recebiam a estampa de pernas desenhadas paralelamente umas às outras com diferentes combinações de cor em cada uma das superfícies das caixas. Para o artista essa figuração das pernas tem uma mensagem particular: “Pernas que nos levam onde queremos ir e onde não queremos ir, mas somos obrigados a ir”.

Bernardo Caro expande assim seu questionamento quanto ao uso dos suportes e da classificação de gêneros tradicionais, pois ao inscrever sua obra para o Salão, classifica-a como: gravura, escultura e pintura. O artista, portanto, não enquadrou sua obra nas especificações técnicas tradicionais e procurou reunir essas três linguagens num só trabalho, transformando-o uma vez mais num objeto-arte.

Cabe ressaltar que, com a popularização dos Salões, o júri já estava receptivo a mudanças no campo das artes, ou seja, estavam abertos à nova arte. Na realidade, os salões passaram a ser considerados pelos artistas como um laboratório, os quais usufruíam desse espaço para realizar “experiências” que dariam origem a propostas de trabalhos futuros para as Bienais Nacionais e Internacionais de São Paulo. É importante lembrar ainda da crise vivenciada pela Instituição Bienal a partir do Boicóte Internacional à edição de 69 organizado por P. Restany .

Após o Boicóte, a Fundação Bienal buscando novas formas de legitimação, criou as Bienais Nacionais. Partindo do pretexto de que esse evento permitiria amplo confronto entre o que estava sendo produzido no país no campo da arte visual. Declarou em seu regulamento que a partir de 1970, nos anos pares, uma exposição Nacional ocorreria na capital do Estado de São Paulo e que as obras selecionadas nesta Bienal representariam a arte brasileira nas Bienais Internacionais de São Paulo. Nesta ocasião, alguns artistas campineiros reaparecem no cenário paulistano, tais como: Éneas Mattos Dedecca com três pinturas de óleo sobre tela, Maria Helena Motta Paes com cinco trabalhos com nanquim, além de Mário Bueno com cinco colagens que carregam o título Manifesto e Bernardo Caro com oito gravuras da série Pernas. Alguns fatos ocorridos nesta

Bienal chamam muita atenção. Primeiramente, a Fundação Bienal utiliza como critério para a elaboração do catálogo deste ano a divisão dos artistas por sua região de origem: Norte-Nordeste, Centro-Oeste, Centro-Sul e Sul. Com esse critério de classificação foi possível constatar que existiam artistas de todos os Estados do Brasil participando do evento, com exceção dos Estados do Piauí e Maranhão. Dentre os 30 artistas selecionados pelo júri para representarem a atual arte brasileira na XI Bienal de São Paulo, em 1971, estava o campineiro Mário Bueno, que apresentou 12 pinturas de óleo sobre tela. Outro fato que se destaca nesta Pré Bienal de 1970 é a existência de uma sala especial em homenagem póstuma ao artista campineiro Geraldo de Souza, ex-integrante do grupo Vanguarda, que estava inscrito para a Pré Bienal, mas faleceu em maio deste mesmo ano após sofrer um ataque cardíaco.

No ano de 1971, a XI Bienal Internacional de São Paulo apresentará três salas de destaque: Sala de homenagem ao cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 1922 onde foram expostas obras de Tarsila do Amaral, Anita Malfati, entre outros; Sala especial dos 20 anos de Bienal; Sala especial de gravura brasileira onde Lívio Abramo é homenageado como melhor gravador brasileiro. Nesta sala outros 34 artistas têm seus trabalhos selecionados e expostos e Bernardo Caro está entre esses nomes, apresentando a série Mulheres x Garrafas, (Anexo 2- fig. 4). Além disso, destaca-se a participação de outro artista campineiro, Geraldo Jurgensen que apresentou cinco obras na categoria- jóias.

A obra apresentada por Caro nessa Bienal mantém algumas características formais trabalhadas pelo artista na série de xilogravuras de 1967, Mulheres X Protesto, mas há enfoque diferenciado, pois, ao redor da figura feminina em pose erotizada, não há mais o alfabeto cifrado ou os pequenos bonequinhos citados anteriormente. Há a repetição da imagem de garrafas as quais fazem referência a outra obra do artista denominada série Sentinelas, de 1971, (Anexo 2- figs. 5a e 5b). Além disso, as garrafas já vinham sendo produto de pesquisas do artista o qual os nomeia de “trabalhos ambientais-conceituais”, como a obra O Altar, apresentada e premiada no VII Salão de Arte Contemporânea de Campinas deste mesmo ano.

Nesta VII edição do SACC, Caro apresentou ainda além desta outras duas instalações Quem foi?; Isolados, mas foi com O altar que recebeu o prêmio aquisição. (Anexo 2 – figuras 6, 7 e 8, respectivamente). A obra Quem foi, era um ambiente composto por prateleiras em formato de anfiteatro, como se fizessem parte de um mercado, onde estavam organizadas centenas de garrafas coloridas. É possível aproximar tal proposta a outras de Andy Warhol, que também fez uso de garrafas industrializadas em suas composições. Mas Caro se diferencia pelo caráter performático que adota durante a exposição, quando passa a beber no bico das próprias garrafas, conforme vemos na reprodução da obra na figura 6.

A instalação denominada Isolados era composta por uma pequena mesa quadrada, ocupada por alguns copos e garrafas idênticas, tendo ao redor dois banquinhos que passavam a impressão de que estavam a espera de pessoas que ali sentassem e brindassem. Havia também uma cortina plástica que parecia tornar o ambiente mais reservado às duas pessoas que ali se acomodassem. De acordo com Caro, o fechamento da cortina simbolizava o transporte imediato para “[...] um ‘espaço’ que só aos dois pertencia, isolando-se daquela situação

de ‘salão de arte’, numa provocação intencional, que continha minha proposta de extrapolação de ‘espaços’.” Quanto à obra premiada neste Salão, O Altar, foi um projeto instalação que se apresentou ao espectador numa perspectiva curiosa: as garrafas estavam à altura do quadril, ao alcance das mãos, enquanto apenas uma das garrafas ganhava distância e assumia o centro da composição, onde recebia uma luz diferenciada. Essa obra ficou localizada bem na entrada do museu de onde o artista recepcionava alguns visitantes oferecendo-lhes uma bebida. Quanto ao título dessa instalação Bernardo Caro foi elogiado pela ironia com que ele tratava a questão das bebidas alcoólicas. Segundo crítico de arte, Olney Kruse, sua obra procura exaltar as bebidas alcoólicas, mas com ironia. Daí o título: “Altar” para o seu trabalho, feitos com copos de papel, garrafas contendo líquidos azuis, vermelhos e amarelos. Diante do altar ficam os copos e algumas bebidas- uísques e licores- que Bernardo Caro vai oferecer aos visitantes do Museu de Arte Contemporânea. Colocada logo na entrada do Museu, a obra de Bernardo tem alguma ligação com o celebre conjunto pop de Andy Warhol, artista norte-americano que empilhou milhares de garrafas de Coca-Cola e depois fotografou-as. Mas, o trabalho de Caro é bem pessoal e consegue ironizar a bebida e os barzinhos feitos para duas pessoas

Nesta sétima edição do SACC, participavam do júri nomes como Frederico de Moraes, José Roberto Teixeira Leite, Mário Barata, Waldemar Cordeiro, Marcio Sampaio, Wolfgang Pfeiffer, todos esses críticos de arte atuantes durante o período e engajados na defesa de uma arte experimental. O júri parecia privilegiar a premiação de objetos instalação, pois seis artistas foram premiados por este tipo de obra, como Antonio Lizarraga, Cybele Varela, Edgar Pagnano, Ismael Assunção, Marília Kranz, Maria Luiza Fávero, Odair Magalhães, Sérgio de Paula, inclusive Bernardo Caro com a obra O altar. Com esse trabalho o artista começou a tratar da discussão da efemeridade da obra de arte já que depois de exposta nada mais sobraria dessas obras senão registros fotográficos. Este enfoque perpassará sua carreira até meados dos anos 1970.

Na VIII edição do Salão de Arte Contemporânea de Campinas, em 1972, mantendo o caráter de arte instalação, Caro apresenta a obra Vitrine Fantasia, (Anexo 2 – fig.9) com a qual recebe sua segunda premiação com instalações. Esta foi uma obra ambiental que ocupou uma área de 35 metros quadrados e era composta por quatro plataformas, sobre as quais havia uma série de cavaleiros postos em fileiras como se estivessem sob regimento militar. O chão foi branqueado com pó de gesso, o que causava uma sensação de ambiente onírico, fantástico. O artista trabalhou mais uma vez a questão do espaço expositivo. Segundo Caro, tratava-se da saída de um espaço mental para um espaço da fantasia, o que possivelmente remeteria a uma vivência da infância.

Neste mesmo período, Caro preparava a obra que apresentaria na Pré-Bienal Nacional de São Paulo de 72 ou mostra do Sesquicentenário da Independência. Nessa ocasião, a obra que ganha a cena é Cavalinho-de-Pau (Anexo 2- fig.10), um animal político, segundo o crítico Olney Kruse. Dentre os documentos analisados na Fundação Bienal não localizei a ficha de inscrição desta obra com essa nomenclatura, mas sim a inscrição de cinco obras classificadas por técnica mista e que recebiam os seguintes títulos: Rompimento; Decisão; Comemorando 16,30hs; Comitiva; Tudo ao chão. Mas foi com a obra

Cavalinho-de-Pau que Caro chamou atenção, primeiramente por suas grandes proporções (2,80m de altura por 3,50m de comprimento) e por seu material: madeira, gesso, papelão e pele natural de carneiro. Segundo Kruse, a obra de Caro não remetia a um brinquedo que diverte, mas “um brinquedo que propõe uma série de perguntas, de resto sem respostas”. Na época, esta mesma obra serviu de inspiração para a criação do poema chamado O Cavalo, escrito pelo carioca Walmir Ayala, o qual está transcrito em anexo 1- documento 1. Com intuito de novamente incitar o público a interagir e participar da obra, Bernardo Caro convida trinta moças para desfilar com os cavalinhos-miniaturas durante toda a inauguração da mostra. Assim, os cavalinhos eram puxados pelas moças por um cordão. Evidentemente, tal movimentação atraiu mais ainda o público visitante para a Bienal.

O Cavalinho de Pau, um objeto-arte que deveria representar a brincadeira, a liberdade da criança e o lúdico, estava acompanhado de um texto significativo para a época. Tratava-se, como vimos anteriormente, de um período de ditadura militar, ou seja, toda manifestação expressiva era acompanhada de retaliação, repressão e censura. Em vista disso, a obra causou polêmica e Bernardo Caro não pode apresentá-la portando os dizeres: É O CAVALO DE NOSSA INDEPENDÊNCIA. B. Caro - 72

Em função da polêmica e do contexto histórico desse momento, a obra, que até então estava entre as favoritas à premiação, segundo a crítica de arte e membro do júri Lizeta Levi, não conquistou prêmio nesta Bienal. Isso porque provavelmente o júri não se convenceu de que essa obra possuía apenas uma crítica a indústria de brinquedos, mas temiam a conotação política da obra. É importante ressaltar que a exposição era comemorativa ao sesquicentenário da Independência, e, para alguns jurados a obra satirizava o Grito do Ipiranga. Destaco ainda, que esta segunda Bienal Nacional contou com a presença do artista campineiro e ex-integrante do Grupo Vanguarda, Francisco Biojone, que expõe uma série de cinco propostas, denominadas de Brasileiras, Segundo 1972 ou Cânticos de Nossa Infância, sendo esta a primeira e única apresentação desse artista em Bienais. Sobre essa Bienal destaco também a montagem de diferentes Salas Especiais, tais como: Arte Conceitual; Arte e Tecnologia; Arte Ambiental; Proposições e Pesquisas Diversas. Com a inauguração dessas salas especiais fica claro o tipo de panorama da arte atual brasileira que a Bienal propunha a apresentar neste momento. São nomenclaturas de ponta, que ambicionavam mostrar o quanto o Brasil estava à par das novas tendências do mundo da arte. Como se quisesse provar que a arte não se concentra somente nos grandes centros urbanos, economicamente mais fortes, o primeiro lugar do prêmio aquisição foi concedido ao cearense Anderson Tavares Medeiros e à gaúcha Ilsa Monteiro.

No ano seguinte, em 1973, ocorre, então, a XII Bienal Internacional de São Paulo que reúne uma centena de artistas. Entre esses está novamente Bernardo Caro e nenhum outro artista da cidade de Campinas. O artista, mantendo o caráter de sua produção artística focada em obras-instalação, expõe a série Menino de Papelão (Anexo 2- figuras 11a e 11b), em 1973. Tratava-se de bonecos, de aproximadamente 1m 50 cm de altura, feitos de papel machê, os quais se ocupavam em diferentes situações. Assim como o Cavalinho de Pau,

também, a série Menino de Papelão, seguia como proposta a seguinte reflexão de Caro: (...) de papelão e massa; brinquedo estático, que movimenta a imaginação. Os brinquedos atuais são super-dinamizados, fazem tudo, destroem a criatividade. É o protesto contra a mecanização lúdica. Dando a criança um pedaço de pau, ela o transformará em cavalos, trens, soldados, etc, com cores e formas frutos de sua fantasia.

A série Menino de Papelão era composta por três momentos distintos intitulados: Crianças X Garrafa; Crianças X Presépio e Crianças X Cavalinhos. Na primeira instalação, observa-se um menino de papelão em pé sobre um monte de areia com a cabeça inclinada para baixo, como se o olhar focalizasse nas mãos postas à frente do corpo, enquanto ao seu redor garrafas nas tonalidades do vermelho, amarelo e preto delimitam seu espaço. No interior desse cercado de garrafas haviam algumas outras garrafas postas sobre o montante de areia de maneira aleatória. Na instalação Crianças X Presépio é apresentado ao espectador outra situação, o menino de papelão frente a uma bancada onde estão dispostos batatas e palitos de fósforo. Com esse material disponível a sua frente, o menino de papelão alude à idéia de que está ali para brincar de confeccionar objetos. Ao olharmos para o boneco é possível perceber que sua cabeça está voltada para baixo e que seus olhos estão concentrados nas batatas que recebem perfurações dos palitos de fósforo. Esses palitos recebem uma nova função e essas batatas recebem novo significado, pois os palitos são agora elementos de sustentação e membros de uma batata que se torna um animal ou um objeto de peça de presépio. Comenta Sandra Caro:

Esses pequenos bichos feitos de batata e palito de fósforo remetem às antigas confecções de presépio de natal quando o que contava era o improvisado e a criatividade; como também remetem à coisa da criança ser capaz de inventar o seu próprio brinquedo partindo de um objeto qualquer.

Em conversa com a filha do artista, ela comentou ainda que Bernardo Caro acreditava nessa idéia da criança construir seus próprios brinquedos, pois ele mesmo muito os fez em sua infância. Segundo Caro, a confecção dos próprios objetos lúdicos permite que a criança se desenvolva de maneira mais criativa ao invés de apenas se adequar a brinquedos prontos ou industrializados. Além disso, essa obra recebe um cenário com paredes forradas por madeiras e ladeadas por mantas de algodão branco de um lado e pardo de outro e o chão foi coberto por gesso em pó. Com esse cenário o artista tem a intencionalidade de alvejar o silêncio do “espaço” levando o observador a um mundo diferente daquele proposto pela instituição.

A terceira instalação dessa série de Caro, Crianças X Cavalinhos, é composta pela montagem de prateleiras nas quais, em cada lance, alojam-se cavalinhos de papelão em diferentes fases de execução, os quais remetem à obra Cavalinho-de-Pau apresentada na Bienal Nacional do ano anterior. Frente a essas prateleiras é posto um menino de papelão com os braços esticados para o alto, o que insinua o movimento do menino na tentativa de alcançar esses objetos, os cavalinhos.

Na exposição por nós organizada, ocorrida entre os meses de novembro e dezembro de 2008 na Galeria de Arte da Unicamp com o título: Arte como Protesto- Bernardo Caro anos 60 e 70, houve uma remontagem de dois desses

conjuntos dos Meninos de Papelão. Após análise de documentos e fotografias de época, foi possível remontar a instalação escultórica Crianças X Garrafa e Crianças X Presépio. No caso da remontagem, como localizamos três peças em perfeitas condições de conservação, optei por inserir dois desses bonecos de papel machê ocupando o mesmo espaço de areia da instalação Crianças X Garrafa. E o terceiro boneco foi colocado em outro espaço da exposição segurando um objeto nas mãos. Tratava-se de um objeto, como já citado anteriormente, composto por palitos de fósforo e uma batata fazendo alusão à obra Crianças X Presépio.



Além destas, obras outras 30 foram por nós selecionadas da coleção particular do artista para serem, também, expostas nesta ocasião. Para organizar esse conjunto de obras selecionadas dentro do espaço da Galeria de Arte da Unicamp, optamos por dividi-la em três blocos. O primeiro bloco da exposição foi composto por uma série de gravuras produzidas pelo artista entre os anos de 1964 a 1966 e remetem a fase abstrata de Caro. Dentre essas gravuras estão Enigmas III, de 1965 e 1º de Abril, de 1966. Ambas destacam-se pela conquista de premiações no XV e XVI Salão Paulista de Arte Moderna de São Paulo. A primeira recebeu Prêmio Medalha de Bronze, em 1965, enquanto a segunda obra é contemplada com Prêmio Aquisição no ano seguinte. No segundo bloco concentram-se as obras que evocam o protesto, ou seja, fazem parte do conjunto de obras a série xilográfica Homens x Protesto; Mulheres x Protesto; Pernas e três grandes painéis de pinturas, em acrílica sobre tela, da série Alfabeto Deformado ou Metamorfose Gráfica. Desse conjunto destaca-se a xilografura Mulheres x Saravá, de 1967, que recebeu Prêmio Aquisição Itamarati na IX Bienal Internacional de São Paulo. O último bloco de obras dessa exposição era composto por Instalações ou trabalhos “ambiental-conceitual”, como era chamado por Bernardo Caro. Foram expostas as maquetes das obras Mulher Totêmica e Sempre as quais se referem aos trabalhos de grandes proporções realizadas por Caro junto a Equipe Convívio em 1974 e 1975, respectivamente. E, sobre essas obras falarei mais adiante. Além dessas maquetes foram realizadas as remontagens do conjunto Meninos de Papelão, mencionadas acima, e Cavalinhos-de-Pau, exposto na Pré Bienal Nacional de 1972.

A exposição Arte como Protesto: Bernardo Caro anos 60 e 70, obteve boa repercussão nos meios de comunicação da cidade com matérias nos Jornais Correio Popular e Diário do Povo e divulgação via rádio CBN. Isso atraiu mais visitantes.

Dois anos após a Bienal de 1972, Bernardo Caro está trabalhando na Pontifícia Universidade Católica de Campinas onde forma o Grupo Convívio, que conta com a participação de amigos e alunos da universidade, tais como: Adriana Del Pillar Bianchi, Berenice Henrique Vasco De Toledo, Edda Lungershausen, Edson Rebato Zago, Lucia de Vasconcellos Afonso, Luiz Carlos de Carvalho, Márcia Tomasi Novaes, Márcia Silvia de Barros, Nicole Van Naday, Rosa Maria de Toledo, Rosana Penteado Camargo, Sonia Carolina Marins, Suely Pinotti e Wladimir Fera. Com esse grupo, Caro trabalhou na criação de duas obras de grande destaque nesta década. São elas: Mulher Totêmica (1974) e Sempre (1975). A primeira obra conquista um dos onze prêmios concedidos na Bienal Nacional de 1974. Um fato raríssimo ocorrido na premiação desta Bienal foi que dos 11 contemplados, 8 foram escolhidos por unanimidade pelos jurados. Com isso, os artistas premiados estavam automaticamente inscritos na Bienal Internacional de São Paulo do ano seguinte. Aliás, como dito anteriormente a função das Bienais Nacionais, a princípio, era essa, a de selecionar as obras que representariam a arte brasileira atual nas Bienais Internacionais.

A obra Mulher Totêmica é, para o grupo Convívio, um trabalho simbolicamente permeado pelo misticismo dos totens primitivos, mas que contém características lúdicas que proporcionam ao espectador interferir no posicionamento da peça artística. Essa grande peça vertical foi esculpida em blocos de madeira que, unidos, formam as estruturas básicas do corpo humano, ou seja, cabeça, ombros, tronco, braços e pernas. Esses blocos de madeira são articulados entre si e se movimentam de acordo com os comandos dados pelo espectador nas alavancas que se localizam de frente para o objeto, (vide anexo 2- figura 12- a maquete desta obra). O objeto lembra mesmo um totem, como se pertencesse a alguma civilização antiga. A fisionomia da mulher gravada no primeiro bloco de madeira não é branda ou suave, mas firme e austera; como uma guerreira é possuidora de grandes olhos negros e cabelos claros e longos. A maquete desta obra foi reapresentada em várias exposições posteriores, inclusive na mostra por nós organizada, em novembro de 2008 na Galeria de Arte da Unicamp.

A obra Sempre (Anexo 2- figura 13) foi intencionalmente produzida pelo Grupo Convívio com materiais de fácil degradação, tais como: cola, papelão e madeira. Dessa maneira, segundo Caro, estava posto em questão uma analogia entre a efemeridade da obra e a perecibilidade humana e para que essa mensagem fosse transmitida ao espectador a obra foi montada no campus da Pontifícia Universidade Católica de Campinas após sua apresentação na Bienal. Exposta a ação do tempo, ao processo de desintegração para lembrar ao homem que ele também não é eterno a obra passou a integrar o ambiente e o cotidiano da população acadêmica e ocupou esse espaço até sua desintegração total.

Composta por oito cabeças gigantes de cinco metros de altura, perfiladas em dois conjuntos de quatro cabeças cada, um Dolmen no centro entre os dois conjuntos das cabeças e seis Menires que compõem dois conjuntos de três peças cada um, postos um de cada lado do Dolmen, a obra atinge 14 metros de comprimento. As gigantes cabeças chegaram a ser comparadas com as cabeças da ilha de Páscoa, mas os artistas que as confeccionaram afirmaram querer com isso chamar a atenção do espectador para suas próprias “ilhas”, nossas cabeças. O propósito desta obra era sua decomposição pela ação do tempo.

Durante o período em que permaneceu exposta no Campus da Pucc a obra serviu de suporte para os protestos políticos dos universitários. Encontrei jornais como: O Estado de São Paulo, Correio Popular e Diário do Povo, esses ambos de Campinas, que datam 23 de julho e 9 de novembro de 1977, nos quais foram publicadas matérias sobre as manifestações estudantis em Campinas e junto às publicações haviam ilustrações da obra Sempre, mas ela não se apresentava no caráter original. A obra havia recebido intervenções feitas pelos estudantes. Cada uma das oito cabeças gigantes apresentava um elemento que simboliza a censura e a repressão, a exemplo disso, uma das cabeças é transpassada por uma grande corrente, outra é colocada numa forca e outra cabeça ainda recebe uma espécie de grade feita de bambu posta frente sua face. Ocorre o reaparecimento do Sempre com essas intervenções em termos nacionais através do Jornal: Movimento UNE, em julho de 1983.

A equipe Convívio procurou documentar cada estágio por qual passou a obra, ou seja, desde a confecção até sua total degradação. Esses registros deram origem a um documentário, de doze minutos, SEMPRE-1975. O filme contou com um texto escrito por Berenice de Toledo, Léa Zigiatti e Bernardo Caro (Anexo 1- documento2). Este último, também realizou a narração do documentário, que teve o apoio técnico de Henrique de Oliveira Junior, que realizou as tomadas e a sonorização.

Em 1976, o artista retoma essa obra “conceitual-ambiental” sobre um suporte e técnica tradicional, como a pintura. Desse trabalho resultou um conjunto de cinco telas pintadas a óleo, as quais, contém as cabeças gigantes postas ao lado de personalidades do círculo social campineiro do artista. As telas são intituladas: “Sempre- Thomaz Perina” (Anexo 2- figura 14); “Sempre- Raul Porto”; “Sempre- Hugo Gallo”(Anexo 2- figura 15); “Sempre- Maria Helena Motta Paes” e “Sempre- Roberto Vilas Boas”(Anexo 2- figura 16). Esse conjunto de pinturas foi produzido e exposto na última Bienal Nacional de São Paulo, pois a partir de 1978, essa Bienal dará lugar a Bienal Latino-Americana (a qual teve uma só edição). Segundo o texto de apresentação do catálogo desta última Bienal Nacional, escrito por Oscar P. Landmann, “um fato novo, inédito, embora polêmico e de opiniões conflitantes, está ocorrendo nesta Bienal Nacional: foram aceitos todos os trabalhos enviados para a seleção (...) quis o júri de seleção possibilitar uma visão global das obras que costumam chegar às exposições que se apóiam na seleção para a escolha dos artistas participantes (...) talvez com resultados positivos para a evolução da arte no país”. Sendo assim, esta Bienal ficou conhecida como a Bienal sem Recusados. Outra curiosidade desta Bienal é novamente a organização de uma sala especial com a retrospectiva de mais de meio século de produção do artista Lívio Abramo, o qual é novamente citado como “sumamente importante para o estudo da evolução da gravura” e “formador de várias gerações de gravadores brasileiros”.

Enfim, essas pinturas das cabeças do “Sempre” de Bernardo Caro também foram expostas no VIII Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte neste mesmo ano de 76. São pinturas que carregam um caráter cômico e engraçado, pois a fisionomia da pessoa retrata se mostra ora fazendo careta, ora com um ar de deboche, como é o caso da tela “Sempre- Hugo Gallo” que apresenta duas grandes cabeças. Já na tela “Sempre- Roberto Vilas Boas” o retratado aparenta

um sorriso tímido e um olhar desconfiado, que aponta em direção a um pequeno cavalo de pau presente no cenário desta pintura. A projeção da sombra da grande cabeça de Roberto Vilas Boas tem o formato idêntico ao das gigantes cabeças do “Sempre”. A tela “Sempre- Thomaz Perina” repete esse fenômeno de alusão direta à obra original Sempre, pois Perina tem o retrato de sua cabeça posta em perfil às demais cabeças do “Sempre”. Usando óculos e com uma fisionomia tão realista como os demais já mencionados, Perina aparenta uma face séria, porém, com um sorriso comedido.

No ano seguinte, em 1977, tem-se a XIV Bienal Internacional de São Paulo e nesta ocasião Bernardo Caro participa junto a Equipe Pesquisa 8, formada por Berenice de Toledo, Henrique de Oliveira e Marco Gustavo Craveiro, com a obra Tabela. Esta Bienal foi a primeira a ser programada por um Conselho de Arte que detinha total autonomia para ir ao encontro dos interesses dos artistas e dos críticos de Arte, segundo Oscar P. Landmann presidente da Fundação Bienal. Esse Conselho era formado por Maria Bonomi, Yolanda Mohalyi e Leopoldo Raimo os quais escolheram sete proposições contemporâneas, nas quais cada trabalho selecionado seria inserido. Desta forma, a obra apresentada por Caro e a Equipe Pesquisa 8 foi incluída na proposição “Arqueologia do Urbano”. A obra Tabela tratava-se de um filme Super 8 de doze minutos. O roteiro deste curta-metragem foi elaborado por Bernardo Caro e Berenice de Toledo. A filmagem e a sonorização ficaram a cargo uma vez mais de Henrique de Oliveira, o qual também trabalhou no apoio técnico do documentário “SEMPRE-1975”. Os efeitos sonoros ficaram a cargo de Caro, Toledo e Craveiro. Segundo Bernardo Caro, “a oportunidade que o regulamento desta Bienal oferecia ao artista de se manifestar através do Super 8 proporcionou à Equipe Pesquisa 8 e principalmente para mim e para Berenice Toledo, artistas plásticos, atuar com uma nova linguagem, ou seja, cinematográfica, que nos ofereceu novos “espaços”.

O filme apresenta bolas de bilhar que adquirem vida e alma, ou seja, é representado o nascimento, a paixão e a morte de uma bola de bilhar que, ao receber tacadas de todos os cantos, é lançada na loucura do cotidiano, com pressa, subindo arranha-céus, descendo pelos esgotos, encontrando de repente a alegria dos campos e a quentura do sol. A idéia era montar um paralelo entre as bolas de bilhar e o ser humano, revelando uma preocupação com o destino do homem traçado pelas contingências da cidade grande, a impossibilidade de escrever suas próprias rotas sempre subordinadas à pressa e às necessidades que o envolve. Bernardo Caro concluiu: “Somos Bolas de Bilhar. (...) procuramos com Tabela levar o espectador a sentir, rever, ponderar e tentar situar-se na sua própria condição de homem. O homem precisa ser mais humano. Tentamos superar com o humanismo a característica agressiva com que o próprio urbano nos atinge. A nossa vida mesma é um jogo dentro do urbano, somos mais uma peça passiva do jogo do cotidiano, dentro da Metrópole”.

Em entrevista concedida ao jornal Correio Popular de Campinas em 2 de outubro de 1977, Caro comenta, ainda, que havia cenas impossíveis de serem filmadas, como, por exemplo, fazer com que a bola de bilhar ficasse entre dois galhos de árvore finos e secos, ou que ela enfrentasse o trânsito das ruas da cidade para a construção de cenas urbanas, ou ainda, o desafiante momento de se criar cenas de amizade e inimizade entre as bolas de cores diversas. Em

vista disso, muitas cenas foram filmadas várias vezes até que se conseguissem o efeito estético desejado.

Caro relata em sua tese de doutorado, ter, junto à Equipe Convívio, construído dentro da Bienal de 77 uma sala para a projeção do filme Tabela, e, que, quando esta sala ficou pronta a equipe recebeu a visita da secretária da mostra, que em nome da instituição pedia pelo empréstimo da sala de projeção montada pelo grupo para que o júri internacional pudesse assistir todos os filmes e áudio-visuais que estavam participando da referida Bienal, como também o empréstimo do projetor Super 8 pertencente a equipe de Caro e por último solicitam o auxílio de Bernardo Caro como operador do aparelho, visto que a Bienal não possuía nenhuma pessoa especializada. Após a inauguração da XIV Bienal Internacional viera a ser providenciado um espaço específico para a amostragem dos demais filmes selecionados. Dessa maneira, Caro e a equipe Pesquisa 8 insinuaram a falta de uma organização infra-estrutura pela Bienal.

A Bienal de 1977 contava com o júri internacional constituído por Silvia de Ambrosini, da Argentina; Tommaso Trini, da Itália; Toshiaki Minemura, do Japão; Márcia Tucker, dos Estados Unidos e Clarival do Prado Valadares, do Brasil. No entanto, segundo Bernardo Caro, durante as projeções dos filmes apenas o último jurado acima citado permaneceu todo o tempo na sala assistindo as obras dos artistas, enquanto os demais membros do júri circulavam pela mostra. Chegou-se ao ponto de, em dados momentos, permanecer na sala de projeção apenas o jurado brasileiro Clarival Valadares. Sobre este fato, Caro comenta: “Sempre imaginava como se portaria um júri internacional, com todos conchavos políticos, mas jamais poderia imaginar que o desrespeito para com o artista fosse tão grande. Pergunto: se nós não tivéssemos lutado por nosso espaço, onde estaria nosso filme “Tabela” e os dos nossos colegas?”

Enfim, pode ser constatado no artigo do Jornal O Estado de São Paulo de 12 de outubro de 1977 que muitas foram às críticas e protestos contra esse grupo de jurados. Porém, foram registrados, também, defesas realizadas pelos críticos do Conselho de Arte da própria Fundação Bienal.

Após o término da Bienal Internacional a obra Tabela é apresentada em Festivais Nacionais e Internacionais de Filmes Super8 e conquista diferentes premiações. Em 1977, o filme é premiado como Melhor trilha sonora e melhor filme de arte na III Mostra Nacional do Filme Super 8, em Curitiba e recebe o prêmio de Melhor filme experimental na I Mostra do Super 8 em Buenos Aires, na Argentina. No ano seguinte foram quatro premiações: Melhor filme de arte e comunicação na Mostra de Filmes Super8 na Universidade Federal de Aracajú; Melhor Filme na I Mostra do Filme Super 8 em Cuiabá e Prêmio Aquisição no XI Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba. Em 1980, conquista o lugar de Melhor Filme, também, no Festival “Nuevas Tendencias” nas Ilhas Canárias, costa da África Noroeste.

Com o ano de 1978 encerro o recorte proposto pela pesquisa, que privilegia as décadas de 60 e 70, pois é o ano da I Bienal Latino-America de São Paulo e a última participação de Bernardo Caro em Bienais. Como dito anteriormente, a inauguração da Bienal Latino-Americana vem para substituir as Bienais Nacionais. Tenta-se dessa maneira, encontrar denominadores comuns na produção artística da América do Sul, com a finalidade de reconhecer identidades e

potencialidades. O Conselho de Arte depois de ouvir especialistas das diversas áreas: sociologia, antropologia, psicologia, música, teatro, dança, críticos de arte, entre outros, propôs como tema desta Bienal o título “Mitos e Magias” com o objetivo de redescobrir nossas origens e discutir as deformações inseridas em nossas culturas por outras. E anuncia que nessa Bienal não haverá prêmios.

Considerando a contextualização feita acima, Bernardo Caro participou dessa Bienal junto com a artista plástica Berenice Toledo apresentando a proposta O alfabeto deformado ou Metamorfose Gráfica. Junto a esta proposta estão os trabalhos: Estandartes, uma instalação ambiental em tecido e madeira de 300 x 250 cm; Peregrino; Metamorfose em branco; Metamorfose em preto; Ceia de amor; Degraus, todos esses trabalhos em óleo sobre tela, que datam 1978. Além destas obras, Caro expôs ainda algumas gravuras da série Mulheres e da fase dos Muros, já analisadas nesta pesquisa, tais como: Muro; Muro II, ambos de 1965; Mulheres x Saravá e Mulheres x Amor, ambas de 1967 e Mulheres x Protesto Azul de 1971. Outras duas gravuras, também, foram expostas sob os títulos: Pesquisa A; Eu não queria, ambas de 1966.

O conjunto de obras de Bernardo Caro e Berenice de Toledo foi incluído na sala “Mitos e Magia de Origem Mestiça” em um espaço de 10 x 12m para exporem seus trabalhos. Os artistas construíram três painéis: a lateral esquerda foi pintada de branco e possuía telas e standartes; a parede do fundo recebeu a cor cinza e o painel da lateral direita foi pintado de preto. Em relevo, e com o uso do alfabeto deformado, foi sobreposto nessas paredes-painéis uma frase que se estendia passando pelos três lados citados. Segue abaixo a frase: “É uma reportagem do latino-americano contaminado, ou seja, de um conquistador-conquistado, em um posicionamento que oculta significados místicos numa mistura de divindades e burguesias”.

Assim, a frase se inicia no painel da esquerda- branco, segue passando pela parede do fundo-cinza e termina na lateral da direita- preta (conforme a frase passava de um painel a outro a cor das letras em relevo acompanhavam a mesma cor de fundo do painel. As palavras que compunham essa frase seguiam passando por cima de telas e standartes que estavam sobre as paredes-painéis).

Para Bernardo e Berenice essa composição representa o Latino-Americano cuja resistência atravessa o dia e a noite, ou seja, do branco ao preto. Nesta ocasião, Bernardo Caro revela a decodificação de seu alfabeto deformado, o qual foi criado em 1966 pelo artista e vinha sendo usado pelo mesmo em diversos trabalhos, sem que o público ou a crítica pudessem fazer sua leitura. Essa metamorfose gráfica, que durante anos instigara a curiosidade do espectador que se via desafiado frente a este enigma, teve sua decifração exposta pela primeira vez no Centro de Convivência de Campinas e seguiu posteriormente para esta Bienal. Quanto aos standartes expostos, por cima dos quais as palavras do alfabeto deformado passavam, eles representam uma simbologia dualista, podendo ser interpretados como símbolos de uma espécie de procissão religiosa, mas também podendo assemelhar-se às bandeiras de escola de samba, segundo Bernardo Caro. Além dos standartes e do alfabeto deformado e sua decodificação, Caro ainda apresentou uma série chamada por ele de Carga Latina (Anexo 2- figuras 17 e 18). Localizei três trabalhos pertencentes a esta série no catálogo Proposições: 1964-1984. Tratam-se de três pinturas a óleo,

sendo que duas recebem como elemento agregado uma lona encerada, como as que são utilizadas em caminhões de carga. Essa lona ocupa parte superior e parte inferior da tela, ficando o meio e as laterais desse suporte tradicional à mostra. As partes da lona são unidas por um zigue-zague feito por uma corda e a parte da tela que fica a mostra revelando ao espectador palavras escritas com o uso do alfabeto deformado de Caro. A terceira tela mais parece uma fotografia devido a densidade realista com que foi pintada. Nela o espectador observa um menino agachado na lateral direita do primeiro plano, num segundo plano é visto a parte frontal de um grande caminhão e num terceiro plano, ao lado direito desse caminhão, há uma lona estendida na vertical a qual possui uma corda que a perpassa formam um “X”.

Percebe-se com as obras da série Carga Latina juntamente aos trabalhos Peregrino; Metamorfose em branco; Metamorfose em preto; Ceia de amor; Degraus, que Bernardo Caro retomou a produção artística tradicional, com enfoque no gênero da pintura a óleo. A partir da década de 80, Caro se dedicou completamente a pintura tendo como tema de seu estudo as assinaturas de personalidades importantes, como por exemplo, do músico Almeida Prado, do crítico de arte Olney Kruse, do reitor da Unicamp Dr. José Aristodemo Pinotti, entre outros. Esse estudo originou uma série chamada de Perfil Plástico ou Natureza Caligráfica (Anexo 2-figura 19) na qual o artista, considerando a assinatura um retrato gráfico pessoal, tentava transformá-la em uma paisagem gráfica. Paralelamente, a carreira artística Bernardo Caro foi diretor do Departamento de artes plásticas do Instituto de Artes da Pontifícia Universidade Católica de Campinas entre 1979 e 1982. Sucessivamente, de 1983 a 1986, dirigiu o Departamento de artes plásticas da Unicamp e, de 1986 a 1989, o Instituto de artes da mesma universidade. Apesar de envolvido pela vida acadêmica, Caro continuou expondo seus trabalhos em diferentes cidades, porém sem o mesmo destaque no cenário nacional das décadas de 1960 e 1970.

Notas

¹ Ferreira Gullar, “O artista não pode fechar-se em si mesmo”. Entrevista concedida por Ivan Serpa a Ferreira Gullar, Revista Civilização Brasileira, nº2, ano 1. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, maio 1965.

² Título: Ver Ouvir/ documentário 20”/ de Antonio Carlos de Fontoura, de 1966, fonte <http://portacurtas.uol.com.br>

³ A respeito da série caixas “objetos” de Caro não foi localizada nenhuma imagem dessa obra, somente descrições das mesmas realizadas em sua tese de doutorado.

⁴ Bernardo Caro, Sempre- o repensar um percurso artístico. (Tese de doutorado). Unicamp, Campinas-SP, defendida em 1985.

⁵ Título: Ver Ouvir/ documentário 20”/ de Antonio Carlos de Fontoura, de 1966, fonte http://portacurtas.uol.com.br.

⁶ Não encontrei imagem da obra O Altar, 1967, de Gerchman para comparar com o trabalho de Caro que recebe esse mesmo título em 1971.

⁷ Mário Schemberg, Catálogo Proposições: 1967-1984. Campinas-SP, Unicamp, 1984.

⁸ Frederico de Moraes, Artes Plásticas: a crise da hora atual, Rio de Janeiro - RJ, Ed. Paz e Terra, 1975.

⁹ Rubens Gerchman, Objeto na arte Brasil anos 60, Situações da Vanguarda no Brasil, Seminário- Proposta 66, São Paulo, 15 dez. 1966.

¹⁰ Bernardo Caro, Sempre- o repensar um percurso artístico. (Tese de doutorado). Unicamp, Campinas-SP, defendida em 1985.

¹¹ Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, AS BIENAS NACIONAIS DE SÃO PAULO: 1970-76, doutoranda IA/ Unicamp.

¹² Bernardo Caro, Sempre- o repensar um percurso artístico. (Tese de doutorado). Unicamp, Campinas-SP, defendida em 1985.

¹³ Olney Kruse, Jornal da Tarde, 02 de outubro de 1971.

¹⁴ Olney Kruse, Catálogo Proposições: 1964/1984, Campinas-SP, Unicamp, 1984.

¹⁵ Depoimento de Sandra Caro à autora. Entrevista concedida em fev.2009.

¹⁶ Título: Sempre- 1975/ documentário 12”/ Produzido pela Equipe Convívio, 1975. Este curta-metragem não foi localizado na videoteca do Instituto de Artes, nem na Fundação Bienal.

¹⁷ Bernardo Caro, Sempre- o repensar um percurso artístico. (Tese de doutorado). Unicamp, Campinas-SP, defendida em 1985.

¹⁸ Jornal Correio Popular de Campinas, 2 de outubro de 1977.

¹⁹ Jornal Correio Popular de Campinas, 2 de outubro de 1977.

²⁰ Bernardo Caro, Sempre- o repensar um percurso artístico. (Tese de doutorado). Unicamp, Campinas-SP, defendida em 1985.

²¹ Bernardo Caro, Sempre- o repensar um percurso artístico. (Tese de doutorado). Unicamp, Campinas-SP, defendida em 1985.

²² Quanto às obras Pesquisa A e Eu não queria, ambas de 1966, não localizei imagens, como também, nada mais consta nos documentos pesquisados sobre esses trabalhos..

Bibliografia

1 - Livros e Catálogos

Bienal Nacional/76, São Paulo-SP, Ed. Fundação Bienal, 1976.

Catálogo, Grupo Vanguarda: 1958-1966, Campinas-SP, MIS, 1981.

Catálogo, Proposições: 1967-1984. Campinas- SP, Ed.Unicamp, 1984.

CARO, Bernardo, Sempre- o repensar um percurso artístico. (Tese de doutorado). Campinas-SP, Unicamp, defendida em 1985

COUTO, Maria de Fátima Morethy, Por uma vanguarda Nacional. A crítica Brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960), Campinas-SP, Ed. Unicamp, 2004.

FONSECA, Days Peixoto, Grupo Vanguarda-1958-1966, Campinas-SP, 1981

GOMES, Estácio, Um andaluz nos trópicos. Campinas-SP, Ed. Unicamp, 1994.

LEITE, José Roberto Teixeira, Pintura Moderna Brasileira, Rio de Janeiro- RJ, 1979.

MORAIS, Frederico de, Artes Plásticas: a crise da hora atual, Rio de Janeiro - RJ, Ed. Paz e Terra, 1975.

MOREJÓN, Julio García, El infinito placer de la memoria, São Paulo-SP, Ed. UNIBERO, 2001.

PECCININI, Daisy, Figurações no Brasil anos 60. São Paulo-SP, Ed. Edusp e Itaú Cultural, 1999

PEDROSA, Mário, A Bienal de cá para lá, São Paulo-SP, Ed. Edusp, 1995.

PONTUAL, Roberto, Dicionário das artes plásticas no Brasil, Rio de Janeiro- RJ, Ed. Civilização brasileira, 1969.

PONTUAL, Roberto, Arte Brasil hoje. 50 anos depois, São Paulo- SP, Ed. Collectio, 1973.

RESTANY, Pierre, Os Novos Realistas, São Paulo-SP, Ed. Perspectiva, 1979.

ZAGO, Renata, Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas, (Tese de Mestrado). Unicamp, Campinas-SP, defendida em 2007.

_____, Objeto na arte. Brasil anos 60, São Paulo-SP, Ed. FAAP.

_____, Nova Objetividade Brasileira, Rio de Janeiro- RJ, Ed. MAM-RJ, 1967.

_____, Objeto na arte Brasil anos 60, Situações da Vanguarda no Brasil, Seminário- Proposta 66, São Paulo- SP, 15 dez. 1966

_____, (org.). Opinião 65, Rio de Janeiro- RJ, Ed.Galeria de Arte BANERJ, 1985.

_____, Panorama de arte atual brasileira, São Paulo- SP, Ed. MAM- SP, 1972.

_____, Pré-Bienal de São Paulo, São Paulo, Ed. Fundação Bienal, 1976.

_____, Salão de Arte Contemporânea 6, Campinas- SP, MACC, 1970.

2 – Artigos

“O artista não pode fechar-se em si mesmo”, Revista Civilização Brasileira, nº2, ano 1. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, maio 1965.

“Professor campineiro na Enciclopédia Larousse”, Diário do Povo, Campinas-SP, 8 de junho de 1971.

“Bernardo Caro expõe na Girassol: Pintura, Desenho e Gravura”, Correio Popular, Campinas-SP, 23 de novembro de 1971.

“Garrafa é a temática de Bernardo Caro”, Diário do Povo, Campinas-SP, 02 de dezembro de 1971.

“Grupo Vanguarda de Campinas”, Correio Popular, Campinas-SP, 02 de junho de 1972.

“Penúltimo passo da Pré-Bienal”, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro - RJ, 04 de agosto de 1972.

“Na mostra, as futuras tendências da Bienal”, O Estado de São Paulo, São Paulo-SP, 20 de agosto de 1972.

“Esta Bienal é chocante, polêmica, agressiva. Como Sempre”, O Estado de São Paulo, São Paulo-SP, 25 de agosto de 1972.

“Egas e Bernardo em exposição e palestra”, Diário do Povo, Campinas-SP, 18 de abril de 1973.

“Mestres e alunos: exposição diferente”, Diário do Povo, Campinas-SP, 16 de junho de 1974.

“10 anos de Arte Contemporânea”, Correio Popular, Campinas-SP, 15 de agosto de 1974.

“O melhor desta Bienal veio do Nordeste”, O Estado de São Paulo, São Paulo-SP, novembro de 1974.

“A arte desta cidade foi ao MASP, via Bosch”, jornal da Bosch, Campinas-SP, março de 1975.

“Começa a montagem da Bienal”, Folha de São Paulo, São Paulo-SP, 26 de setembro de 1975.

“Bienal dos vencedores e dos esquecidos”, Jornal folha de São Paulo, São Paulo-SP, 17 de outubro de 1975.

“E esta pronta a superprodução das artes”, O Estado de São Paulo, São Paulo-SP, 17 de outubro de 1975.

“Cultura”, Revista Cultura Brasília, ano5, nº20, janeiro/março de 1976, pg.56.

“No itinerário artístico de Bernardo Caro o reencontro da figura, do homem, do sempre”, Correio Ilustrado, Campinas-SP, 4 de julho de 1976.

“Manifestação artística na PUCC divide opiniões de estudantes”, Diário do povo, Campinas-SP, 23 de julho

de 1977.

"Bernardo Caro, A efêmera realidade do Sempre", Correio Ilustrado, Campinas-SP, 4 de setembro de 1977.

"Pesquisa8 apresenta Tabela", Correio Popular, Campinas-SP, 02 de outubro de 1977.

"Bernardo Caro uma vida voltada para arte", Diário do Povo, Campinas-SP, 26 de novembro de 1977.

"Sempre", Correio Popular, Campinas-SP, dezembro de 1977.

"O artista e a pesquisa", Correio Popular, Campinas-SP, 21 de fevereiro de 1978.

"50 anos de escultura brasileira no espaço urbano", Revista Cultura Brasília, ano8, nº29, abril/junho de 1978, pg.90.

"Festival Super 8 no CCLA", ", Correio Popular, Campinas-SP, 25 de março de 1979.

"Aceitos no 'Panorama'", Folha de São Paulo, São Paulo-SP, 5 de outubro de 1980.

"Tempos modernos, arte moderna grupo vanguarda", Correio Popular, Campinas-SP, 22 de maio de 1981.

"Eles dizem o que pensam em Campinas", Correio Popular, Campinas-SP, 15 de julho de 1981.

"Antropofagia de Campinas nº1", Jornal Hoje Campinas, Campinas-SP, outubro de 1981.

"Bienal Paulista- evolução e revolução na arte", Revista Manchete, São Paulo-SP, 1982.

"Bernardo Caro e Berenice Toledo recebem prêmio do XV Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba", Jornal de Piracicaba, Piracicaba-SP, 06 de novembro de 1982.

"De acadêmico a contemporâneo- Bernardo Caro: obras com 21 anos de idade", Correio Popular, Campinas-SP, 14 de julho de 1982.

"Caro Bernardo, que arte vieste fazer nesta Campinas?", Correio Popular, Campinas-SP, 29 de agosto de 1982.

"Escolhidos os premiados do XV Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba", Jornal de Piracicaba, Piracicaba-SP, 26 de outubro de 1982.

"A mulher como arte", Correio Popular, Campinas-SP, 16 de novembro de 1982.

"Editorial", Jornal Movimento UNE, órgão informativo da união nacional dos estudantes, julho de 83.

"Campinas cria acervo para arte moderna", O Estado de São Paulo, São Paulo-SP, 20 de abril de 1984.

"Doutor Bernardo Caro", Diário do Povo, Campinas-SP, 27 de outubro de 1985.

"Caro e a paixão pela arte", Diário do Povo, Campinas-SP, 05 de agosto de 1988.

"Craques da arte se encontram na National Gallery", Folha de São Paulo, São Paulo-SP, 05 de agosto de 1988.

"Bernardo Caro, longe dos rótulos- artista plástico é reconhecido no circuito internacional", Correio Popular, Campinas-SP, 27 de junho de 1993.

"Artista campineiro faz cartaz para festa da Semana Santa na Espanha", Correio Popular, Campinas-SP, 10 de março de 1994.

"Bernardo Caro-Artista que scandalizou durante Regime Militar", Diário do Povo, Campinas-SP, 06 de novembro de 1994.

"30 anos de Arte", Correio Popular, Campinas-SP, 08 de novembro de 1994.

"Rua Bernardo Caro, Espanha", Correio Popular, Campinas-SP, 18 de maio de 1997.

"Caro, ponto de união entre Brasil e Espanha", Jornal da Unicamp, Campinas-SP, setembro/2007.

"Homenagem Póstuma", Correio Popular, Campinas-SP, 03 de outubro de 2007.

"Morre o pintor Bernardo Caro, ex-diretor do IA", Portal Unicamp, Campinas-sp, 17 de setembro de 2007.

"Bernardo Caro morre aos 75 anos", Correio Popular, Campinas-SP, 17 de setembro de 2007.

"O andaluz dos trópicos", Correio Popular, Campinas-SP, 20 de agosto de 2008.

"Vanguarda", Jornal da Unicamp, Campinas-SP, agosto de 2008.

"O gentleman das câmeras", Correio Popular, Campinas-SP, 11 de setembro de 2008.

4 - Depoimentos

Depoimento de Eustáquio Gomes à autora. Entrevista concedida em 21 de novembro de 2007.

Depoimento de Sandra Caro à autora. Entrevista concedida em fevereiro de 2009

Anexos 1- Documentos

Documento 1: Texto elaborado por Berenice de Toledo, Léa Zigiatti e Bernardo Caro quem também o narrou no documentário Sempre- 1975.

"As coisas são só reais depois que resolvemos concordar com sua realidade. Ver é uma faculdade especial que a pessoa pode desenvolver e que lhe permitira perceber a natureza final das coisas. O homem não pode compreender os estados internos de outros e nunca poderá compreender emoções que não tenha sentido. A obra de arte evoca os sentidos, ou seja, as respostas internas que damos aos estímulos das mensagens, bem como os estímulos internos que tais respostas produzam. A fim de atingir o observador, o artista tenta descobrir, dispor e representar símbolos que evoquem o sentido pretendido, tais tentativas nunca obtém êxito completo e muitas vezes nem êxito parcial. Estamos apresentando um documentário de nossa obra que recebeu o título SEMPRE. Foi realizado por mim, Bernardo Caro e Equipe Convívio, início dia 10 de março e término dia 10 de outubro de 1975, destino XIII Bienal Internacional de São Paulo, sala do Brasil. O nosso "SEMPRE", tem como proposição sua desintegração e desaparecimento, por isso, usamos materiais perecíveis com a ação do tempo, como papel, cola e madeira, pois sabemos que toda obra deixa de pertencer ao artista tão logo a termine e passa a pertencer ao público que, por várias razões deixa de sentir sua existência, tão logo a mesma se integre ao cotidiano. Quando tentamos nos comunicar através das artes plásticas, pretendemos contribuir, mudar e influenciar nosso ambiente, e a nós mesmos e para isso levamos em conta todos os fatores que apontam o comportamento humano. As Artes Plásticas com todos os recursos técnicos que possui e mais a intuição e sensibilidade do artista, procura dar a você observador, formas e símbolos de uma era que nos envolve, mas que o artista não se deixa ser envolvido. Propomos uma parada,

reflexão do que somos e do que poderemos ser. O homem ignora sua própria potencialidade, a dimensão de sua grandeza de ser humana, deixa-se envolver pela tecnologia que lhe abre a porta de um mundo imenso de conforto e prazer, mas que não lhe dá a felicidade. O mundo tecnológico apesar das velocidades que o tornaram menos ainda não encontrou seu verdadeiro caminho, por isso a arte deve andar lado a lado com a ciência para acalantar o frio calculista da era da cibernética.

Chegamos à Bienal de São Paulo.

Nosso "SEMPRE" são cabeças que se olham mudas, mas que mantêm um diálogo eterno, elas nos censuram e são por nós censuradas "não são cabeças da Ilha de Páscoa, são nossas ilhas, nossas cabeças". O trabalho é místico, pois buscamos na era megalítica os suportes para os nossos símbolos, assim como os primitivos marcaram simbolicamente seu mundo, os símbolos que usamos são marcos de uma "era primitiva da tecnologia".

Dolmen e menires, cujas disposições tem a forma de uma colméia, possui uma força mística e até hoje os homens os contemplam por todo o "SEMPRE" – "Isto foi, isto é, isto será".

As luzes vão se apagando, repetindo tudo, sempre tudo, mas o nosso "SEMPRE" testemunha, censura e é censurado, é criticado e elogiado, é um trabalho de polêmica, cumpre seu papel dentro da história das Bienais.

O "SEMPRE" está se decompondo no Campus da Pontifícia Universidade Católica de Campinas; quantos dias ainda continuará resistindo a ação do tempo? Isso não importa, pois temos a certeza de que já cumpriu e vem cumprindo no seu processo de decomposição a sua total finalidade, ou seja, lembrar ao homem a sua própria condição perecível. Através do "SEMPRE", propomos uma parada, e um caminho que poderá ser o equilíbrio do "humanismo com a tecnologia".

É uma releitura do mundo interior, sou eu, é você, somos todos nós, representam o peso da responsabilidade de nossa cultura, da tecnologia que cresce de forma assustadora, da soma dos valores que se alteram rapidamente; é o preço que pagamos por viver nesta era.

"É o testemunho de uma idéia, pois as idéias jamais serão destruídas".

Isto foi, isto é, isto será...

"SEMPRE" - 1975

Anexo 2- Reproduções Iconográficas

Anexo2- figura 1

Bernardo Caro, Kaleidoscópio, objeto-instalação, Prêmio Folha de Prata no I Salão de Pesquisas Operacionais das Folhas de São Paulo, 1967.



Anexo2- Figura 2

Bernardo Caro, Tríptico, objeto-instalação, 1m x 2,5m, Prêmio Aquisição no V Salão de Arte Contemporânea de Campinas, 1969



Anexo 2- figura 3
Bernardo Caro, Pernas, Objeto-instalação, 3 peças de 4m x 0,30m x 0,12m, 1970.



Anexo 2- figura4
Bernardo Caro, Mulheres x Garrafas, Xilogravura, 0,71 x 1,06 cm, 1971.



Anexo 2- figura5
a) Bernardo Caro, Sentinelas, Acrílica s/ tela, 1971.



b) Bernardo Caro, Observadas pelas Sentinelas, Acrílica s/ tela, 1971.



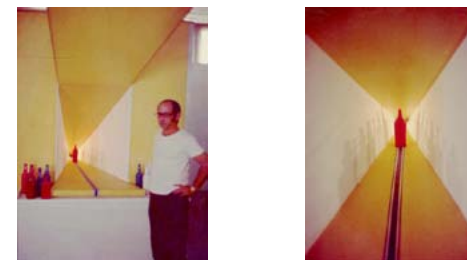
Anexo 2- figura 6
Bernardo Caro, Quem foi?, Objeto-instalação, 1971.



Anexo 2 - figura 7
Bernardo Caro, Isolados, Instalação,



Anexo 2- figura 8
Bernardo Caro, O altar, Objeto-instalação, Prêmio Aquisição no VII Salão de Arte Contemporânea de Campinas, 1971.



Anexo 2- figura 9
Bernardo Caro, Vitrine Fantasia, Objeto-instalação, 35m², Prêmio Aquisição no VIII Salão de Arte Contemporânea de Campinas, 1972.



Anexo 2- figura10

Bernardo Caro, Cavalinho-de-Pau, Objeto-instalação, 2,80 x 3,50m, 1972.



Anexo 2- figura 11

Bernardo Caro, Menino Papelão, objeto-instalação, 1973.

a) Crianças x Garrafas



b) Crianças x Presépio



Anexo 2- figura 12

Bernardo Caro, Mulher Totêmica, Maquete de Objeto-instalação, Prêmio Aquisição na Bienal Nacional de São Paulo, 1974.



Anexo 2- figura 13

Bernardo Caro, Sempre, Objeto-instalação, Premiada na XIII Bienal Internacional de São Paulo, 1975.



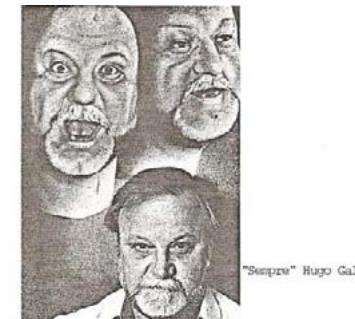
Anexo 2- figura 14

Bernardo Caro, Sempre Thomaz Perina, 1976.



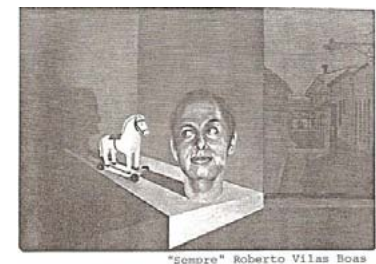
Anexo 2- figura 15

Bernardo Caro, Sempre Hugo Gallo, 1976.



Anexo 2- figura 16

Bernardo Caro, Sempre Roberto Vilas Boas, 1976.



Anexo 2- figura 17

Bernardo Caro, Carga Latina, óleo-lona s/ tela, 1,02 x 1,23 m, Grande prêmio Cidade de Campinas-XV Salão de artes Plásticas de Piracicaba em 1982, 1978.



Anexo 2- figura 18

Bernardo Caro, Carga Latina, óleo-lona s/ tela, 2,80 x 1,60 m, 1978.



Anexo 2- figura 19

Bernardo Caro, série Natureza Caligráfica, 1979.

