



PENSAR A ARTE DE VANGUARDA em Campinas

Maria de Fátima Morethy Couto¹

Não sejamos tentados pela miragem da síntese; mantenhamos as contradições, por natureza insolúveis; evitemos reduzir o equívoco próprio ao novo, como valor fundamental da época moderna. (...) Em vez dessas pseudo-reviravoltas ou dessa galeria de figuras exemplares, deveríamos fazer uma história paradoxal da tradição moderna, concebida como uma narrativa esburacada, uma crônica intermitente. (COMPAGNON, 1999, p. 58)

Este texto resulta de uma série de pesquisas que foram por mim supervisionadas e coordenadas nos últimos 4 anos dentro do projeto *A arte de vanguarda em Campinas (1950-70): textos, obras, exposições*. Este projeto, que contou com apoio financeiro do CNPq e da FAPESP, visou à seleção, organização, digitalização e estudo de documentos de época (textos críticos, artigos de jornal, catálogos de exposição, cartas e manifestos) relacionados à produção de vanguarda em Campinas, no campo das artes visuais, durante as décadas de 1950/1970, assim como ao levantamento, registro fotográfico e análise de obras produzidas no período. Ele envolveu alunos do curso de graduação em Artes Visuais da Unicamp (bolsistas de IC) e do Programa de Pós-graduação em Artes da mesma instituição. Contou ainda com a participação do professor Emerson Dionísio de Oliveira, da Universidade de Brasília, antigo diretor do Museu de Arte Contemporânea de Campinas. Um de seus objetivos principais foi a produção de um site (www.iar.unicamp.br/vanguardasemcampinas) que pudesse reunir e disponibilizar diversos documentos de época - catálogos de exposição, textos críticos, fotos -, bem como os relatórios das pesquisas empreendidas pelos

¹ Maria de Fátima Morethy Couto é professora do Instituto de Artes da Unicamp.

alunos e artigos e comunicações apresentados em eventos ou publicados sobre nossos objetos de estudo.

O tema por nós escolhido, muito embora apresente um enfoque local, possibilitou-nos discutir a relação entre centro e periferia; local, nacional e internacional no campo das artes e da história da arte, bem como refletir sobre o estabelecimento e difusão de um vocabulário de vanguarda fora dos grandes centros de um país periférico. Nesse sentido, apesar de termos como eixo condutor de análise a situação das artes em Campinas e a cena cultural da cidade nos limites temporais indicados, abordamos também, em nossas pesquisas (em nível de IC e de Mestrado), questões relativas ao circuito artístico e expositivo em outras cidades/capitais do Brasil no mesmo período. Discutimos, ademais, as contradições de nosso processo de modernização, bem como refletimos sobre as formas específicas de reação e de integração aos discursos hegemônicos de legitimação que ocorrem em contextos apartados dos “centros” econômicos e culturais.

Vários autores, como sabemos, colocaram em questão a modernidade e/ou o caráter vanguardista de nosso movimento modernista, contrapondo suas atividades, obras e propostas àquelas empreendidas ou elaboradas pelos grupos de vanguarda atuantes na Europa no mesmo período e assinalando nosso descompasso e defasagem. De fato, diferentemente dos grandes centros artísticos europeus, nos quais as vanguardas travaram diversas batalhas contra os cânones estabelecidos pelas academias de ensino e por um mercado de arte conservador, jamais chegamos a construir um “sistema constituído para o olhar da arte brasileira, que pudesse ser desmanchado posteriormente”.² Além disso, as noções de originalidade e de autenticidade foram aqui rapidamente assimiladas à necessidade de construção de uma arte com características “especificamente” nacionais e que pudesse representar dignamente o país no exterior. Neste sentido, é possível compreender porque as perspectivas e anseios das vanguardas europeias jamais puderam se dar no Brasil de forma plena, muito embora almejássemos o reconhecimento vindo do exterior.

² A expressão é de Paulo Sérgio Duarte. In: “Paulo Sérgio Duarte fala ao Fórum Permanente”.

< http://www.forumpermanente.org/.painel/entrevistas/entrevistas_alemanha/ps_duarte/ >

Concordo porém com Annateresa Fabris, autora de vários textos sobre o assunto, quando ela afirma que a modernidade brasileira deve ser compreendida a partir de uma “acepção peculiar e local, pensada fora do âmbito das propostas vanguardistas europeias”. Se a arte produzida pelo modernismo [brasileiro] não é moderna no sentido das vanguardas europeias, ressalta Fabris, “é necessário compreender e não somente apontar para tal diferença, pois nela reside um modo de recepção que pode ser a chave e acesso às peculiaridades do fenômeno brasileiro” (FABRIS, 2003, p. 42). A seu ver,

o que o momento inaugural do modernismo busca não é uma modernidade abstrata e universal mas uma modernidade com sotaque, que tenta adequar, ao próprio meio e às próprias possibilidades linguísticas, as diferentes propostas da arte moderna. (FABRIS, 1994, p. 83)

Pensar nossa modernidade “com sotaque”, como propõe Fabris, não é o mesmo que tomá-la como inadequada ou imprópria. Todo processo de modernização é decerto contraditório e ambíguo, em que pesem as diferenças estruturais dos países ou locais no qual ele ocorre. Como já apontou Nestor Canclini, ao criticar interpretações que estabelecem uma relação direta entre modernização socioeconômica e modernização cultural, deve-se evitar comparar “nossa modernidade [da América Latina] com imagens otimizadas de como esse processo aconteceu nos países centrais” (CANCLINI, 2006, p. 71). Do mesmo modo, faz-se necessário rever o que entendemos por “modernismo brasileiro”, uma vez que muitos dos estudos até aqui empreendidos sobre o assunto tomam como parâmetro de análise a arte produzida em São Paulo nos anos 1920 e incorporam a leitura que dele fizeram os envolvidos na Semana de Arte Moderna de 1922. A esse respeito, escreve Moacir dos Anjos em seu livro *Local/global: arte em trânsito*:

Houve, certamente, uma ideia de Brasil que, formulada a partir que é definido como região Sudeste -, cuja elite longamente deteve o poder (político, econômico, simbólico) de nacionalizar uma fala local -, por várias décadas informou o reconhecimento, de que vem vive no país ou fora dele, daquilo que seria especificamente nacional. (DOS ANJOS, 2005, p. 52-53).

Se a produção artística proveniente da região Sudeste, como observa o autor, “foi, por muito, reconhecida – no Brasil e no exterior – como *moderna e brasileira*, enquanto as que provinham de outros lugares do país eram rotuladas de *regionais* ou *regionalistas*” (2005, p. 53), tratava-se, em nosso caso, de repensar o conceito de “região Sudeste” ou mesmo de arte paulista como um bloco único,

submetido a uma mesma temporalidade e que pudesse ser analisado a partir de uma só lente.

Nosso projeto insere-se assim em um conjunto de iniciativas acadêmicas que buscam reavaliar os paradigmas estabelecidos nos eixos hegemônicos do país sobre a chamada “arte brasileira” e tentam lançar luz sobre “tempos e espaços de modernidade que se produzem numa periferia chamada Brasil”. Com perspectiva similar, evoco o projeto *Modernidades tardias*, desenvolvido no Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG e que teve como foco de estudo a cidade de Belo Horizonte na década de 1940 e suas variadas manifestações artístico-culturais engendradas pelo projeto modernizador de Juscelino Kubitschek. Procurava-se então, segundo afirmam seus organizadores, “pensar que a noção de periferia ligada à de modernidade não se circunscreve aos modelos tradicionais de cultura, centrados na divisão binária e na exclusão, mas se apresenta como um conceito a ser produzido” a partir de leituras de momentos simultâneos da história. Por essa ótica, para se elaborar o conceito de modernidade enquanto categoria operatória deveria-se “observar a superposição de temporalidades distintas, captar as vacilações do novo, reler a permanência e a mudança da tradição moderna” (SOUZA, 1998, p. 29-30). Nos dizeres de Wander Melo de Miranda,

A questão cultural se associa à questão teórica para enfrentar a pergunta talvez mais relevante que se coloca: em cada uma das experiências periféricas e/ou tardias de modernização a serem levantadas e analisadas, existiriam programas alternativos de modernidade? (...) A partir desses programas, seria possível refazer conceitualmente a discussão sobre modernidade, pós-modernidade e tradição? (In: SOUZA, 1998, p. 18).

Para os fins de nossa pesquisa, com foco nos anos 1950/70, fez-se necessário refletir sobre as ambiguidades e contradições presentes nas ações e práticas dos artistas campineiros atuantes no período em análise, entendendo que os termos moderno e vanguardista passaram a ser adotados, por muitos dos envolvidos no debate em curso, tal qual um talismã, já que as categorias com as quais eles operavam eram francamente ambivalentes.

Nesse sentido, tornou-se essencial compreender as diferenças existentes entre as noções de vanguarda e modernidade. Pertencente ao vocabulário militar, o termo vanguarda, denotava, em sua origem, uma “extremidade dianteira de unidade ou subunidade em campanha”. Significava, portanto, que um destacamento encontrava-se *espacialmente* à frente de outro. Ao ser utilizado pelas artes, a partir da segunda metade do século XIX na França, o termo sofre um

deslocamento capital. O avanço é doravante pensado em termos *temporais*: uma arte de vanguarda é a aquela que se encontra esteticamente à frente de seu tempo, um artista de vanguarda é aquele que rompe com o próprio presente e que procura, em seu trabalho, antecipar o futuro. Vanguarda é agora, de acordo com uma das definições do *Dicionário Houaiss*, uma “parcela da inteligência que exerce ou procura exercer um papel pioneiro, desenvolvendo técnicas, ideias e conceitos novos, avançados”.

Parte significativa da história da arte do século XX, ou ao menos da primeira metade do século XX, foi marcada pelo ideário vanguardista, pela busca do grau zero, do valor de choque e da inovação constante e pelo desejo de “narrar a si mesma com vistas ao desfecho a que se quer chegar”, servindo-se para tanto de termos muitas vezes antagônicos, como tradição e de ruptura, evolução e revolução, imitação e inovação, destruição e construção, negação e afirmação. Como assinala Antoine Compagnon, em seu livro *Os cinco paradoxos da modernidade*,

depois do impressionismo, todo o vocabulário da crítica de arte torna-se temporal. A arte apegase desesperadamente ao futuro, não tenta mais aderir ao presente, mas a antecipá-lo, a fim de inscrever-se no futuro. Trata-se não somente de romper com o passado, mas com próprio presente do qual é preciso fazer tábua rasa se não se quiser ser superado, antes mesmo de começar a produzir. (COMPAGNON, 1999, p. 42)

Se a vanguarda faz a apologia da ruptura, do começo absoluto, da mudança e da negação, é importante ressaltar que os primeiros modernos (como Baudelaire, Courbet e Manet) não acreditavam no dogma do progresso ou na possibilidade de um desenvolvimento linear e evolutivo da arte. Tampouco faziam da hostilidade enfrentada por um artista o sinal de sua glória futura. Romperam com o passado para afirmar o presente, sem estabelecer qualquer expectativa em relação ao futuro. Não se consideravam “à frente de seu tempo” e queriam ter seu talento reconhecido por seus contemporâneos e pelas instituições oficiais. E, sobretudo, “não possuíam a consciência de um papel histórico a desempenhar”. Modernidade e vanguarda “são, sem dúvida paradoxais, mas elas não tropeçam nos mesmos dilemas”, alerta Compagnon:

A vanguarda não é somente uma modernidade mais radical e dogmática. Se a modernidade se identifica com uma paixão do presente, a vanguarda supõe uma consciência histórica do futuro e a vontade de se ser avançado a seu tempo. Se o paradoxo da modernidade vem de sua relação equívoca com a modernização, o da vanguarda depende de sua consciência da história. (COMPAGNON, 1999, p. 38)

Teria o grupo de Campinas, que se auto-intitulou Grupo Vanguarda, quando da realização da *II Exposição de Arte Contemporânea de Campinas*, no andar térreo do Edifício Catedral, em 1958, consciência de seu papel histórico?³ Possuíam o espírito bélico característico dos grupos de vanguardas, que se empenhavam em distinguir a arte que realizavam como sendo a única e verdadeira, ou a mais legítima para o momento? Segundo Emerson Dionísio, o movimento em questão não visava de fato perturbar a tradição ou romper radicalmente com os códigos vigentes, mas sim “conquistar espaço, agenda e mercado para um grupo jovem, que indubitavelmente já havia iniciado o movimento de descolamento da cena acadêmica” (DIONÍSIO, 2010). Já o pintor Maurício Nogueira Lima, integrante do movimento concretista de São Paulo, ressaltou a originalidade da produção do grupo de Campinas em contraposição às obras “acadêmicas” que eram vendidas nas galerias de São Paulo e do interior na década de 1950, afirmando que o “grupo teve a gloriosa inteligência de quebrar com isso, mas não fazendo uma arte modernista brasileira, mas já fazendo uma arte geométrica, na tradição construtivista, na tradição de São Paulo etc”. (CAMPOS, 1996, Anexos, s/p)

As pesquisas empreendidas em nosso projeto discutiram, a partir de diferentes perspectivas, a tensa relação entre a metrópole de São Paulo, seus intelectuais, artistas e marchands, defensores de uma arte de vanguarda, e aqueles atuantes em cidades do interior do estado, em especial Campinas. Algumas questões se fizeram rapidamente presentes: Até que ponto e em que medida paradigmas artísticos estabelecidos na capital foram transplantados para o interior? Quais as consequências desse contato aparentemente tão próximo, confirmado, por exemplo, pelo interesse e apoio dos artistas concretistas de São Paulo em relação ao grupo Vanguarda, assim como pela frequente participação dos campineiros em Salões e mostras coletivas organizadas em São Paulo nos

³ O Grupo Vanguarda contou de forma definitiva e constante com os seguintes artistas: Thomaz Perina, Mário Bueno, Geraldo Jurguensen, Enéas Dedeca, Francisco Biojone, Franco Sacchi, Geraldo de Souza, Maria Helena Motta Paes Raul Porto. O artista de origem espanhola Bernardo Caro integrou-se ao grupo em 1964. Edoardo Belgrado, Geraldo Dècourt, Ermes de Bernardi, membros fundadores, participaram de duas ou três exposições. Belgrado afastou-se de Campinas em virtude de trabalho, retornando depois à Itália. José Armando Pereira da Silva e Alberto Amêndola Heinzl, críticos de arte, contribuíram ativamente na divulgação das idéias e atividades do grupo, principalmente através da página Minarete, do jornal de Campinas *Correio Popular*.

anos 1960? Dentro dessa perspectiva, como analisar e/ou explicar a feição local, o tom provinciano das obras de vários dos integrantes do grupo Vanguarda, bem como sua relação direta com os temas e códigos visuais das pinturas de alguns dos membros do chamado grupo Santa Helena, ativo em São Paulo nos anos 1930/40?

Diferentemente dos concretistas de São Paulo, que possuíam um ideal coletivo, compartilhavam dos mesmos princípios e visavam objetivos similares, os artistas do grupo Vanguarda de Campinas desenvolviam trabalhos com características bastante diversas, sem princípios claros que o norteassem. Thomas Perina, por exemplo, afirma que o grupo campineiro “não tinha uma tendência para defender”, os artistas se reuniam para debater e trocar informações referentes à arte, porém cada um possuía uma produção individual e distinta (CAMPOS, 1996, Anexos, s/p). Francisco Biojone, por outro lado, declara que não havia, no grupo, a intenção de “romper”. “Rompimento?”, pergunta-se. “Intenção de romper, com relação ao Vanguarda, só se foi inconsciente. A minha intenção era preparar caminhos para a minha profissão artística. Eu nunca me preocupei em criar polêmica em torno da minha pintura” (CAMPOS, 1996, Anexos, s/p). Portanto, é possível afirmar que a unidade do Grupo Vanguarda era dada sobretudo por um desejo de distanciar-se da arte de cunho acadêmico que predominava na cidade, desejo este que se expressava, muitas vezes, por meio de uma tendência para a abstração.

Talvez por isso seja possível apontar diversas semelhanças entre a formação e produção do Grupo Santa Helena e a do grupo campineiro.⁴ Ambos os grupos, Santa Helena e Vanguarda, não possuíam um projeto único de produção artística nem tinham a pretensão de fazer uma arte de cunho nacional. Os temas que atraíam a atenção da maioria de seus membros, em especial durante o início dos anos 1950, também se assemelhavam, tratando do limiar entre o campo e a cidade, de um processo de modernização não inteiramente consumado. Mário Bueno e Thomas Perina compraziam-se em representar paisagens dos subúrbios de Campinas, casarios em meio a elementos naturais, trens que percorrem a malha ferroviária. Exímios pintores, amantes do ofício, exploravam questões formais, plásticas, sem abdicar por completo das referências figurativas. Por mais que seus trabalhos do final dos anos 1950 flertem com a abstração, eles jamais se

⁴ Ver, a esse respeito, a pesquisa de Juliana de Sá Almeida Duarte, “Paisagens de Mário Bueno nas décadas de 60 e 70: uma análise crítica”.

interessaram por uma abstração de cunho racional, mantendo certa espontaneidade e lirismo em suas composições, servindo-se recorrentemente de tons rebaixados sutilmente contrastados. O gesto autoral é importante, o pincel, usado com elegância, expressa a sensibilidade de seu autor. Se pensarmos nas premissas que regiam o trabalho do grupo concretista de São Paulo, percebemos que Bueno e Perina jamais as aplicaram em sua obra.

Tais diferenças não impediram, porém, que Waldemar Cordeiro, líder do grupo concretista, se interessasse fortemente pelo trabalho de Perina. Segundo relata Décio Pignatari em entrevista concedida a Campos,

o Cordeiro ficou muito impressionado com a qualidade da pintura do Thomaz Perina. (...) Achava que [sua] pintura tinha uma incrível intuição compositiva, e achava que o Perina teria sido o grande mestre, o que teria feito o Grupo de Campinas. (...) Pois o Waldemar Cordeiro chegou a dar o primeiro prêmio, que era o prêmio Governador do Estado, para o Thomaz Perina, que era o prêmio mais importante de arte naquele período. (CAMPOS, 1996, Anexos, s/p).

De todo modo, para além das diferenças entre obras e ideias, é possível afirmar que houve um produtivo entrosamento com os concretistas de São Paulo, os quais manifestaram recorrente apoio aos artistas de Campinas por meio da promoção e apresentação do grupo Vanguarda no circuito cultural paulistano, em exposições coletivas e individuais, como também de textos publicados em exposições realizadas em Campinas, e de palestras e cursos oferecidos na cidade do interior. Notas publicadas nos jornais de Campinas, no final da década de 1950, comprovam a presença dos artistas e poetas concretos de São Paulo na cidade, para exposições, palestras e cursos, tais como a palestra-debate sobre poesia concreta comandada por Décio Pignatari e a exposição de Poesia Concreta no Centro de Ciências, Letras e Artes (maio de 1958); o curso de arte contemporânea, de seis aulas, ministrado por Waldemar Cordeiro, Décio Pignatari, Damiano Cozzela e Alexandre Wollner, tratando de temas como a “Evolução da Poesia Contemporânea”, “Arte Concreta”, “Música Contemporânea”, “Arte Industrial” e “Artes Visuais” (maio de 1959).⁵

É importante assinalar que uma série de transformações estruturais foram postas em execução em Campinas nas décadas de 1950 e 1960, por conta da

⁵ Ver, a esse respeito, a pesquisa de Livia Diniz, “A relação entre o grupo concreto paulista e os integrantes do grupo Vanguarda de Campinas”.

implantação de um plano de melhoramento urbano que datava dos anos 1930. Este plano tinha como principal objetivo a modernização da cidade, por meio do alargamento das ruas, da criação de corredores rodoviários, da valorização do centro comercial e da transferência da população mais pobre, que vivia em casas antigas na região central, para vilas operárias na periferia. A imprensa dava seu apoio assumindo, em seu discurso, um tom progressista, francamente modernizador. Algumas ações então empreendidas marcaram a história da cidade, nem sempre de forma positiva, e repercutiram decisivamente no campo das artes. A demolição do Teatro Municipal de Campinas, palco da Primeira Exposição de Arte Contemporânea organizada na cidade, em 1957, foi uma delas. O teatro encontrava-se literalmente no caminho do plano de melhoramento, pois bloqueava a passagem entre duas importantes vias centrais da cidade. Em 1965, o poder público, com base em um laudo até hoje contestado, decidiu por sua demolição. Em setembro desse mesmo ano, talvez como modo de compensar parcialmente a população de Campinas pela perda desse importante espaço para manifestações artísticas e culturais, a prefeitura cria o Museu de Arte Contemporânea de Campinas – José Pancetti (MACC) junto à sede da Secretaria Municipal de Cultura.⁶

Na falta de um circuito de arte instituído, a Galeria Aremar, fundada por Raul Porto na sede de sua agência de viagens, Aremar Viagens e Turismo, localizada na Rua General Osório, 1223, funcionava como ponto de encontro dos artistas integrantes do grupo Vanguarda, local de palestras e debates com artistas convidados e centro difusor da arte abstrata na cidade.⁷ Como relata José Armando Pereira da Silva:

Em 8 de setembro de 1959 o Grupo Vanguarda se reuniu para a abertura da Galeria Aremar, em Campinas. A engenhosidade de Raul Porto [...] combinaria o espaço de atendimento com uma pequena galeria, pela qual iriam passar todos os integrantes do grupo alternadamente com os artistas de São Paulo. (SILVA, 2005, p. 35)

⁶ O MACC é inaugurado com a realização do I Salão de Arte Contemporânea de Campinas, que tinha como objetivo maior auxiliar na criação de um acervo para o museu. Somente alguns anos mais tarde, em 1976, o MACC recebeu um prédio que seria sua sede definitiva, onde se encontra atualmente, na Avenida Benjamin Constant, 1633, no centro da cidade e ao lado da Prefeitura Municipal.

⁷ Ver, a esse respeito, a pesquisa de Marjoly Morais Lino, “Raul Porto e a galeria Aremar: Uma análise do cenário artístico campineiro dos anos 1950-70”.

Em reportagem do jornal *Última Hora* de 14 de março de 1961, Raul Porto fala sobre a campanha promovida pela Aremar para divulgar novos talentos da pintura e do desenho. Segundo ele, uma série de exposições de grande nível seria promovida. Entre os artistas expositores estariam Arnaldo Pedrosa D’Horta, a gravadora Dorothy Bastos, Waldemar Cordeiro e Tikashi Fukushima. Se muitas das mostras pretendidas não se concretizaram, o estreitamento das relações entre o grupo de São Paulo e o de Campinas fez com que Porto conseguisse que os concretistas expusessem na Aremar, intercaladamente com o grupo campineiro. Waldemar Cordeiro, Maurício Nogueira Lima, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto e Willys de Castro foram alguns dos artistas que por ali passaram. Um momento importante da história da Aremar foi a mostra do artista Willys de Castro, de 12 a 26 de novembro de 1960. No catálogo desta exposição, Castro publica o texto *O objeto ativo*, de grande importância para o período e para o entendimento das propostas do artista, e que será republicado, no ano seguinte, na revista *Habitat*. Nele, Willys de Castro ressalta a importância da nova arte, da nova obra de arte, defendendo que “tal obra, realizada com o espaço e seu acontecimento (...) deflagra uma torrente de fenômenos perceptivos e significantes, cheios de novas revelações, até então inéditas nesse mesmo espaço”.

Ressalte-se também que o trabalho de Raul Porto destacava-se em meio aos dos colegas por sua clara aderência aos ideais concretistas; várias de suas obras remetem diretamente às obras de autoria de Geraldo de Barros ou de Luiz Sacilotto, por exemplo. Seus desenhos e telas são marcadamente geométricos e simplificados, sem espaço para a gestualidade, diferindo radicalmente, portanto, das obras de Perina e Bueno. Geralmente construídos a partir da oposição entre preto e branco, entre figura e fundo, negativo e positivo, enfatizam a noção de serialidade, de continuidade entre as formas, o que imprime ritmo e modulação às suas composições. Raul Porto tinha interesse especial pela área da diagramação, design e ilustração. Seu desejo de atuar nessa área levou-o, em 1960, a assumir a responsabilidade, juntamente Alberto Amendola Heinzl, Thomaz Perina e José Armando Pereira da Silva, da página de literatura e arte de vanguarda *Minarete-Experiência*, encarte que constou do jornal *Correio Popular* de Campinas entre 1960 a 1962 e que teve oito edições. Essa página foi um dos principais veículos utilizados pelo grupo Vanguarda para dar voz às suas ideias e divulgar o trabalho de seus integrantes, “cumprindo timidamente a função de estampar um pensamento local sobre a vanguarda”. (SILVA, 2005, p. 42)

Dentro desse contexto de trocas, cabe destacar que vários artistas campineiros participaram, nesse período, de edições das Bienais de São Paulo e dos Salões Paulistas de Arte Moderna. A V Bienal de São Paulo, realizada em 1959, contou com obras de Maria Helena Motta Paes e Geraldo Jurgensen e a VI Bienal com trabalhos de Enéas Dedecca, Raul Porto e Maria Helena Motta Paes. A VII Bienal foi a que mais aceitou integrantes do grupo Vanguarda, tais como Raul Porto, Geraldo Jurgensen, Maria Helena Motta Paes e Geraldo de Souza. O VIII Salão Paulista de Arte Moderna, realizado em 1959, concedeu uma menção honrosa a Geraldo de Souza. Em sua XII edição, este mesmo Salão premiou Raul Porto e Geraldo de Souza com uma Pequena Medalha de Prata e Enéas Dedecca com uma Grande Medalha de Prata. Na edição seguinte, também Maria Helena Motta Paes recebeu a Pequena Medalha de Prata. Thomaz Perina não participou de nenhuma Bienal, entretanto, recebeu dois importantes prêmios no IX e no X Salões Paulistas de Arte Moderna: a Grande Medalha de Prata e o Prêmio Governador do Estado, respectivamente. Segundo Hermelindo Fiaminghi, a Grande Medalha de Prata do IX Salão, realizado em 1960, foi concedida a Thomaz Perina por pressão do grupo da capital.

Outro artista que participou de várias Bienais foi Bernardo Caro, o qual veio a integrar o grupo Vanguarda apenas em 1964.⁸ Averso à arte abstrata e interessado na relação entre arte e política, Caro mostrou suas obras nas edições de 1972, 1974 e 1976 da Bienal Nacional de São Paulo e na IX, XII, XIII e XIV Bienal Internacional de São Paulo. Na IX Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 1967, Bernardo Caro apresentou a série *Mulheres X Protesto*, da qual foram expostas cinco xilogravuras denominadas: *Mulheres X Destino*; *Mulheres X Ritual*; *Mulheres X Sexo*; *Mulheres X Fim* e *Mulheres X Saravá*. Com esta última, o artista foi contemplado com o Prêmio Aquisição Itamarati. Na Bienal Nacional de 1972, Caro atraiu a atenção dos críticos com sua obra *Cavalinho-de-Pau*, primeiramente por suas grandes proporções (2,80m X 3,50) e por seu material: madeira, gesso, papelão e pele natural de carneiro. Segundo o crítico Olney Kruse, a obra de Bernardo Caro representava um “animal político” e não remetia a um brinquedo que diverte, mas “um brinquedo que propõe uma

⁸ Ver, a esse respeito, a pesquisa de Nara Vieira Duarte, “Bernardo Caro nas décadas de 60 e 70 e a Vanguarda Artística Campineira”.

série de perguntas, de resto sem respostas”. Esta mesma obra serviu de inspiração para Walmir Ayala compor o poema chamado *O Cavallo*.

Para concluir, ressalto que fomos surpreendidos pelo caráter ousado e inovador dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas (SACCs) realizados entre 1967 e 1977, com uma retomada nos anos 1980, quando foram organizadas duas mostras. Inicialmente concebidos nos mesmos moldes de um salão tradicional, os SACCs foram, ao longo de suas realizações, modificando seu caráter e sua estrutura e chegaram a destacar-se em âmbito nacional, principalmente nos anos de 1974 e 75.⁹ Segundo relato do crítico e historiador da arte José Roberto Teixeira Leite – membro dos júris de 1969 e de 1970 –, os SACCs chegaram a ser considerados “laboratórios” para as Bienais de São Paulo (ZAGO, 2007, p. 18). Estes Salões promoveram importante intercâmbio de ideias e propostas e serviram de referência para diversos artistas, observando-se que alguns deles estavam iniciando suas carreiras nessa época. Dentre os artistas que deles participaram podemos hoje destacar nomes significativos no contexto nacional como Carmela Gross, Mira Schendel, José Roberto Aguilar, Antônio Henrique Amaral, Cláudio Tozzi e Evandro Carlos Jardim, entre outros. Compuseram a comissão julgadora desses certames personalidades que também marcaram nossa história, como Mário Schenberg, Maurício Nogueira Lima, Walter Zanini, Amaral e Frederico Morais.

192

BIBLIOGRAFIA

BARRETO, Paulo Sérgio. *O Caracol e o Caramujo: Artistas e Cia. na Cidade*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), IFCH, Unicamp, 1994.

CAMPOS, Crispim Antonio. *Um olhar sobre o Grupo Vanguarda: uma trajetória de luta, paixão e trabalho*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Unicamp, Campinas, 1996.

⁹ Ver, a este respeito, as pesquisas de Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, “Os salões de arte contemporânea de Campinas” e de Carolina Tiemi Odashima, “Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas na década de 1980”.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas. Ensaio latino-americanos*. São Paulo: Edusp, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999,

CORDEIRO, Waldemar. *Artistas de Campinas*. São Paulo: Galeria das Folhas, 1959, sem paginação. (Catálogo da exposição).

DIONÍSIO, Emerson. “Uma inquietação: representações da identidade do Grupo Vanguarda”. In: *X Encontro Nacional de História Oral*, Recife, abril 2010.

DOS ANJOS, Moacir. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

FABRIS, Annateresa. “Modernismo: nacionalismo e engajamento”. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994, p. 72-83.

_____. “Figuras do moderno (possível)”. In: *Brasil, 1920-1950. Da Antropofagia à Brasília*. São Paulo: MAB-FAAP e CosacNaify, 2003, pp. 41-51.

FONSECA, Days Peixoto. *Grupo Vanguarda – 1958-1966. Registro histórico através de resenha jornalística e catálogos*, Campinas, 1981.

_____; SILVA, José Armando Pereira da. *Thomaz Perina – Pintura e Poética*. Campinas: [s.n.], 2005.

MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SILVA, José Armando Pereira da. *Província e Vanguarda: apontamentos e memória de influências culturais, 1954-1964*. Santo André: Fundo de Cultura do Município, 2000.

_____. *Thomaz Perina e a Vanguarda em Campinas*. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte/USP, 2005.

SILVA, Dulcimira Capisani Moreira da. *O Grupo Vanguarda – 1958-1966: Um Estudo das Artes Plásticas em Campinas*. Dissertação (Mestrado em Artes). ECA/USP, 1991.

SOUZA, Eneida Maria (org). *Modernidades Tardias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas (1960-1970)*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2007.