

**Renata Cristina de Oliveira Maia Zago**

## **Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Artes sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria de Fátima Morethy Couto

CAMPINAS

2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Z13s Zago, Renata Cristina de Oliveira Maia.  
Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas / Renata  
Cristina de Oliveira Maia Zago – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Maria de Fátima Morethy Couto.  
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Salões de Arte 2. Museu de Arte Contemporânea de  
Campinas. 3. Grupo Vanguarda 4. Coleções Artísticas 5. Arte  
contemporânea-Sec. XX. I. Couto, Maria de Fátima Morethy II.  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.  
Título.

(em/ia)

Título em inglês “The Campinas Contemporary Art Salons”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Art Salons, Campinas Contemporary  
Art Museum. Vanguard, Group. Art collections. Contemporary art –20th  
century.

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto

Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar

Profa. Dra. Dária Gorete Jaremtchuk

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini

Data da Defesa: 29-08-2007

Programa de Pós-Graduação: Artes


C2

# Instituto de Artes

## Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Renata Cristina de Oliveira Maia Zago - RA 993995 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto  
Presidente/Orientadora

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar  
Membro Titular

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Dária Gorete Jaremtchuk  
Membro Titular

200812816

*Ao meu grande amor Rodrigo e ao nosso filho Pedro,  
luz das nossas vidas.*

## **Agradecimentos**

A realização deste trabalho não seria possível sem o apoio de algumas pessoas. Em especial, gostaria de agradecer minha orientadora, Maria de Fátima Morethy Couto, pelas inúmeras leituras atentas, conversas produtivas e grande paciência e compreensão.

A banca de qualificação e defesa, Nelson Aguilar e Dária Jaremtchuk, pelas colocações tão pertinentes que me fizeram refletir melhor sobre essa pesquisa.

Aos artistas que se prontificaram a dar seus depoimentos sobre os SACCs e sua trajetória artística: Thomaz Perina, Bernardo Caro e Francisco Biojone.

Aos críticos de arte que igualmente me concederam entrevistas tão valiosas para a compreensão de um evento e de uma época: Aracy Amaral, Olívio Tavares de Araújo, José Roberto Teixeira Leite e Aline Figueiredo.

Aos professores do Instituto de Artes da Unicamp, que participaram da minha formação desde a graduação e me ajudaram a aprender a “ver com olhos livres” e me apaixonar cada vez mais pela arte.

Aos meus pais, Márcia e Valdeci, e meu irmão Júlio, bases de meu crescimento, pelo amor com que me ensinaram a viver, carinho constante e apoio, mesmo que à distância.

Ao meu companheiro Rodrigo, que esteve ao meu lado durante todo o processo dessa dissertação, pela atenção e paciência, pelo apoio incondicional e carinho nas horas difíceis e pelo estímulo constante.

Ao amigo Emerson Dionísio, grande incentivador de meu desenvolvimento intelectual e possibilitador desta pesquisa, enquanto diretor do MACC, já que me permitiu livre acesso à documentação e às obras do acervo do museu, as fontes mais importantes para o desenvolvimento deste trabalho, obrigada pela confiança.

A amiga Priscilla Ramos pela tradução do resumo desta dissertação, pela amizade e trocas de experiências em momentos decisivos no decorrer de nosso mestrado.

Aos amigos que estão sempre por perto, pelas inúmeras conversas sobre arte e momentos de trocas que marcaram minha vida, em especial Gabriela e Nayara, pela paciência e amor e Jorge pelas discussões sobre arte, arquitetura, cinema e literatura.

Aos colegas de trabalho do Arquivo Histórico da Fundação Bienal pela paciência e compreensão.

Aos funcionários do MACC e funcionários do Instituto de Artes.

*A mão que desenha, escreve.  
E os instrumentos empregados são os mesmos.  
Desenhar seria uma extensão do escrever.  
Ou vice-versa.*  
Frederico Morais

## RESUMO

Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas aconteceram no Museu de Arte Contemporânea de Campinas de 1965 a 1977, sendo posteriormente retomados, em duas edições, nos anos 1980. Inicialmente realizados nos mesmos moldes de um salão tradicional foram, ao longo de suas edições, modificando seu caráter e sua estrutura. O certame pretendia, além de mostrar a produção de arte emergente naquela época, discutir como deveria ser organizado um Salão de Arte. Tais eventos, que no início obtiveram pequeno destaque, aos poucos se transformaram em acontecimentos de grande relevância, procurados por artistas do Brasil todo.

Podemos dividir as exposições em dois momentos: no primeiro, de 1965 a 1969, as obras eram inscritas nas categorias estéticas tradicionais. No segundo, houve uma grande preocupação dos organizadores da mostra em atualizá-la, assim como acontecia em exposições de mesmo caráter em outros locais do Brasil, como em São Paulo e Rio de Janeiro.

O estudo faz um levantamento da trajetória destas exposições, realizadas nos anos 1960 e 70, procurando dar ênfase às diretrizes que as nortearam e ao tipo de arte que abrigaram.

Palavras chaves: Salões de Arte, Museu de Arte Contemporânea de Campinas, Grupo Vanguarda, Acervo, Arte Contemporânea, Anos 1960-70.

## **ABSTRACT**

The Campinas Contemporary Art Salons took place in the Campinas Contemporary Art Museum from 1965 to 1977, being afterwards resumed in two editions in the 1980s. Initially realized in the same moulds of a traditional salon, they gradually modified their character and structure in the course of its editions. Besides showing the emergent art production of that time, the initiative aimed at discussing how an Art Salon should be organized. Such events, which initially obtained little prominence, gradually became highly relevant happenings, attracting artists from all parts of Brazil.

We can divide the exhibitions into two moments: in the first, from 1965 to 1969, the artworks were inscribed in the traditional aesthetic categories. In the second, there was a great concern from the show's organizers in updating it, as it was happening in exhibitions of the same kind in other venues in Brazil, such as São Paulo e Rio de Janeiro.

The study surveys these exhibitions' trajectories, realized in the 1960s and 70s, highlighting the rules which guided them and the kind of art they sheltered.

Keywords: Art Salons, Campinas Contemporary Art Museum, Vanguard Group, Collection, Contemporary Art, 1960s-70s.



## **Abreviaturas**

MACC – Museu de Arte Contemporânea de Campinas

SACC – Salão de Arte Contemporânea de Campinas

SACCs – Salões de Arte Contemporânea de Campinas

MAC-USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

JAC – Jovem Arte Contemporânea

JACs – Exposições Jovem Arte Contemporânea

FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado

MAM – Museu de Arte Moderna

MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
CAPÍTULO 1	
<b>As artes plásticas em Campinas dos anos 1950 e 60 e o Grupo Vanguarda.....</b>	<b>5</b>
CAPÍTULO 2	
<b>Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas.....</b>	<b>17</b>
CAPÍTULO 3	
<b>Os Salões de Arte contemporânea de Campinas inseridos no contexto ampliado das exposições ocorridas entre os anos 1960 -70.....</b>	<b>83</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>95</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>98</b>
<b>Apêndice.....</b>	<b>106</b>
ANEXOS	
Anexo 1	
<b>Manifesto do Grupo Vanguarda.....</b>	<b>122</b>
Anexo 2	
<b>Manifesto do Grupo Ruptura.....</b>	<b>124</b>
Anexo 3	
<b>Manifesto do Grupo Renovação.....</b>	<b>125</b>
Anexo 4	
<b>Mesa Redonda do VII SACC.....</b>	<b>126</b>
Anexo 5	
<b>Anexo iconográfico.....</b>	<b>128</b>

## INTRODUÇÃO

O interesse em conhecer a cultura artística dos anos 1960 e 1970, décadas marcadas pela irreverência e por inúmeros questionamentos críticos, aliado à vontade de aprofundar os estudos da história das artes plásticas em Campinas, levou-me a eleger os Salões de Arte Contemporânea de Campinas como eixo condutor desta pesquisa.

Esse interesse surgiu devido ao contato direto que estabelecia com o Museu de Arte Contemporânea de Campinas “José Pancetti” desde fevereiro de 2003, já que foi o local que escolhi para cumprir o estágio acadêmico exigido pela Universidade na modalidade licenciatura do curso de Artes Plásticas. Durante este período, teve início um projeto de re-catalogação do acervo do MACC, do qual participei como pesquisadora de uma equipe coordenada pelo então diretor do museu, Emerson Dionísio de Oliveira. O trabalho finalizou-se após 18 meses e foi executado por meio de uma metodologia especialmente criada para a realidade do acervo. Os dados concernentes a essa pesquisa, bem como a metodologia, estão hoje disponíveis no museu, em um relatório realizado pelo grupo.

Devido a meu intenso envolvimento com o MACC durante esse período, minha preocupação com as condições em que o acervo se encontrava aumentou substancialmente no decorrer do trabalho. Não existe uma sala adequada para o acondicionamento das obras, que se encontram dispostas de maneira precária e sem qualquer planejamento (ou plano) de preservação. Dessa forma, a conservação das obras torna-se comprometida e altamente prejudicada.

O MACC possui em seu acervo inúmeros desenhos, pinturas, gravuras, esculturas e objetos, ainda não analisados. Resolvi, então, desenvolver um projeto de iniciação científica para estudar algumas destas obras. A importância de estudar um acervo de arte brasileira ainda pouco explorado proporciona um aprofundamento do conhecimento de nosso patrimônio, em particular de uma relevante coleção. Ademais, seu acesso fácil possibilita uma análise mais precisa e minuciosa, já que permite observar diretamente as obras. Ao iniciar a pesquisa, constatamos que a maior parte dos trabalhos, inclusive os de maior destaque, foi adquirida nos Salões entre os anos 1960 e 70.

Dessa maneira, determinamos o recorte a ser utilizado na pesquisa: *As obras do acervo do MACC nos Salões de Arte Contemporânea de Campinas – 1960-1970*. Elegemos vinte obras que foram inseridas no contexto artístico do período, através de sua análise

formal e temática. Além disso, os anos 1960 foram o momento fundador das “vanguardas” em Campinas e a ocasião em que os Salões serviram de importante referência para os artistas do período, observando-se que alguns deles estavam iniciando suas carreiras durante essa época. Dentre os artistas que participaram desses Salões, podemos hoje destacar nomes significativos no contexto nacional como Carmela Gross, Mira Schendel, José Roberto Aguiar, Antônio Henrique Amaral, Cláudio Tozzi e Evandro Carlos Jardim, entre outros.

Fizemos um levantamento sobre os SACCs nos catálogos da mostra, no próprio arquivo do MACC, em artigos de jornais e entrevistamos artistas que participaram do evento ou que tiveram alguma ligação com o museu. Contudo, como esta iniciação científica, financiada pela Fapesp, ateu-se principalmente na análise de obras, percebemos que seria interessante continuar a pesquisa sobre os Salões, aprofundando o breve mapeamento realizado em 2004.

Próximo ao término da minha iniciação científica, finalizou-se também o trabalho do já citado grupo de pesquisa do MACC, com a realização de um catálogo inventário apresentando os resultados do levantamento e re-catalogação do acervo, o qual seria lançado<sup>1</sup> na ocasião da abertura da exposição *Acervo em Evidência*, no MACC no dia 07/10/2004. Para a mostra foram selecionados os trabalhos mais relevantes (que apresentavam condições para exposição) adquiridos pelo museu desde sua fundação.

A mostra foi dividida em módulos, em que cada um representava uma década, e ênfase que os anos 1960 e 70 estavam representados principalmente por obras adquiridas por meio dos SACCs.

O nosso objetivo agora, nesta dissertação, é, além de um mapeamento mais minucioso acerca dos Salões, retrair o seu papel e, quando possível, inseri-los em um contexto mais amplo de mostras realizadas durante os anos 1960-70, focalizando a emergência das *neovanguardas* (utilizo-me aqui do termo usado por Marília Andrés Ribeiro<sup>2</sup>) e a formação da jovem arte contemporânea. Porém, gostaríamos de evidenciar que neste trabalho não serão estudadas as exposições de arte ocorridas naquela época, serão apenas abordadas algumas mostras ou manifestações que julgamos relevantes para a compreensão

---

<sup>1</sup> Existe um piloto ou prova do catálogo inventário do MACC, no próprio museu, nos mesmos moldes do catálogo inventário do MAM-SP, juntamente com o livro tomo atualizado, porém ele não foi editado.

<sup>2</sup> RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas em Belo Horizonte – anos 60**. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

dos SACCs, seja por explorarem diretrizes ou temas semelhantes ou apresentarem os mesmos artistas fundamentais.

Entretanto, devemos apontar que o propósito primeiro dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas era a criação de um museu. Assim, é necessário abordar primeiramente a situação das artes plásticas na cidade de Campinas durante o período e, para isso, achamos pertinente analisar a trajetória do grupo Vanguarda, maior responsável pela fundação do MACC. Dedicamos um capítulo específico para o contexto artístico campineiro, a fundação do Museu de Arte Contemporânea de Campinas e o grupo Vanguarda.

Sendo assim, o percurso da pesquisa segue uma estrutura cronológica, partindo dos antecedentes à fundação do MACC e início dos SACCs. Em seguida, foram examinados os regulamentos e diretrizes das exposições, as mostras propriamente ditas e algumas das obras nelas expostas.

Para que os SACCs pudessem ser melhor analisados, eles foram divididos em sub-capítulos dentro de um capítulo maior. Primeiramente realizamos um panorama geral sobre tais exposições, desenvolvendo, em seguida, um texto com um estudo detalhado de cada evento. Podemos, ainda, dividi-los em dois momentos: um primeiro em que as exposições apresentavam obras inscritas dentro das categorias estéticas tradicionais, ou seja, desenho, pintura, gravura e escultura. E, posteriormente, um segundo grupo em que o caráter das exposições começa a se transformar. Nessa ocasião, alguns dos Salões ganharam especial destaque, por serem exposições com vários elementos inéditos no período.

Além disso, inserimos e analisamos obras que foram expostas e/ou adquiridas nesses Salões em sub-capítulos pertinentes, demonstrando assim, o surgimento e a importância dessas obras da *neovanguarda* do período também para os SACCs e para o contexto artístico local.

E em um último capítulo fizemos uma comparação entre as edições dos Salões e inserimos o evento em um contexto mais amplo de exposições realizadas durante o período.

Para a realização desta pesquisa, as fontes utilizadas foram os documentos encontrados no arquivo do MACC, como cartas, ofícios e impressos em geral, bem como artigos de jornais, publicações e catálogos da época. Além disso, trabalhamos com os depoimentos concedidos por artistas que expuseram dos SACCs e críticos e historiadores da arte membros dos júris dos Salões.

Encontramos também alguns artigos e dossiês de artistas que participaram do grupo

Vanguarda e de algumas edições dos SACCs no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

# CAPÍTULO 1

## As artes plásticas em Campinas dos anos 1950 e 60 e o Grupo Vanguarda

Durante os anos 1950, na cidade de Campinas, ainda eram realizados os Salões de Belas Artes, com supremacia absoluta da arte acadêmica. Segundo o artista Bernardo Caro, além desses tradicionais Salões de Belas Artes, realizados anualmente, os “grandes mestres” da pintura de Campinas sempre expunham no saguão do Teatro Municipal, e as obras que ganhavam o primeiro prêmio nos Salões eram adquiridas pela Prefeitura Municipal<sup>3</sup>. Essa situação fez com que a Secretaria de Educação e Cultura tivesse a idéia de criar uma Pinacoteca, utilizando os prêmios aquisições para iniciar seu acervo<sup>4</sup>. Esses Salões eram referência obrigatória e oficial para os artistas campineiros que desejavam mostrar suas obras ao público.

Mas a “explosão” dos acontecimentos artísticos durante o final da década de 1940 e início da década de 1950, nos grandes centros brasileiros, como a criação de importantes museus de arte moderna (MAM-SP e MAM-RJ) e a realização das Bienais de São Paulo, foi aos poucos chegando às cidades do interior e provocando mudanças na maneira dos jovens artistas entenderem a arte de seu tempo, o que levou a uma ruptura tardia com o “academicismo”.

Dessa maneira, alguns jovens artistas que viviam em Campinas, começaram a buscar novidades nas artes plásticas. Segundo Thomaz Perina, ele e Mário Bueno freqüentavam livrarias e exposições em São Paulo e liam os textos do crítico Sérgio Milliet publicados na imprensa<sup>5</sup>. Mas, sem dúvida, a visita a I Bienal foi um momento decisivo em sua carreira. “Foi um impacto”, diz Perina e completa: “Naquele momento decidi meu caminho e percebi que tinha que ousar muito mais em minhas experiências”<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Depoimento de Bernardo Caro concedido à pesquisadora, Campinas, 24 jun. 2004.

<sup>4</sup> As obras adquiridas durante esse período encontram-se na reserva técnica do MACC, já que de fato nunca fora criado um espaço físico para a Pinacoteca Municipal.

<sup>5</sup> Depoimento de Thomaz Perina concedido à pesquisadora, Campinas, 22 set. 2004.

<sup>6</sup> Idem, ibidem.

A I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo aconteceu em 1951, por iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho. A mostra apresentava, em escala inédita, a arte nacional e internacional ao público brasileiro. Até então, a comunidade artística e o público brasileiros viviam isolados dos grandes centros internacionais produtores de arte. O modernismo ainda disputava espaço com o academicismo e ambos reagiam à arte abstrata.

A introdução do abstracionismo no Brasil ocorreu no período das realizações dos *Salões de Maio*<sup>7</sup>, em especial do segundo, em 1938, que apresentou obras do artista Ben Nicholson, e do terceiro e último em 1939, com a presença de trabalhos de artistas consagrados como Calder, Magnelli e Albers.

Contudo, a arte abstrata só começa a tomar força no país no final da década seguinte. A exposição de inauguração do MAM-SP, *Do figurativismo ao Abstracionismo*, idealizada por Léon Degand e realizada em março de 1949, apresentou 150 obras de diversos artistas abstratos. Essa exposição abre as atividades do museu que mais tarde, na década seguinte, seria o mais importante transmissor do ideário das vanguardas internacionais por meio das Bienais.

A I Bienal foi inaugurada em pavilhão próprio no Parque Trianon, na Avenida Paulista (ao lado de onde hoje está instalado o Museu de Arte de São Paulo), projetado dentro dos preceitos do modernismo arquitetônico.

Mário Pedrosa destaca que,

“Antes de tudo, a Bienal de São Paulo veio ampliar os horizontes da arte brasileira. Criada literalmente nos moldes da Bienal de Veneza, seu primeiro resultado foi romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas no Brasil, tirando-as de um isolamento provinciano. Ela proporcionou um encontro internacional em nossa terra, ao facultar aos artistas e ao público brasileiro o contato direto com o que se fazia de mais ‘novo’ e de mais audacioso no mundo”<sup>8</sup>.

A partir da implantação das Bienais de São Paulo, o ambiente das artes plásticas não poderia mais ser o mesmo. Porém, seus efeitos ainda eram negados pelos salões de belas artes, incluindo o de Campinas. As visitas às Bienais repercutiram nos trabalhos de alguns

---

<sup>7</sup> Não pretendo aqui dissertar sobre a arte abstrata, mas sim apontar sua introdução no Brasil e sua afirmação durante os anos 1950. Achei interessante citar os *Salões de Maio*, pois, a meu ver, são os primeiros Salões de caráter revolucionário no país, ainda no final dos anos 1930. O evento apóia a revolução estética e a divulgação das diversas manifestações artísticas.

<sup>8</sup> PEDROSA, Mario, A Bienal de cá para lá. In: ARANTES, Otília (org.), **A política das Artes**. São Paulo: Edusp, 1995. p.256-271.



artistas de Campinas, entre eles Thomaz Perina, Mário Bueno e Clóvis Chagas. Os três inauguram uma “exposição de trabalhos modernistas, sob intensa reação dos acadêmicos que os chamavam de loucos, enquanto a imprensa defendia os três jovens pesquisadores da pintura”<sup>9</sup>.

Thomaz Perina, enquanto professor de uma escola de arte, começou a discutir sua teoria e seus métodos para ensinar. Suas idéias sobre a arte também influenciaram alguns alunos, que assumiram a necessidade de um processo criativo questionador. Assim, Geraldo de Souza, Maria Helena Motta Paes e Francisco Biojone começam a colocar em dúvida suas composições de paisagens, naturezas mortas e retratos.

Em 1957, Geraldo Jurgensen chegou do Rio de Janeiro, onde terminou o curso de Arquitetura, trazendo novas experiências de exposições de arte contemporânea. Uniu-se então aos artistas Thomaz Perina, Mário Bueno e Enéas Dedecca. O grupo decidiu organizar uma exposição juntamente com os alunos de Perina. Raul Porto compareceu com alguns desenhos e foram ainda convidados dois artistas italianos residentes em Campinas, Edoardo Belgrado e Franco Sacchi, além de outros nomes: Geraldo Décourt (de São Paulo), Ermes de Bernardi, Mário Carneiro (do Rio de Janeiro) e Lélío Coluccini.

Esse episódio deu origem, em 04 de setembro de 1957, à *I Exposição de Arte Contemporânea de Campinas*, no saguão do Teatro Municipal. Assim, o espaço anteriormente reservado apenas para a arte tradicional começou a ceder lugar a uma arte menos usual.

A proposta “contemporânea” desejava conquistar um espaço importante em âmbito municipal, como já acontecera nos grandes centros do país. Os artistas ali reunidos tinham um desejo comum de romper com os parâmetros artísticos vigentes em Campinas. Um artigo da imprensa descreve de forma sucinta a exposição:

“Trata-se, portanto, de uma exposição heterogênea, onde se poderão apreciar as diversas tendências aqui praticadas, agrupando trabalhos que trazem uma mensagem renovadora, despertando interesse e debates que só podem redundar em benefício do maior desenvolvimento das artes plásticas em nossa terra”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> FONSECA, Days Peixoto. **Thomaz Perina – Paisagens**. Campinas: Aliança Francesa, 1990. Catálogo de exposição.

<sup>10</sup> MENDES, José de Castro. Exposição conjunta de pintores modernistas campineiros. **Correio Popular**, Campinas, 5 set. 1957.

Após a mostra, os artistas passaram a se reunir e iniciaram, então, a luta por um objetivo: criar a consciência da arte contemporânea na cidade de Campinas. Se autodenominaram grupo Vanguarda<sup>11</sup> e organizaram a *II Exposição de Arte Contemporânea de Campinas*, no andar térreo do Edifício Catedral. Com a participação do jornalista e poeta Alberto Amêndola Heinzl, redigem um manifesto contendo os objetivos, princípios e estratégias do grupo, que foi publicado no *Jornal do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas*, em junho de 1958 (ver Anexo 1).

Analisando-se este documento podemos perceber que o grupo sugere uma renovação artística que seja progressiva (vemos essa intenção nas palavras “movimento”, “renovação” e “revificação constante”) e preza prioritariamente o fazer consciente, buscando profundidade em sua proposta. Há uma crítica àqueles que guardam “os segredos da arte” para si mesmos, a quem chamam de mestres, provavelmente os pintores acadêmicos que não revelam sua maneira de trabalhar. Os críticos de arte também recebem o julgamento do grupo pois eram acusados por não observarem o objeto de arte em si, mas se apoiarem em outros valores, como no “nome de quem assina” [a obra]. O grupo também deixa evidente a busca de uma atitude crítica fundamentada e elucidativa, além da vontade de livrar a obra de arte de sua “aura” (“um poema é um poema / uma tela é uma tela”).

Os componentes do Vanguarda demonstram um tom de protesto no decorrer de seu manifesto: contra uma atitude apática e contra aqueles que controlam o meio artístico. E, ao mesmo tempo, simpatizam com a imposição de uma nova estética e confirmam uma vontade de renovação urgente, inclusive quanto às instituições artísticas que aceitam apenas o que lhes é ditado por padrões pré-estabelecidos. Ademais, utilizam ironia e provocações, além de citações poéticas como a de Ezra Pound “artists are the antennas of the race”.

De acordo com José Armando Pereira da Silva, o manifesto combina contundência e polêmica:

“Vazado em uma linguagem analógica e fatura gráfica bem ao gosto do concretismo, vão se justapondo propostas e críticas, a que não faltam expressões cifradas (“a moda blackwood”), citações do momento “Pound”),

---

<sup>11</sup> 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. Integrou-se em 1964 Bernardo Caro. Edoardo Belgrado, Geraldo Dècourt, Ermes de Bernardi, membros fundadores, participaram – por diferentes motivos – 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, participaram do grupo por diversos anos contribuindo principalmente com a divulgação através da página Minarete, do jornal de Campinas Correio Popular.

muita ironia (“os escribas que pretendem uma andorinha modelada em bronze deva ter penas e cheiro de andorinha”) e um fecho de panfleto radical: “Fora com os burgomestres falantes e vazios / fora com os fritadores de bolinhos”. É bem provável que a maioria dos signatários tenha se espantado com o texto, mas naquele momento a provocação fazia parte do jogo”<sup>12</sup>.

Ademais, o manifesto do grupo Vanguarda teve forte influência do Manifesto Ruptura (Anexo 2), entregue pelos integrantes do grupo Ruptura na ocasião da abertura de sua primeira exposição em dezembro de 1952 no MAM-SP. Essa foi a maneira de oficializar a existência do grupo, assim como a publicação do manifesto Vanguarda no periódico campineiro também teve essa função.

Além disso, a diagramação do manifesto do grupo campineiro é semelhante àquela feita pelo Ruptura, com um projeto gráfico concreto (estruturado segundo a *Gestalt* visual) e palavras de ordem, protesto, muitas vezes em tom panfletário, e a idéia de que a arte do passado estava em crise e que eles eram a renovação. Porém, no caso dos concretos, isso é muito mais evidente:

“a arte do passado foi grande, quando foi inteligente. Contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo. A História deu um salto qualitativo. Não há mais continuidade! Então nós distinguimos: os que criam formas novas de princípios velhos; os que criam formas novas de princípios novos.”<sup>13</sup>

Além do manifesto, a maioria das obras dos artistas do Vanguarda daquele período fazia grande referência ao concretismo, o que se deve também a um produtivo entrosamento com o grupo concreto, que mobilizava o cenário nacional na época. Devido a esse amistoso relacionamento, Décio Pignatari, Waldemar Cordeiro, Maurício Nogueira Lima e Hermelindo Fiaminghi procuravam dar apoio aos artistas de Campinas.

No anexo iconográfico desta dissertação, podem-se observar imagens de algumas obras de artistas do grupo, produzidas por volta de 1960. Essas obras foram expostas em Poços de Caldas – MG, na *Mostra do Grupo Vanguarda de Campinas* (agosto de 1960). Destacamos que, apesar das reproduções do catálogo apresentarem uma qualidade muito baixa (impressões em preto e branco com pouco contraste), é possível perceber que todos os trabalhos tendem à abstração. A obra que apresenta maior influência do concretismo é o desenho em nanquim de Raul Porto (figura 1), já que possui linhas precisas e espaços

---

<sup>12</sup> SILVA, José Armando Pereira da. **Província e Vanguarda**: apontamentos e memória de influências culturais, 1954-1964. Santo André: Fundo de Cultura do Município, 2000. p. 174.

<sup>13</sup> Manifesto Ruptura.

geométricos. Ademais, encontramos tendências à abstração geométrica nas pinturas de Thomaz Perina (figura 2), Geraldo de Souza (figura 3), Maria Helena Mota Paes (figura 4) e Enéas Dedecca (figura 5). Já Francisco Biojone (figura 6) expõe trabalhos que apresentam massas de tinta óleo em algumas áreas e manchas aguadas em outras, além de percebermos o gesto do artista, devido à pincelada evidente. Na pintura de Franco Sacchi (figura 7) também há uma materialidade, porém com texturas evidentes provocadas por grossas massas de tinta óleo.

O grupo Vanguarda precisava conquistar espaço. Após o lançamento do manifesto, ocorreram mais duas exposições em 1958, a *III e a IV Exposição de Arte Contemporânea de Campinas*. Na *III Exposição*, Amêndola Heinzl faz um balanço das “conclusões pictóricas distintas”, em artigo publicado no *Correio Popular*: “O empenho dos artistas na pesquisa formal fazia prever a derrocada de diversos mitos provincianos que constituem uma imensa tremenda barreira para as arejadas diretrizes da arte contemporânea”<sup>14</sup>.

Em novembro de 1958, na ocasião da *IV Exposição de Arte Contemporânea de Campinas*, Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Ronaldo Azevedo, poetas concretos, comparecem para o fechamento da exposição do grupo Vanguarda no Teatro Municipal, a qual foi retirada do local em atitude de protesto contra a não aceitação de sua arte pelo povo campineiro e transferida para o ateliê de Franco Sacchi<sup>15</sup>. Décio Pignatari declara que “(...) aquela mostra de arte estava a altura do que se fazia em São Paulo e Rio. Os autores podiam sair sem ter medo da concha da província”<sup>16</sup>. O poeta ainda destaca: “Creio que eles formaram o primeiro grupo e movimento de arte (e não só moderna) de Campinas, com projeção não só estadual, como nacional. Não é dizer pouco”<sup>17</sup>.

Confirmando a afirmação de Pignatari, encontramos diversos artigos em jornais de São Paulo (capital e interior), Rio de Janeiro e Belo Horizonte, divulgando exposições do grupo todo ou de alguns integrantes em diferentes cidades. José Geraldo Vieira, crítico da *Folha de São Paulo* escreve em um artigo que “o grupo vem se impondo em São Paulo, causando uma ótima impressão” e, ainda, que “o artista Waldemar Cordeiro está entusiasmado com o assunto”<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> HEINZL, Alberto Amêndola. Notas sobre a III Exposição de Arte Contemporânea de Campinas, **Correio Popular**, Campinas, 2 jul. 1958. Página Minarete.

<sup>15</sup> SILVA, José Armando Pereira da. Op. cit. p. 176.

<sup>16</sup> FONSECA, Days Peixoto. Op.cit., p.10.

<sup>17</sup> Idem, ibidem. p.5.

<sup>18</sup> VIEIRA, José Geraldo. Três Vanguardistas no Clubinho. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 ago.1962.

Alguns artistas do grupo concreto articularam uma exposição na Galeria das Folhas de São Paulo, que representava na ocasião um importante acesso ao panorama artístico paulistano fora das mostras oficiais. Sobre essa primeira mostra do grupo em São Paulo, em 30 de agosto de 1959, intitulada “Artistas de Campinas”, o crítico José Geraldo Vieira destaca: “a surpresa não é a existência de artistas modernos em Campinas, mas a diversidade de sua arte: pintura, escultura e desenhos – e tudo comparável ao nível da mais recente arte européia”<sup>19</sup>.

O catálogo da mostra tem apresentação de Waldemar Cordeiro, que procura apontar a diversidade de estilos presentes nas obras:

“a mostra nada tem de local, pelo contrário, chama a atenção por trazer em si a complexidade da arte contemporânea. Essa arte que deveria ser vista sob um novo olhar, com novos fundamentos, principalmente, com um método de julgamento apoiado na história. Só assim o novo que ela contém – que é o que mais interessa – poderá ser caracterizado”<sup>20</sup>.

Em uma rápida análise, Waldemar Cordeiro destaca as principais características das obras expostas. Para ele, a pintura de Perina afirmava o novo por meio do abstracionismo lírico, ao depurar ao extremo os elementos da paisagem; Franco Sacchi, na geometrização dos elementos da paisagem urbana; Raul Porto, nas contradições ótico-geométricas, criando simultaneidade figura-fundo; Mário Bueno, na clareza e espontaneidade de suas composições abstratas, com poucas cores; Geraldo de Souza, na economia de elementos em composições abstratas, atingida pela correlação das cores; Maria Helena Motta Paes, criando reforço dramático por empastes e reboques em pintura tátil; e Geraldo Jürgensen como escultor, utilizando-se de movimentos e espaços vazados com emprego de elementos concretamente definidos, como redes metálicas e arames.

Por outro lado, um artigo publicado no Estado de São Paulo (sem assinatura) cobra dos artistas “uma vanguarda mais consistente do que a de pesquisas tão elementares, qual em mais de um caso se faz evidente”<sup>21</sup>. Em meio a muitas restrições, apenas a obra de Geraldo de Souza agradava parcialmente o crítico.

Para que pudéssemos compreender os comentários tecidos por Cordeiro procuramos obras dos artistas do grupo Vanguarda desse período (1958 – 1962), Além dos

---

<sup>19</sup> VIEIRA, José Geraldo. Artistas de Campinas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 ago.59.

<sup>20</sup> **Artistas de Campinas**. São Paulo: Galeria das Folhas, 1959, sem paginação. Catálogo da exposição.

<sup>21</sup> Sete de Campinas expõe em São Paulo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 ago.1959. Artes plásticas.

trabalhos citados anteriormente, expostos em Poços de Caldas, tentamos privilegiar as obras pertencentes ao acervo do MACC e da Galeria de Arte da UNICAMP<sup>22</sup>.

Encontramos obras de Perina e Bueno anteriores aos anos 1960 e decidimos mostrá-las, já que os artistas foram os principais responsáveis pela formação do grupo devido à longa data de amizade entre eles. Observamos paisagens feitas por eles na época em que saíam juntos para pintar. Porém, as diferenças entre as obras dos dois são evidentes. Em sua *Paisagem* (figura 8), Perina observa o bairro onde reside até hoje, a Vila Industrial, e realiza uma composição equilibrada com cores suaves e massas de tinta, criando uma dinâmica do espaço que se desdobra em vários planos. Bueno utiliza a tinta diluída em uma pintura rápida que deixa aparecer o suporte. Em tons de marrons, amarelos e ocres, a *Paisagem* (figura 9) do artista é composta por uma observação sem detalhes de um momento específico, em que aparece uma figura humana.

Perina continuou a pintar paisagens em suas obras posteriores. No final dos anos 1950 e início dos anos 1960, época da exposição na Galeria das Folhas, o artista torna suas paisagens quase abstrações ao reduzi-las a poucas formas em um único plano. *Paisagem* (figura 10) pode ser considerada um salto em sua obra, pois é o momento em que começa a trabalhar com outro universo formal e elabora outras cores e espaços. É nesse momento que é descoberto por Cordeiro. Em sua outra *Paisagem* (figura 11), chega ao máximo da simplificação formal e tonal utilizando basicamente duas formas (o círculo e a reta) e três cores (branco, preto e ocre).

A geometrização dos elementos está presente também nas obras de Raul Porto, Franco Sacchi e Maria Helena Motta Paes. O *Desenho* (figura 12) de Porto demonstra simetria e é realizado em nanquim preto sobre suporte branco e, nesse momento, é entre seus colegas o mais próximo da arte concreta. Em sua obra dos anos 1950-60, Sacchi organizava geometricamente casas e telhados. Em *Sem título* (figura 13), o artista edifica em um fundo vermelho 'queimado' uma construção ocre centralizada na composição. A faixa branca à esquerda destaca-se pela luminosidade em meio aos tons sóbrios. Paes transita entre composições que eram chamadas por ela de *Névoas*, paisagens transfiguradas, como em *Paredes* (figura 14) e obras inspiradas no concretismo. A artista sempre deixa evidentes suas pinceladas, áreas com texturas e algumas massas de tinta, mesmo quando há referência direta ao concretismo. Todas as composições citadas são abstratas, em *Paredes*

---

<sup>22</sup> A viúva do pintor Mário Bueno doou à Galeria da universidade uma parte importante do acervo do artista plástico, que reúne pinturas, desenhos, escritos e arquivos pessoais.

emprega cores escuras, onde há predominância do verde e do marrom e o contraste é inexistente, já em *Espaço concreto* (figura 15), em que prevalecem os ocre e marrons, o fundo escuro deixa sobressair a figura clara em primeiro plano. Há ainda linhas que proporcionam profundidade à composição.

Geraldo de Souza trabalha no período com composições cromáticas abstratas pintadas em cores escuras, como em *Terra-terra* (figura 16). Segundo José Armando Pereira da Silva, são “encontros de felizes acasos cromáticos”<sup>23</sup>. Geraldo Jurgensen produz esculturas com materiais pouco nobres, como é o caso de seu *Inseto* (figura 17), feito com sucata de ferro.

Retomando novamente a trajetória do Vanguarda, após a exposição na galeria das Folhas, em 8 de setembro de 1959 o grupo se reúne para a abertura da Galeria Aremar, em Campinas. Idéia de Raul Porto, proprietário de uma agência de viagens e turismo, a de combinar o espaço de atendimento com uma pequena galeria, pela qual iriam passar todos os integrantes do grupo, alternadamente com artistas de São Paulo, para que os campineiros tivessem acesso não apenas a nova arte local, mas especialmente ao movimento concretista. Raul administrava a Galeria e fazia o papel de divulgador do grupo, dado confirmado por Perina, em depoimento à autora.

E as exposições se seguem. Algumas ainda em São Paulo, outras em Minas Gerais e no Rio de Janeiro. Em Campinas, vários locais tornam-se frente de luta do grupo Vanguarda: o Teatro Municipal, o Centro de Ciências, Letras e Artes e a Galeria Aremar, já citada.

O objetivo do grupo era uma união de artistas para realizarem exposições, diferente, por exemplo, dos grupos Ruptura e Frente, em que os artistas seguiam uma linha ou um pensamento em comum, dentro do grupo. Pouco havia de comum entre as obras dos artistas, o que motivava o Vanguarda era uma vontade de mostrar a Campinas uma nova maneira de expressão, uma nova tendência. Discutiam idéias, planejavam exposições. Como disse Biojone, “(...) não batiam à porta. Arrombavam”. Onde ‘houvesse vaga’ faziam exposições. “Assim, um dia fomos parar no Clube de Regatas de natação que nada tinha a ver com arte moderna”, continua o artista, “o que queríamos era expor, divulgar a arte moderna, pois não era possível as pessoas não acompanharem as mudanças”<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> SILVA, José Armando Pereira da. **Apresentação da exposição de Geraldo de Souza**. Galeria Aremar: Campinas, 1962. Catálogo da exposição do artista Geraldo de Souza.

<sup>24</sup> **Jornal de Hoje**, Campinas, 22 out. 1981, p.8.

Certo dia, cercaram a rua Tomaz Alves e levaram as suas obras para lá. Mário Bueno observou que as famílias tradicionais de Campinas achavam absurda a arte feita por eles e os acadêmicos pichavam a todo custo o que eles queriam trazer para os salões e as galerias<sup>25</sup>.

Essa vontade dos artistas campineiros de mostrar sua arte tornou-se uma necessidade ainda maior e um problema quando, em 1959, o Teatro Municipal da cidade foi fechado por período indeterminado. A galeria Aremar era o único local em que o grupo ainda podia expor. Dessa forma, criar um local para exposições permanentes de arte contemporânea tornou-se o maior objetivo do grupo.

Observar o que ocorria no panorama artístico de São Paulo, como os acontecimentos periódicos das Bienais, como já destacamos, e a fundação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1963, foram fatores decisivos para que a Secretária da Educação e Cultura, na época Jacy Milani, apoiasse a idéia defendida pelo grupo Vanguarda: a criação de um museu.

O MAC-USP teve um papel relevante para a fundação de museus no interior do Estado. O museu ultrapassou as preocupações expositoras com uma diversidade de eventos culturais em sua programação. Para Campinas esse fato foi importante, principalmente devido a um programa de divulgação cultural em que o museu levava palestras, cursos e conferências a instituições em cidades do interior entre os anos 1964 e 67. Além disso, o MAC-USP organizou exposições temporárias e de obras do acervo em diversas cidades brasileiras que receberam a denominação de itinerantes ou circulares. Estas mostras tinham como objetivo compartilhar o patrimônio cultural, divulgar obras de artistas contemporâneos e tornar o acervo do museu conhecido.

Segundo levantamento realizado pela pesquisadora Dária Jaremtchuk<sup>26</sup>, em sua dissertação de mestrado, estiveram em Campinas as seguintes exposições itinerantes:

- 1963: I JDN e Obras do acervo do MAC-USP
- 1964: I JGN e 50 Desenhos e Guaches de Di Cavalcanti
- 1966: 50 obras do acervo do MAC-USP
- 1967: novamente 50 Desenhos e Guaches de Di Cavalcanti e Babinski – Evandro

Carlos Jardim

---

<sup>25</sup> **Correio Popular**, Campinas, 11 jul. 1971.

<sup>26</sup> JAREMTCHUK, Dária. **Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP**. 1999. 166p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. p. 157-165.



- 1968: George Haderler
- 1969: 100 Cartazes Poloneses Recentes
- 1971: Gravuras Recentes da Polônia
- 1974: Mostra de Gravuras

Possibilitar ao público e à comunidade artística de Campinas o acesso a essas exposições, em especial àquelas ocorridas em 1963 e 64, provavelmente acelerou a vontade de se conseguir um espaço expositivo permanente na cidade, onde poderiam ser expostas obras dos mais variados artistas e tendências da arte.

Assim, em setembro de 1965, a prefeitura municipal criou o Museu de Arte Contemporânea de Campinas – José Pancetti (MACC) na Avenida da Saudade, junto à Secretaria Municipal de Cultura. 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.

Para sua constituição foram ouvidos diversos artistas da cidade, incluindo os acadêmicos. Ponderações dos artistas do Vanguarda foram decisivas quando Jacy Milani decidiu que seria criado um museu de arte contemporânea. Garantida sua implantação, tratou-se de realizar imediatamente a sua inauguração com o I Salão de Arte Contemporânea de Campinas.

No momento em que o MACC assume as atividades das artes plásticas locais, parece que o grupo Vanguarda, espontaneamente como surgiu, começa a se dispersar. Seus artistas continuam a participar de mostras, salões e bienais de forma independente.

Em 1966 o grupo foi reconhecido pelo museu com a realização de uma grande exposição e cada artista ofertou uma obra para integrar o acervo e voltaram a se reunir pela última vez na Galeria Aremar. Depois houve apenas retrospectivas históricas.

Entre 1958 e 1966 o Grupo Vanguarda totalizou 25 exposições coletivas e tomou sua configuração final<sup>27</sup>. Belgrado retornou à Europa, mas sempre foi considerado um dos elementos importantes da formação, Geraldo Decourt e Ermes de Bernardi se desligaram logo no início; Sebastião Guimarães, Maria Aparecida Bueno de Melo e o fotógrafo Victor Fiegert participaram eventualmente como convidados; Bernardo Caro se integrou em 1965. São considerados como membros históricos: Thomaz Perina, Mário Bueno, Geraldo

---

<sup>27</sup> FONSECA, Days Peixoto; SILVA, José Armando Pereira da. **Thomaz Perina** – Pintura e Poética. Campinas: [s.n.], 2005. p.52.

Jurgensen, Enéas Dedeca, Francisco Biojone, Franco Sacchi, Geraldo de Souza, Maria Helena Motta Paes Raul Porto e Bernardo Caro.

## CAPÍTULO 2

### Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas

#### 2.1. SACCs – Um panorama geral

Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas (SACCs) aconteceram, quase todos os anos, de 1965 a 1977, com uma retomada nos anos 1980, quando foram realizadas duas mostras. O enfoque desta pesquisa são os Salões que aconteceram nas décadas de 1960 e 70, pois as edições dos anos 1980 não tiveram o mesmo caráter das anteriores.

O I Salão de Arte Contemporânea de Campinas ocorreu concomitante à criação do Museu de Arte Contemporânea de Campinas “José Pancetti” e a sua realização, bem como dos seguintes salões, teve como objetivo começar o acervo do museu recém fundado.

Inicialmente realizados 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.

No decorrer desta pesquisa percebemos a grande importância dos SACCs e, dessa maneira podemos destacar seu caráter inovador para o interior do Estado de São Paulo, já que no eixo Rio – São Paulo já aconteciam importantes mostras ou eventos como a *Jovem Arte Contemporânea* do MAC-USP, os *Panoramas* do MAM-SP e os *Domingos de Criação* no aterro do Flamengo (anos 1970 – MAM-RJ), entre outras. Podemos citar outras mostras de destaque em grandes centros no mesmo período, como os *Salões de Arte Moderna de Brasília* e o *Salão da Bússola*. Este item será melhor explorado posteriormente.

Os Salões de Campinas eram promovidos pela Secretaria de Educação e Cultura, ou seja, apesar da participação de um júri competente, era uma mostra instituída pela prefeitura da cidade. Já no caso das JACs e dos *Domingos de Criação*, temos duas pessoas que foram fundamentais para as artes, em especial durante essas duas décadas – 1960-70, envolvidas na realização dos eventos: Walter Zanini e Frederico Moraes respectivamente, o que não aconteceu em Campinas.

O que nos faz comparar os SACCs às citadas exposições é o fato de não pertencerem ao circuito das grandes mostras como as Bienais Internacionais de São Paulo

ou os Salões de Arte Moderna do Rio de Janeiro, além de percebermos a incidência de alguns artistas fundamentais nesses eventos.

Os SACCs, que no início obtiveram pequeno destaque, aos poucos transformaram-se em acontecimentos de grande relevância, procurados por artistas do Brasil todo, não apenas por aqueles que buscavam um reconhecimento, mas também por nomes de prestígio nas artes plásticas dos anos 1970.

Entretanto, em recente entrevista, a crítica de arte e historiadora Aracy Amaral traz à luz um importante dado: “(...) a participação desses artistas não se deve apenas à relevância do evento, mas ao fato de que em inúmeras edições foram oferecidos prêmios em dinheiro aos primeiros colocados. Isso era uma prática freqüente de instituições, o que fazia com que esses artistas enviassem seus trabalhos a Salões no Brasil inteiro”<sup>28</sup>.

Todavia, o que nos permite afirmar com segurança que os SACCs consistiam em mostras nacionalmente reconhecidas, é o grande número de inscrições de artistas encontradas na documentação histórica do MACC, provenientes dos mais diversos locais do país, que aumentavam substancialmente a cada ano.

Para cada mostra era formada uma comissão julgadora que selecionava e premiava os artistas. Os componentes dos júris dos SACCs, em sua maioria, eram críticos de arte e artistas de importante renome. A princípio os jurados eram responsáveis apenas pela seleção e premiação das obras mas, a partir de 1971, começaram a discutir também a estrutura da exposição, o que acarretou, em 1974, 75 e 77, a total responsabilidade destes pela organização completa da mostra, desde sua idealização até a distribuição das obras pelo espaço expositivo.

A formação do júri foi determinante na maneira como era realizada a premiação nos Salões. O número de artistas premiados diminuiu substancialmente no decorrer das realizações dos SACCs. Houve uma grande quantidade de artistas premiados nas primeiras mostras, além da atribuição de muitos prêmios por meio de empresas privadas, o que desapareceu definitivamente no V SACC (1969). Outra característica que diferenciou este salão foi o fim da distribuição de prêmios de caráter consagratório (prêmios honoríficos – medalhas de ouro, prata e bronze).

Ainda na mesma edição da mostra de 1969, os membros do júri, além de procurar levar ao público a arte mais atual daquela época, pretendiam discutir como deveria ser

---

<sup>28</sup> Depoimento de Aracy Amaral concedido à autora, São Paulo, 14 fev. 2007.

realizado um Salão de Arte. Esse debate iniciou-se ao serem abolidas as divisões por categorias tradicionais da arte (desenho, gravura, pintura, escultura). Na apresentação do catálogo, Aracy Amaral levanta uma questão pertinente: qual o objetivo da realização de um salão, mais especificamente deste salão, no determinado período e na cidade de Campinas<sup>29</sup>.

Este debate (preocupação), na tentativa de ser atual, prolongou-se então até a última mostra. Porém, mostrou-se mais efervescente nos SACCs de 1971, 74 e 75. Primeiro, em 1971, no VII SACC, a comissão julgadora do certame de então reuniu-se após sua tarefa de selecionar as obras, para debater a exposição, tal como ela ali se encontrava. Mas as decisões do júri não foram retomadas no próximo ano e o número de premiados aumentou novamente. Assim, das soluções propostas, chegou-se finalmente, em 1974, a primeira tentativa mais radical de atualização, quando o júri do momento decidiu fazê-la girar em torno de um tema e dividir a mostra entre artistas selecionados e artistas convidados, com o objetivo de trazer a Campinas diversos artistas de renome. E assim nasceu o IX Salão de Arte Contemporânea de Campinas – *Desenho Brasileiro 74*, visto não apenas na cidade de origem, mas também no Rio de Janeiro e em Brasília.

Essa discussão teve seu ápice em 1975, quando foi eliminada a presença física da obra, o que podemos julgar pertinente e condizente com seu tempo, ao acompanharmos as discussões nacionais e internacionais acerca da arte conceitual e da desmaterialização do objeto artístico. Com a proposta desse Salão, *Arte no Brasil: Documento/Debate*, o júri proporcionou a Campinas discussões acerca de temas contemporâneos no momento artístico da época, baseadas nas obras de 12 artistas convidados. Além disso, assinalamos uma intensa vivência por três dias entre o público e os artistas, os críticos de arte e entre os próprios artistas convidados, fato importante para esse período, como julga Aracy Amaral em entrevista já citada<sup>30</sup>.

Dessa maneira, os Salões de Arte Contemporânea de Campinas aconteceram quase periodicamente todos os anos até 1977, adquirindo grande importância no decorrer dos anos. Segundo o historiador e crítico de arte José Roberto Teixeira Leite, jurado do VI e VII Salões, os SACCs eram considerados “laboratórios para as Bienais de São Paulo”<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> AMARAL, Aracy. Apresentação. In: **V Salão de Arte Contemporânea de Campinas**. Campinas: MACC, 1969. Catálogo de exposição.

<sup>30</sup> Depoimento da crítica Aracy Amaral à pesquisadora, op.cit.

<sup>31</sup> **VI Salão de Arte Contemporânea de Campinas**. Campinas: MACC, 1969. Catálogo de exposição.

## 2.2. As obras expostas e premiadas

É importante analisar as obras premiadas ou ainda apresentadas nos SACCs, pois desta maneira podemos avaliar a participação de cada júri, além de compreender o papel dos Salões e a sua relação com a arte produzida no período. Porém, houve uma imensa dificuldade em encontrar e/ou fotografar essas obras no acervo do MACC. Assim, a escolha das obras deu-se não apenas devido a sua importância para o contexto histórico-artístico nacional e local, mas de acordo com as fontes encontradas durante o desenvolvimento dessa pesquisa. Destacamos que há um anexo iconográfico gerado por diversas fontes, entre elas: imagens digitalizadas de catálogos das mostras, fotografias produzidas para o catálogo inventário do Museu<sup>32</sup> tiradas pelo fotógrafo Rodrigo Biojone e fotografias feitas pela pesquisadora das obras do acervo. Assinalamos ainda que a maior parte das imagens é em preto e branco, o que dificulta a observação e análise das obras, no caso de trabalhos que não foram encontrados na reserva técnica do museu, ou ainda na ocorrência de propostas efêmeras.

Minha proposta primeira era analisar a maior quantidade de obras premiadas, porém alguns dos prêmios concedidos não resultaram em aquisições para o Museu ou não figuram em seu acervo. Assim, fizemos um cruzamento entre as informações obtidas na pesquisa sobre os Salões e os dados gerados por meio do levantamento de re-catalogação do acervo para selecionar as obras a serem analisadas. Por isso, alguns trabalhos serão apenas citados, já que participaram dos SACCs, entretanto, o fato de não integrarem o acervo do MACC dificultou a pesquisa a seu respeito ou esta restringiu-se a artigos de jornais publicados no período.

A seguir apresentar-se-á um texto com uma análise de cada edição dos Salões. Fizemos um levantamento de cada mostra realizada entre os anos 1965 e 1977. Verificar em Apêndice 1: Fichas técnicas dos SACCs<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Estava previsto para novembro de 2004 o lançamento de um Catálogo Inventário do Museu de Arte Contemporânea de Campinas, nos mesmos moldes do Catálogo Inventário do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Este seria o produto da já citada pesquisa de re-catalogação do acervo do MACC. Infelizmente a proposta não se concretizou.

<sup>33</sup> Nessas fichas há informações relevantes como: data de realização, comissão organizadora (quando existente), júri de seleção e premiação, artistas premiados e nome do artista que produziu a capa do catálogo do evento, quando encontrado.

## 2.3. As edições dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas

### I Salão de Arte Contemporânea de Campinas - 1965

Da realização do I Salão de Arte Contemporânea de Campinas, como vimos anteriormente, nasceu o Museu de Arte Contemporânea de Campinas “José Pancetti” (MACC). E, com a contribuição da Prefeitura e de algumas empresas privadas, foram outorgados vários prêmios em dinheiro, alguns distribuídos na forma de prêmios aquisição em todas as categorias, além de menções honrosas aos artistas, iniciando-se, dessa maneira, o acervo do museu.

Este Salão reuniu as seções de Pintura, Escultura, Arquitetura, Arte decorativa e Arte gráfica e acharam-se inscritos 340 artistas, representantes de 26 cidades do país. Foram selecionadas pelo júri obras de quase duzentos artistas.

Esta primeira mostra, de caráter experimental, contou com um júri bastante experiente formado por Izar do Amaral Berlinck, Mario Schenberg e Norberto Nicola. Este último artista participou de diversos salões do período, ora como expositor, ora como membro de júris.

Destacamos ainda a participação de Schenberg não apenas nesta edição e em posteriores do referido Salão, mas como influente crítico de arte desse período. Desde 1943, Schenberg atuou ativamente no cenário artístico nacional. Incentivador dos novos artistas, foi membro de júris de diversas mostras, entre elas a Bienal de São Paulo. Este fato deve ser levado em consideração ao avaliarmos a apresentação do catálogo da mostra, onde Schenberg parabeniza a iniciativa da Prefeitura de Campinas pela criação de um Salão de Arte Contemporânea e de um Museu. Destaca ainda que sua realização contribuirá para intensificar o intercâmbio entre os meios artísticos de todo o Brasil e de Campinas e prevê a criação de uma Escola de Arte Contemporânea que completará as atividades do MACC, o que de fato não se realizou.

O artista plástico Paulo Menten, em um artigo para a Revista RIC intitulado “1º Salão de Campinas: Um Exemplo”<sup>34</sup>, elogia a realização deste SACC, destacando ser um fato incomum no interior do Estado, ainda mais pela iniciativa ter sido tomada pelo poder público.

---

<sup>34</sup> MENTEN, Paulo. 1º Salão de Campinas: Um Exemplo. **Revista RIC**, [S.I.], [1965].

Enfatiza ainda a participação da Secretária da Cultura, Jacy Milani, “figura dinâmica, cujo entusiasmo é contagiante”, a qual contou com o apoio da Câmara dos Vereadores e demais setores da administração de Campinas.

Em depoimento para o *Correio Popular*, o artista campineiro Geraldo Jurgensen afirma ter tomado conhecimento da importância do I SACC em Washington, pois na embaixada brasileira havia fotos e informações sobre a exposição<sup>35</sup>, episódio que demonstra uma grande divulgação do evento.

A premiação da mostra foi realizada com base nos votos da comissão julgadora (ver Artistas Premiados em Apêndice 1). Segundo o regulamento do I SACC, os prêmios estabelecidos para as categorias pintura e escultura foram de 250 mil cruzeiros cada, artes gráficas 150 mil e artes decorativas 100 mil cruzeiros. O Prêmio Prefeitura Municipal de Campinas, considerado o de maior destaque, foi conferido ao artista de qualquer categoria que conseguisse pelo menos dois dos três votos do júri nas respectivas seções. Desse modo, obtiveram esse prêmio: Ionaldo Andrade Cavalcanti, Raul Porto (pintura), Carlos Gustavo Tenius (escultura) e Antonio Gundemaro Lizzaraga, Lothar Charoux e Odeto Guersoni (arte gráfica) e Jacques Douchez e Paulo Menten (arte decorativa).

Analisando a distribuição dos prêmios da mostra – cruzando as informações encontradas no catálogo, no livro tomo do MACC e na documentação localizada – constatamos que algumas destas obras foram adquiridas pelo museu, outras foram apenas agraciadas com prêmios em dinheiro dados aos artistas pelos patrocinadores do evento. Entre as aquisições encontram-se os prêmios: Prefeitura Municipal de Campinas, Câmara Municipal, Universidade Católica de Campinas, Sanitária Guarani e Casa General.

Além disso, podemos destacar que o prêmio em dinheiro doado por alguns patrocinadores era distribuído de acordo com a classificação atribuída em caráter honorífico (medalhas de ouro, prata e bronze), iniciativa provavelmente sugerida pelos organizadores do Salão<sup>36</sup>. São eles os prêmios: Marcondes Filho (Pintura), Eurides Fernandes (Escultura), Correio Popular (Arte Gráfica) e Cerâmica Braston (Arte Decorativa). Houve também a distribuição de várias menções honrosas pelo júri.

---

<sup>35</sup> *Correio Popular*, Campinas, 29 ago.1965, p. 19.

<sup>36</sup> Não encontramos nenhum documento no acervo do MACC que comprovasse essa afirmação, porém, era comum no período que as instituições atribuíssem caráter honorífico a alguns prêmios, classificando-os em medalhas de ouro, prata e bronze, respectivamente primeiro, segundo e terceiro lugar. E estes eram patrocinados por empresas de iniciativa privada e a quantia em dinheiro era distribuída conforme a colocação do artista na premiação.



Averiguamos que, salvo algumas exceções como Lothar Charoux e Antonio Lizarraga, a grande maioria dos artistas premiados estava no início da carreira, ou ainda despontando no cenário artístico nacional, como é o caso de José Roberto Aguilar, revelado na Bienal de São Paulo de 1963.

Enquanto o panorama artístico de vanguarda no Brasil dos anos 1950 foi marcado pela difusão das poéticas abstratas no país, amplamente divulgadas pelas Bienais de São Paulo, na década seguinte a arte brasileira de vanguarda foi assinalada por um profundo experimentalismo, uma grande liberdade criadora e um relevante engajamento social. No início dos anos 1960, o eixo do debate artístico deslocou-se das questões estéticas para as questões políticas e sociais, dando início a uma preocupação formal comprometida com a realidade imediata.

No cenário mundial, vários movimentos retomaram a figuração em diferentes vertentes, havendo grande receptividade no âmbito brasileiro, destacando-se aqui a influência da *Pop Art* norte-americana e do *Nouveau Réalisme* francês<sup>37</sup>.

Dessa maneira, alguns dos artistas brasileiros que já haviam assimilado as experiências concretas e neoconcretas dialogavam agora com as novas tendências figurativas internacionais, inserindo-as na realidade social, política e cultural que vivenciavam no Brasil de maneira crítica e consciente. Voltaram-se para a temática urbana e para a percepção do cotidiano e propuseram uma relação provocativa e interativa com o público. Assim, nas palavras de Walter Zanini, “os novos realismos haviam ganhado espaços nos salões de Campinas e São Paulo. Múltiplas formas de sensibilidade na sua abordagem puderam ser vistas nos certames anuais dedicados às novas gerações”<sup>38</sup>.

Essa transição do abstracionismo à figuração bem como a representação figurativa inspirada no cotidiano e na situação social e política brasileira pode ser percebida na produção exposta nos SACCs dos anos 1960.

Em reportagem publicada pelo jornal de Campinas *Correio Popular* há uma descrição superficial das obras expostas no I SACC: “as mais modernas manifestações da pop-art, da ingenuidade dos primitivistas, do agonizante desespero dos surrealistas, passando ainda pelo concretismo, abstracionismo, realismo fantástico, tachismo (...)”<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Ver PECCININNI, Daisy. **Figurações Brasil anos 60**: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Itaú Cultural / Edusp, 1999.

<sup>38</sup> ZANINI, Walter. Duas décadas Difíceis: 60 e 70. In: AGUILAR, Nelson (org.), **Bienal Brasil Século XX**, São Paulo: Fundação Bienal, 1994, p.310.

<sup>39</sup> **Correio Popular**, Campinas, 29 ago. 1965, p. 19.

Neste salão ainda percebemos uma grande incidência de obras que abordam questões puramente formais, como é o caso de *Desenho I* de Lothar Charoux (figura 18). O artista foi um dos fundadores do grupo Ruptura e, na ocasião deste Salão, já era consagrado nacionalmente. Como vimos anteriormente, esse trabalho foi adquirido pelo museu por meio do Prêmio “Prefeitura Municipal” de Artes Gráficas: desenho e gravura, fato relevante para a constituição de seu acervo. Esta obra se trata de um exemplar do concretismo brasileiro e sua filiação ao pensamento construtivista. Podemos observar, em um fundo preto, quatro grupos de linhas brancas separadas por grandes intervalos pretos na parte superior da pintura e de azuis na parte inferior. Percebemos uma variação na tonalidade das cores e na construção das linhas, que em alguns momentos se alargam horizontalmente. As linhas superiores, da esquerda para direita, se iniciam com um branco acinzentado, que parece se misturar ao fundo, e chegam a um branco puro, e as linhas azuis na porção inferior da tela partem de um azul celeste claro, misturado com branco, e chegam a um azul mais intenso, ambos em um *degradée* de matizes. Esta construção formal, em que o artista trabalha com nuances das cores e com as variações de largura das linhas, causa no espectador uma sensação de movimento e fascínio. A poética de Charoux direcionou-se à *Optical-art*. Contudo, é preciso fazer algumas distinções: suas linhas não tentam criar uma “confusão” apenas para nos iludir, observamos ainda a mão do artista na obra.

*Pintura 2* (figura 19) de José Roberto Aguilár é outro exemplo de arte abstrata apresentada no I SACC, agora de vertente mais gestual. *Pintura 2* apresenta um fundo com velaturas em vermelho coberto por tinta óleo em relevo e massa acrílica nas cores branco e azul. Há manchas aguadas verdes, amarelas e vermelhas e, apesar de não ser mencionada a tinta spray como técnica definida no catálogo do referido Salão, podemos observar em alguns locais do quadro, em especial na parte inferior esquerda, sua utilização na cor branca.

O artista transita entre a abstração e a figuração fantástica, distanciando-se das propostas concretas. Aguilár é movido por uma grande energia criativa. Sempre buscando a espontaneidade na pintura, investigou processos não convencionais para conseguir maior rapidez na passagem de forças interiores para a tela. Os trabalhos dessa fase, como é o caso da obra do MACC, apresentam matérias densas e cores fortes, transparências e manchas carregadas de massas de tinta. Realizados muitas vezes com tubos de tintas, deixavam transparecer os gestos rápidos do artista.

No final de 1965, Aguilár começa a utilizar o spray, por ser um meio mais rápido e proporcionar uma formulação instantânea da pintura. Podemos observar um

exemplar dessa fase em outro trabalho exposto e adquirido no III SACC, 1967. *Quadro você* (figura 20) é realizado com tinta spray e óleo sobre tela. Sobre um fundo preto de tinta óleo, o artista esboça rapidamente duas figuras, uma laranja e outra amarela, que parecem estar em conflito. Olham-se e desafiam-se com bastões em suas mãos. Uma linha de spray branco une as silhuetas e parece harmonizar a situação, sugerindo uma atmosfera fantástica na pintura. A obra propicia ainda ao espectador uma referência à realidade vivida durante a época no Brasil. A grafia de sinais seria uma forma de expressar o protesto pela situação política repressiva do país. Segundo Daisy Peccininni, Aguilar foi violentamente reprimido em um congresso da UNE que participou em 1965. Sob o impacto desse acontecimento fez as pinturas *Não acredito mais em nada* e *Todo anjo é terrível*, em que aparecem os primeiros grafismos<sup>40</sup>. No mesmo ano o artista também participa da mostra Opinião 65 e é escolhido como um dos representantes brasileiros para a Bienal dos Jovens em Paris.

A participação dos artistas campineiros do grupo Vanguarda foi intensa neste Salão, inclusive na obtenção de premiações ou menções honrosas. Mário Bueno recebeu menção honrosa no I SACC com a obra *Pintura XII* (figura 21) e a doou ao MACC. Nesta obra, Bueno utiliza os tons de terra, ocres e cinzas e as bandeirinhas, referências líricas a viagens. Podemos observar, sobre um fundo branco, três grandes retângulos de cor: marrom, preto e terra respectivamente, e duas formas geométricas em formato de bandeirinhas, uma ocre no primeiro retângulo e uma branca no segundo. Há a presença da materialidade da tinta e da tela, com texturas que parecem imitar a própria terra retirada da natureza. Segundo o próprio artista, em depoimento publicado no catálogo do X SACC:

“A minha pintura foi então tendendo para um abstracionismo meio geométrico, sendo desta fase a série de variações em forma de bandeiras, em tons sóbrios. Os meios tons já apareciam como constantes em meu trabalho, resultado, talvez, de uma maneira mais prolongada de manipular as cores”.<sup>41</sup>

Existe uma harmonia na seleção e mistura das cores empregadas e fica evidente a preocupação do pintor com as formas em sua composição, além de deixar clara a sua poética, como uma maneira própria de expressar-se. Bueno descreve sua produção de maneira simples: “A minha arte não é uma arte de contestação, mas, talvez, de observação

---

<sup>40</sup> PECCININNI, Daisy. **Figurações Brasil anos 60**: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. Op. cit, p. 42.

<sup>41</sup> BUENO, Mário. Depoimento do artista. In: **X Salão de Arte Contemporânea de Campinas**. Campinas: MACC, 1975. Catálogo de exposição.

ou de rememoração. A arte (...) é a forma mais autêntica do homem se expressar, aberta e livremente<sup>42</sup>. O artista ia ao campo, juntamente com Thomaz Perina, em busca de um clima de paisagem, mas não somente procuravam temas para pintar, mas discutiam a linguagem da pintura, manifestando-a através de exercícios que seriam o início de uma gradual mudança de postura<sup>43</sup>. Das paisagens subjetivas, seguiram-se composições pessoais, até o processo da abstração.

Outros integrantes do Grupo Vanguarda receberam menção honrosa nesta edição do salão: Enéas Dedecca e Francisco Biojone (pintura), Bernardo Caro (arte gráfica) e Geraldo Jurgensen (arte decorativa). Outros foram agraciados com prêmios: Geraldo de Souza e Raul Porto (pintura), Geraldo Jurgensen (escultura) e Thomaz Perina (arte decorativa).

O I SACC também contou com a importante presença de Evandro Carlos Jardim que conquistou o prêmio aquisição de Artes Gráficas. *Verão IV – Retorno* (figura 22) é uma xilogravura e água forte sobre papel. Habitualmente sua escolha é a gravura em metal, neste caso combinada com a gravura em madeira. Seu olhar é voltado para o espaço e a cena paulistana do período. Apesar de utilizar-se de elementos figurativos, extraídos de sua percepção pessoal, reintegra-os a uma paisagem artística, reinventando-os. Suas matrizes são normalmente reutilizadas, modificando-se as nuances da luz e os personagens que povoam a cidade. Observamos no primeiro plano da gravura uma figura centralizada próxima a um poste e a um alambrado e uma paisagem urbana ao fundo. A grade aparece quase como uma textura gráfica no trabalho. O céu e o edifício parecem ser construídos na matriz de madeira enquanto a cerca e o homem provavelmente são produtos da água forte da base de metal. As áreas de luz são fortemente destacadas, já que há um contraste muito evidente.

A obra de Jardim faz parte desse contexto artístico em discussão no período, ou seja, o retorno à figuração. Porém, o artista deixa evidente uma grande preocupação formal. Embora o cotidiano seja representado, a poética introspectiva é mais clara que o momento histórico tão explorado no período.

Neste certame houve também a categoria Arquitetura. Porém, segundo documento encontrado (em três vias) no arquivo do MACC, nenhum dos projetos apresentou condições mínimas exigidas pelo júri formado por Joaquim Guedes, Paulo Mendes da Rocha e Pedro Paulo Saraiva para participar da mostra.

---

<sup>42</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>43</sup> Depoimento de Thomaz Perina concedido à autora, *op. cit.*

## II Salão de arte Contemporânea de Campinas – 1966

A segunda edição do SACC consolida sua realização pela Prefeitura de Campinas. Este salão foi realizado nos mesmos moldes do primeiro, reunindo as mesmas categorias, exceto arquitetura, e outorgando prêmios equivalentes. Foram 556 artistas inscritos com um total de 1446 trabalhos.

Mais uma vez a mostra contou com um júri bastante importante, formado por José Geraldo Vieira, Maurício Nogueira Lima, Walter Zanini e novamente Mario Schenberg e Norberto Nicola. O primeiro, na época deste Salão era crítico de arte da *Folha de São Paulo*, curador da Galeria das Folhas e já participara de júris de seis Bienais, além de integrar comissões julgadoras de mostras em São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Maurício Nogueira Lima, arquiteto e artista plástico, foi um dos fundadores do Grupo Ruptura. Concretista, em meados da década de 1960 começou a trabalhar a figuração em sua obra e em seguida, em 1967, foi um dos organizadores da mostra *Nova Objetividade Brasileira*. Na ocasião deste SACC, Walter Zanini era diretor do MAC-USP e importante incentivador de novas manifestações artísticas, principalmente através das exposições JDN e JGN – e posteriormente das JACs.

No *Correio Popular* de 10 de setembro de 1966 há um artigo que menciona o sucesso do Salão: “É com algum orgulho que anotamos ainda uma vez a satisfação da Secretaria Municipal de Educação e Cultura quando realiza, com resultados magníficos, o salão de arte contemporânea e este (...) adquiriu desde logo caráter estadual”<sup>44</sup>.

Porém, no acervo do Museu não encontramos muitas obras adquiridas nesta mostra, apesar da distribuição de diversos prêmios aquisição, como na edição anterior. Além disso, diversas obras que constam no livro tombo estão desaparecidas e o catálogo não traz fotografias das obras expostas. Dessa maneira torna-se problemático fazer qualquer tipo de análise iconográfica. O que podemos é citar os nomes de importantes artistas, que começavam a se destacar no período e foram premiados neste SACC, como por exemplo, Donato Ferrari, José Roberto Aguilar, Marcelo Nitsche, Sara Ávila, entre outros (ver artistas premiados no II SACC em Apêndice 1).

---

<sup>44</sup> *Correio Popular*, Campinas, 10 set. 1966.

### III Salão de Arte Contemporânea de Campinas – 1967

O III SACC foi realizado nos mesmos moldes dos anteriores, reunindo as mesmas categorias do II SACC, destacando-se que as artes gráficas apareceram divididas em desenho e gravura, e outorgando prêmios equivalentes. Inscreveram-se 435 artistas apresentando 1213 obras das quais 349 foram selecionadas pelos jurados.

Segundo informações fornecidas pela secretária de Educação e Cultura de Campinas, Jacy Milani, ao *Diário do Povo* a Prefeitura conferiu prêmios especiais a cada categoria, distribuídos da seguinte maneira: dois milhões de cruzeiros velhos para pintura, desenho e escultura, 750 mil cruzeiros velhos para gravura e 500 mil para arte decorativa, além dos prêmios conferidos por meio de entidades particulares<sup>45</sup>.

O júri de seleção e premiação desta mostra contou com a participação dos seguintes membros: novamente José Geraldo Vieira e Mario Schenberg, além de Harry Laus, Jayme Mauricio e Sérgio Ferro. Segundo artigo publicado pela *Folha de São Paulo* dois dos componentes da comissão foram indicados pelos artistas que já participaram de um Salão Oficial e três pela Secretaria de Educação e Cultura de Campinas<sup>46</sup>. No regulamento do Salão, divulgado na edição do *Jornal do Brasil* de junho de 1967, Harry Laus explica o procedimento: “Ao fazer a inscrição, o artista já indicará dois nomes de críticos de arte ou artistas, bem como o Salão que participou. Só serão contados os votos dos artistas que fizerem a entrega das obras”<sup>47</sup>. Em nota anunciada no jornal *O Estado de São Paulo*, divulga-se que os artistas elegeram como jurados José Geraldo Vieira e Mario Schenberg<sup>48</sup>.

Neste momento cabe enfatizar que o regulamento do referido certame não se encontra publicado no catálogo e não foi encontrado na documentação do MACC. Dessa maneira, a única fonte encontrada foi este artigo, citado acima, publicado no *Jornal do Brasil*. Esta foi uma das grandes dificuldades desta pesquisa: a insuficiência de materiais, inclusive de fontes básicas como é o caso dos regulamentos dos certames.

Ainda no mesmo artigo<sup>49</sup>, Laus comenta o regulamento e levanta questões relevantes, antes mesmo de ser selecionado membro da comissão julgadora. Discute a falta de clareza ao questionar se a comissão de seleção é também o júri de premiação, já que no

---

<sup>45</sup> *Diário do Povo*, Campinas, 2 set. 1967.

<sup>46</sup> *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 jul. 1967.

<sup>47</sup> LAUS, Harry. Salão de Campinas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 jun. 1967.

<sup>48</sup> Salão de Campinas tem júri. *O Estado de São Paulo*, 26 ago. 1967.

<sup>49</sup> LAUS, Harry, op. cit.

período era comum existirem dois comitês, como nas Bienais de São Paulo. Elogia o fato de a banca ser formada por cinco integrantes, mas sugere que se deveria seguir a orientação adotada pela Bienal (que resultou do simpósio internacional de críticos de arte realizado em 1959 – AICA), em que dois membros são eleitos pelos artistas, dois indicados pela prefeitura e o último escolhido pelos outros quatro. Aconselha ainda que seria interessante um pró-labore para os jurados – como foi instituído na Bienal da Bahia e no Salão de Brasília, por exemplo – valorizando-se assim o trabalho intelectual. Também discute a distribuição de prêmios em forma de medalhas: “(...) nos parece obsoleto e com ranço acadêmico a previsão de medalhas”<sup>50</sup>.

No período Laus já se destacava como crítico de arte e escrevia para importantes jornais como o *Jornal do Brasil*. Jayme Maurício era jornalista, colunista do *Correio da Manhã* e crítico de arte e defensor da arte informal, auxiliou na criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sérgio Ferro é arquiteto, artista plástico, crítico e pensador da arte e da arquitetura e representa, desde os anos 1960, uma referência fundamental para as áreas. E coube a ele escrever a apresentação do catálogo desta mostra. Nela destaca quais foram os critérios utilizados pelo júri de seleção e premiação deste Salão. São eles: “a significação e a criatividade maior dos trabalhos (a qualidade), a função didática que deve ter uma exposição deste tipo e o apoio (...) aos impulsos dos novos”. E, em um documento encontrado no MACC<sup>51</sup>, o crítico explica cada um destes critérios:

“Significação, no caso, é a dimensão e a densidade do diálogo que o artista sugere ao observador atento; é o nível em que capta os aspectos atuais da nossa condição. Daí a relevância do bonito ou do feio e a importância do poder de revelação da obra.

Criatividade não é novidade fácil, o achado superficial: é a formulação do que não havia sido dito, é a concreção, no símbolo plástico, de movimentos pré-conscientes sociais, percebidos nebulosamente e que, agora ganham carne e permitem análises; é a proposta de nova racionalidade.

Didaticamente, não basta apresentar os vários “ismos” atuais. Mais que isto, é dever do crítico e do artista forçar, violentar a visão morna e apática do público, formada pelos esquemas ilusionistas da propaganda, do mau cinema, da TV, etc. Na pintura ou na escultura, ver não é procurar gozos sublimados, é ser estimulado a pensar o que somos e o que nos envolve.

Apoiar os novos é tarefa ambígua: a marginalização da arte autêntica pelo sistema em que vivemos requer, da crítica, empenho na sustentação dos esforços que ainda não penetraram no mercado ou dele permanecem afastados. Mas essa sustentação os apresenta para o mercado, sempre ávido

---

<sup>50</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>51</sup> Documento encontrado no arquivo documental dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas, sem data e, possivelmente, não publicado.

de estímulos que possam romper a saturação dos consumidores abarrotados de produtos impostos. O esforço criador vira novidade, penetra, não pelo seu valor de uso, mas como valor de troca, adquirido pela manipulação dos marchands e galerias. Contraditoriamente, sobra a mercadoria e desaparece o trabalho significativo que se queira apoiar.”

Porém, devido à seleção e à premiação realizada pelos críticos responsáveis por este Salão houve um grande tumulto em sua abertura. “Com vaias, prisões e sob grande agitação foi inaugurado o III SACC. As vaias partiram de artistas inconformados com uma série de fatos ocorridos na organização da mostra, e pelas vaias eles foram presos por vários guardas-civis”<sup>52</sup>. De certo modo, essa confusão fora prevista por Sérgio Ferro ao afirmar, na apresentação do catálogo do III SACC, que “(...) talvez o público estranhe a premiação dirigida, aparentemente, para as obras mais ‘desagradáveis’: mas hoje, mais do que nunca, a função da arte é agredir a organização caduca e opressiva, ou se isolar para aguardar novos tempos”<sup>53</sup>.

Ainda segundo o já referido artigo do jornal campineiro – *Diário do Povo* – o movimento de protesto foi encabeçado não pelo público leigo, mas por integrantes do chamado Grupo Renovação, formado por jovens artistas campineiros que se julgaram prejudicados pela influência de Lourdes Cedran, membro da comissão organizadora do Salão.

Recentemente encontramos no Arquivo Histórico Wanda Svevo, além de alguns artigos publicados em diversos jornais sobre o episódio, uma declaração enviada pelo referido grupo à Fundação Bienal, bem como a inúmeras galerias e museus de todo país, (pelo menos é o que declaram ao *Diário do Povo*)<sup>54</sup>. Assinaram o manifesto e a nota divulgada no citado jornal os seguintes artistas: Ademar Bianculi, Elcio Antonio Selmi, Saulo Wagner Nogueira, Geraldo Porto, Cristiano Bueno Quirino, Roberto Natalino Ricarti, Paulo Solysco, Francarlos Reis, Mario Levy, Oswaldo Ferreira, Jana Levy, Denny Manzan, João Moretti Bueno, Francisco de Lacerda, Walquíria V. Violin, Marcilio Giesbrecht e Ananias M. Costa (Manifesto Grupo Renovação: Anexo 3).

Primeiramente, antes da abertura do III SACC e, conseqüentemente, fato anterior à prisão de membros do Grupo Renovação, os artistas enviaram ao prefeito da cidade, Ruy Novaes, um memorial pedindo o afastamento de Lourdes Cedran das atividades artísticas

---

<sup>52</sup> *Diário do Povo*, Campinas, 3 out. 1967.

<sup>53</sup> FERRO, Sérgio, Apresentação. In: **III Salão de Arte Contemporânea de Campinas**. Campinas: MACC, 1967. Catálogo de exposição. p.3.

<sup>54</sup> Artistas enviam manifesto a todas as galerias do Brasil. *Diário do Povo*, Campinas, 4 out. 1967.



oficiais da cidade. De acordo com afirmação do grupo, Cedran procurou destacar e premiar artistas de São Paulo: “só vale para Lourdes Cedran seu grupo da Frei Caneca, o resto ela despreza”. Disseram ainda que “ela não tem o direito de controlar a vida artística campineira estipulando os ‘seus critérios’ quase sempre em prejuízo do Grupo Renovação”<sup>55</sup>.

Na notícia anteriormente citada – *Diário do Povo* de 04 de outubro de 1967 – os artistas explicaram melhor a situação. Fundamentalmente criticaram a posição dos Salões e do MACC quanto à falta de incentivo aos jovens artistas locais, apesar das notas oficiais dizerem o contrário. Alegaram que em várias exposições individuais e coletivas, o museu promoveu, preferencialmente, artistas de fora: Sonia Castro, Emanuel Araújo, Ionaldo Cavalcanti, Celina Lima Verde e Rubem Rey, entre outros e a campineira Lourdes Cedran. Reconheceram o alto gabarito do júri, mas desaprovaram a influência de Cedran em proveito de um grupo promovido por ela e do qual fazia parte. Anunciaram que poderiam provar que houve uma pré-seleção, realizada por Cedran, antes mesmo do júri ver as obras. Segundo o grupo, há testemunhas do acontecimento, além de um artigo publicado na revista *O Cruzeiro*, edição do dia 02 de setembro, fato que não pudemos comprovar, já que não vimos esta publicação. Afirmaram ainda que algumas obras, depois de selecionadas, foram devolvidas “por falta de espaço”, como foi o caso de trabalhos de Geraldo de Souza, Mario Bueno, Maria Helena Motta Paes, Geraldo Jurgensen, Bernardo Caro e Clodomiro Lucas e que outros artistas nem enviaram seus trabalhos, pois não confiavam na atuação de Cedran.

Infelizmente não encontramos os nomes dos artistas que segundo o Grupo Renovação seriam apoiados por Lourdes Cedran. Segundo nova entrevista de Jacy Milani ao *Diário do Povo* de 05 de outubro, Cedran foi então afastada de suas funções no Museu e a Secretária da Cultura ainda declara: “vamos pensar que ela tenha se servido mais do Museu do que a ele”<sup>56</sup>.

Posteriormente, a comissão organizadora do Salão, juntamente aos críticos responsáveis pelas premiações e a diretoria do MACC, manifestaram-se no mesmo periódico campineiro para explicar os acontecimentos ocorridos e a finalidade dos Salões que, segundo eles, seria estimular o aparecimento de jovens artistas, além de atrair artistas de grande projeção nas artes plásticas, tornando-se um evento de alto nível.

É claro que se premiando artistas já reconhecidos nacionalmente – enfatizamos que os prêmios de maior importância, atribuídos pela prefeitura municipal, foram outorgados a

---

<sup>55</sup> *Diário do Povo*, Campinas, 1 out. 1967.

<sup>56</sup> O Salão voltou a ter a sua paz. *Diário do Povo*, Campinas, 05 out. 1967.

artistas cuja trajetória artística encontrava-se em expansão (vide Apêndice 1) – os jovens artistas teriam que ceder um pouco de seu espaço, o que demonstra uma abertura cultural da cidade e uma possibilidade desta ser reconhecida nacionalmente por meio deste evento.

Analisando as obras premiadas, não podemos deixar de notar o que é evidente: a fervilhante década de 1960 fez com que inúmeros artistas se interessassem pelos eventos internacionais dialogando com o Novo Realismo, as Novas Figurações e a *Pop Art*. Porém, chamamos aqui novamente a atenção para a busca de inspiração na realidade do país: a situação do povo brasileiro, o autoritarismo militar e os fenômenos de massa nos meios urbanos – carnaval, futebol, publicidade, história em quadrinhos e música popular brasileira.

Cabe aqui citar também importantes acontecimentos no Rio de Janeiro e em São Paulo durante esse período em que se iniciaram os SACCs (1965-67) e as propostas dos artistas voltaram-se para o momento histórico do Brasil: *Opinião 65 e 66*, *Propostas 65 e 66* e *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967. Esse fato será melhor explorado no **Capítulo 3** desta dissertação.

As exposições e salões do período foram invadidos por debates sobre a arte e propostas irreverentes. Observando a premiação deste III SACC, encontramos jovens artistas que participaram dos eventos acima citados e se destacariam no contexto nacional do período como: José Roberto Aguilar, Cláudio Tozzi, Marcelo Nitsche, Gilberto Salvador, Antonio Manuel, Ana Maria Maiolino, Emanuel Araújo, Avatar Moraes entre outros, além de alguns artistas locais como Geraldo Jurgensen e Bernardo Caro.

Bernardo Caro conquista o prêmio aquisição de gravura no III SACC com sua série de xilogravuras *Protesto I, II e III*. O trabalho do gravador oficial do Grupo Vanguarda demonstra um forte grafismo e uma exacerbada crítica social e política, explorados pelo artista desde sua primeira ilustração. É o que ele garante em depoimento à autora deste trabalho:

“(…) E, na parede de um dos bares tinham bastantes papéis grudados com charges políticas. E eu falei ‘Puxa vida, eu quero fazer uma!’, então eu corri para casa, e fiz um desenho do Hitler em cima de uma carroça, puxada pelo Mussoline, e atrás estava o Hiroito, os três que formavam o Eixo. (...) E lá fui eu e coleí minha charge junto com aquelas outras, mas voltei correndo para casa com medo que algum ‘quinta coluna’ quisesse me matar... E meu desenho ficou lá, e nos outros dias eu ia lá perto olhar, com certa satisfação. Eu gostaria de ter esse desenho comigo, mas não o tenho”.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Depoimento concedido pelo artista à pesquisadora, cit.

Em *Protesto II* (figura 23), Bernardo Caro utiliza-se de poucas cores (preto, vermelho, verde e magenta) em sua composição. O negro de suas figuras em protesto contrasta com as cores fortes e vibrantes das inscrições, o que faz com que o observador se atente ainda mais para as palavras. É durante esse momento de sua trajetória que o artista se interessa por inscrições, rabiscos e palavras deixadas pelas pessoas nos muros da cidade. Ao imprimir sua xilogravura sobre papel craft, o artista discute o suporte tradicional, visto que o papel escolhido apresenta pouca durabilidade.

Nesse caso, Caro elege a temática do futebol, o que podemos perceber por meio das palavras gravadas pelo artista (*Fome? Gol?*). Porém, não é apenas o esporte abordado nesta série. Ao observarmos as outras obras lemos: *Pênalti? Luta pela cor?* em *Protesto I e Juiz e Escanteio?* em *Protesto III* (figura 24) vemos que o artista coloca a injustiça social ao lado do futebol, propondo uma relação provocativa com o público. Remete-nos a um cartaz ou um panfleto. Em outras gravuras, Caro infere ainda que é preciso uma maior atenção do público ao inserir grafismos simbólicos em sua obra. É o que veremos posteriormente em obras do artista dos anos 1970. Outros artistas nesse mesmo período, como Maurício Nogueira Lima e Marcelo Nitsche, utilizaram o mesmo tema abordado por Caro.

Anna Maria Maiolino também conquista um prêmio aquisição da Prefeitura Municipal de Campinas com a gravura *Cabelereiro* (figura 25). A artista direciona sua pesquisa a uma figuração narrativa, o que a insere na Nova Figuração. A obra em questão aparece segmentada em três partes: na pequena porção superior há a palavra “cabelereiro” escrita em letras “comerciais” (de forma), como se fosse uma placa de estabelecimento. Na inferior, dividida ao meio, aparecem duas figuras à esquerda – o cabeleireiro e a cliente – e à direita uma pessoa em um secador típico de salão de beleza, ambas em fundos brancos envolvidos por molduras pretas, que sugerem as bordas de fotografias. O contraste entre as figuras estilizadas e o fundo fica bem evidente. Remete-nos a um cartaz ou propaganda de um salão de cabeleireiro. Neste mesmo salão a artista apresenta outras duas gravuras: *Operação* e *O Quarto*.

Maiolino busca inspiração no cotidiano, no universo feminino e na massificação das grandes cidades em suas obras do período. São também dessa época os trabalhos da artista nos quais preocupações sociais estão inseridas, como percebemos na xilogravura *Glu...glu...glu*, adquirida pelo MAC-USP na segunda JGN, no mesmo ano de 1967. Nela há uma figura humana esquematizada onde se destaca apenas sua boca. Em sua frente encontra-se uma mesa com vários alimentos. Além da técnica, o que

aproxima a obra do MAC-USP e do MACC é o aspecto narrativo abordado em ambas que, de certo modo, relacionam-nas às figuras da xilogravura de literatura de cordel. A artista ainda questiona o observador, provocando-o e fazendo-o questionar sua própria condição. No mesmo ano a artista participa de outras importantes mostras: *Nova Objetividade Brasileira*, como vimos anteriormente, *Bienal da Bahia* e *IX Bienal Internacional de São Paulo*.

Dentro de uma poética própria, revelando uma linguagem extremamente independente, podemos destacar Mira Schendel, vencedora do prêmio aquisição de desenho do III SACC com a monotipia *Objeto Gráfico I* (figura 26). Sobre o papel japonês a artista insere letras, símbolos e grafismos que parecem ser dispostos ora de maneira aleatória, ora ordenados. As características do suporte, sua textura, transparência ou opacidade, leveza ou rigidez são de extrema importância na concepção das obras da artista. Percebemos aqui uma busca pela transparência que se torna evidente com a escolha do papel arroz, porém, como muitas outras obras, esta resiste à reprodução fotográfica e gráfica pela sutileza de sua composição. *Objeto Gráfico I* (figura 10) situa-se no centro de quase quarenta anos da produção de Mira. Os *Objetos Gráficos* são prensados entre duas placas de acrílico, suspensos por fios de nylon de modo a poderem ser vistos de ambos os lados. A artista continua a explorar o suporte do desenho em outras séries posteriores aos *Objetos Gráficos*, como as *Droguinhas*. Nestas, Mira pegou as folhas de papel arroz que utilizava para os desenhos, enrolou-as e amarrou-as, transformando-as em objetos.

Em muitos momentos Mira Schendel optou por atrelar o signo verbal à imagem, como uma espécie de legenda, em outros, como na obra do MACC, ele funciona apenas como elemento plástico. Esse é um processo que a aproxima da arte caligráfica oriental – influência admitida pela artista<sup>58</sup> – e a colocam em um plano dos mestres que estudam a história das formas, propondo novos desdobramentos.

Além disso, o uso da linguagem verbal é um componente que floresce na artista. Esse desenho da letra, como algo plástico surge como um elemento sem significado, como um dado da composição, uma imagem que ao lado das formas, massas, pontos, manchas e linhas formam um vocabulário próprio. Em seguida retomaremos a produção posterior da artista nos Salões realizados em 1974 e 75.

---

<sup>58</sup> BRETT, Guy, Ativamente o vazio. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). **No vazio do mundo: Mira Schendel**. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. p.54.

Outra artista que ainda mantém uma poética pessoal, mesmo em meio ao contexto político e social dos anos 1960-70, imensamente explorado por diversos artistas, é Amélia Toledo. Nesta edição do SACC também conquista o prêmio aquisição Prefeitura Municipal de Campinas com sua escultura *Objeto II* (figura 27), construída em acrílico e metal. Realiza uma inflexão no aço e em sua frente coloca duas placas de acrílico transparente, a primeira com uma abertura oval e a seguinte com orifício circular. Dessa maneira, ela tira proveito da face espelhada do material onde se reflete o acrílico, criando um conjunto de reflexos onde a multiplicação das superfícies é potencializada e o espaço parece se desdobrar. No período é comum observar obras em que a artista realiza curvaturas em elementos geométricos simples, como quadriláteros feitos de metais espelhados. Sua trajetória é marcada por experimentação com materiais, formas e cores.

#### **IV Salão de Arte Contemporânea de Campinas – 1968**

O IV SACC foi realizado nos mesmos moldes do certame anterior, reunindo as categorias pintura, escultura, desenho e gravura. Foram selecionados 79 artistas com 203 trabalhos.

O júri, formado novamente por Mario Schenberg, José Geraldo Vieira e Jayme Maurício, também contou com as participações de Aracy Amaral e Frederico Moraes. Aracy Amaral é historiadora e crítica de arte e nessa época já pesquisava amplamente o modernismo brasileiro e era colaboradora de colunas sobre arte e cultura em jornais como *O Estado de São Paulo* e *Correio da Manhã* – RJ. Também durante o período, Frederico Moraes era crítico de arte do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro e professor do MAM – RJ, além de ter participado de júris de importantes eventos com Bienais de São Paulo, Salão de Belo Horizonte, Salão Esso, IV Salão de Brasília, entre outros.

A comissão julgadora adotou os mesmos parâmetros do SACC anterior, ainda subdividindo-o em categorias ou linguagens artísticas, porém diminuiu substancialmente o número de artistas premiados. Percebemos ainda o desaparecimento dos prêmios honoríficos (medalhas de ouro, prata e bronze) e prêmios oferecidos por patrocinadores, com exceção do Prêmio Bendix do Brasil e houve a introdução do prêmio de pesquisa, oferecido pela Secretaria de Educação e Cultura.

As modificações acima citadas unidas à criação de um prêmio de pesquisa demonstram uma mudança significativa na mostra, o que reflete o papel importante do júri. Os artistas que obtiveram o prêmio de pesquisa apresentaram trabalhos que não foram incorporados ao acervo do MACC e não existem registros de seu tombamento, tampouco documentos gráficos ou visuais a seu respeito, apenas uma pequena fotografia no catálogo do SACC. Marcelo Nitsche apresentou um grande inflável, *A Bolha* (figura 28), semelhante àquele exposto na 10ª Bienal de São Paulo, no mesmo ano (figura 29). Aldir Mendes de Souza mostrou *Metropolização do Espaço e Tempo* (figura 30), um trabalho formado por diversas figuras circulares sustentadas e unidas por cabos que parecem ser de algum metal. Sobre os discos, o artista fez *assemblages* ou colagens de diferentes materiais, o que deu a eles um aspecto de mandala construída. As duas obras aparecem no catálogo na categoria escultura, porém apesar de mantida a linguagem tradicional, há uma grande mudança nas obras apresentadas.

Na construção das esculturas premiadas também percebemos o

emprego de materiais não convencionais. Hisao Ohara utiliza placas de acrílico em sua obra *Espaço 3* (figura 31 e 32). O trabalho é constituído por cinco formas espaciais de acrílico que, segundo a fotografia do catálogo, são dispostas regularmente e eqüidistantes. Já o objeto de João Moretti Bueno, *Estudos Espaciais nº 2* (figura 33), de acordo com a fotografia do catálogo da mostra, é mais próximo a um relevo, pois encontra-se afixado em uma superfície vertical. Através do brilho do material podemos afirmar que foi feito de algum metal, provavelmente aço inoxidável, fato incerto, já que a obra não foi encontrada no acervo do MACC. Há uma superfície plana e retangular onde estão agregadas três formas retangulares horizontais e curvadas e sobre elas estão outras pequenas placa com o mesmo formato ou pequenos canos que saem na direção do observador feitos do mesmo material brilhante.

Em relação às obras que obtiveram o Premio Aquisição de Pintura no IV SACC, observamos que os artistas Antonio Henrique Amaral e Humberto Espíndola utilizaram temáticas vinculadas à realidade brasileira desse período, não para representá-la, mas sim como uma forma de comunicação imediata do artista com o público. É fundamental o papel do artista nesse contexto que muitas vezes se coloca como um revolucionário e desempenha um papel conscientizador da massa populacional. Antonio Henrique Amaral apresenta *Brasília I* (figura 34), que pertence à série *Brasílianas*. Para o artista a fruta era um símbolo nacional, segundo sua afirmação:

“(...) cheguei a elas por via racional, por uma necessidade de refutar os movimentos de vanguarda europeu e norte-americano, importados e copiados aqui (...). As bananas são, pois, uma saída brasileira para a nossa arte melhor, e não aquela elitista, “uma linguagem cifrada para um grupo muito secreto de pessoas”, como já denunciou, com propriedade, o escritor americano Henry Miller”.<sup>59</sup>

Executadas entre 1968 e 1975, as bananas não deixam de ser um dos pontos altos da crítica política ao regime militar. Podemos dividir essas obras em duas fases preponderantes: a primeira que durou até 1973, em que as bananas surgem em todas as posições e tamanhos possíveis, cuja predominância dos azuis, amarelos e verdes endossa um patriotismo às avessas. Na segunda temos os *Campos de Batalha*, uma série de bananas hiper-realistas, amarradas, espetadas por garfos, amassadas ou cortadas por facas e deixadas apodrecer, em que se destacam os tons de cinzas, marrons e o preto, podem ser

---

<sup>59</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. P.24.

comparadas à população brasileira, que sofreria a violência vivida naquele período, com clara menção à tortura. Segundo Frederico Moraes:

“Na primeira subfase os verdes e os amarelos dominam, dando à sua pintura um caráter luminoso, solar; a ousadia dos cortes e dos enquadramentos indica uma vontade de superar as armadilhas do naturalismo. As mudanças de colorido com a entrada dos cinzas e pretos, baixando os tons, coincidem com os momentos mais sóbrios da repressão política no Brasil. A banana abandona o seu habitat natural, passando a freqüentar, agora sozinha, os espaços confinados da repressão e da tortura.”<sup>60</sup>

A obra do MACC (figura 34) pertencente ao momento inicial, é uma das primeiras pinturas e mantém um grande distanciamento das últimas obras dos anos 1970. Neste óleo sobre tela, Amaral pinta três bananas realistas com amarelos, verdes, azuis e marrom, deslocadas do centro para o lado esquerdo sobre um fundo branco. Encontramos uma leve predominância do azul, típica dessa técnica de “inflar” ou “inchar” os objetos, recurso amplamente utilizado por artistas da *pop art*. Embora todas essas referências sejam importantes, segundo o artista, em depoimento para o MACC, as bananas não teriam sido um eco em sua carreira se este não tivesse assistido a polêmica – e igualmente política – montagem da peça *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade, sob direção de José Celso Martinez Corrêa com o Teatro Oficina, em 1967. Foi desta peça que Amaral retirou toda a junção de formas para construir umas das mais severas críticas à identidade brasileira, naquilo que possui de mais estereotipada e alienada<sup>61</sup>.

A outra aquisição na mesma linguagem é o óleo sobre tela *Peito do Sr. Bovino II* de Humberto Espíndola (figura 35). Na obra a figura do boi em primeiro plano ocupa quase toda a dimensão da tela e a cabeça do boi está centralizada, quase como um retrato ou um importante personagem. É representado por fora e por dentro, de frente e de perfil. Há outros elementos na composição, ao lado esquerdo, que parecem estar inseridos dentro da parte traseira do corpo de um segundo boi. Podemos identificar um animal e bem acima do rabo do bovino um cifrão (\$). Dialogando com a estética *pop*, o artista utiliza cores fortes e vibrantes – vermelho, amarelo e azul intensos – e um marcado contorno preto. O desenho e as cores aparecem bem entrosados e abaixo da cabeça, de volume acentuado, há certo dinamismo provocado por um grafismo onde se destaca uma mão humana.

---

<sup>60</sup> MORAIS, Frederico. **Antônio Henrique Amaral**: Obra em processo. São Paulo: DBA, 1997.

<sup>61</sup> OLIVEIRA, Emerson Dionísio de. **Material Educativo: Acervo em Evidência**. Campinas: MACC, 2004.



Espíndola também chama a atenção para o momento histórico brasileiro, porém mais voltado para sua região de origem: o centro-oeste. Segundo Frederico Morais:

“A pintura de Humberto Espíndola é uma reflexão em torno de uma realidade concreta: o boi. Essência e existência do Mato Grosso, terra do artista e onde ainda reside. Um retrato inteligente e sarcástico da sociedade do boi. Com muito humor e agudo sentido crítico, relacionou o boi (pecus) com o dinheiro (pecúnia) e, a partir dessa relação rica de significados e implicações, criou o seu universo temático/formal. O boi é moeda (“status” econômico e social), cultura (a “bovinocultura”), diversão (vale o trocadilho: “boite”), é o todo (a boiada, que expulsa o homem) e o um (o boiadeiro, e sua particular visão do mundo). O boi é o dia e a noite, a realidade e o sonho, a história e o mito, a miséria e a riqueza. Este é o assunto que Espíndola vem tratando exaustivamente, mas sem repetir-se. Sua constância e coerência temática, surpreendente num jovem, têm-lhe permitido rápidos progressos no desenho e na cor e uma pesquisa continuada do suporte da representação.”<sup>62</sup>

A figura do boi aparece desde seus primeiros trabalhos envolta numa penumbra, numa espécie de *sfumatto*, em que o artista usa cores mais claras e pálidas. Posteriormente, em suas obras da série *Bovinocultura*, em que se insere a obra do MACC, de acordo com essa relação proposta por Frederico Morais, em que o dinheiro se conta por cabeças de boi (binômio pecus/pecúnia), se impunha também uma realidade além de crítica, pictórica do contexto histórico-cultural. A imagem do boi é repetida em primeiro plano e, ao mesmo tempo em que o artista a decompõe, ele busca um sentido simbólico nas novas cores fortes que utiliza – inclusive o verde e o amarelo da bandeira brasileira – e é dessa maneira que sua obra ganha amplitude nacional.

A primeira participação realmente significativa de Humberto Espíndola deu-se no IV Salão de Brasília, quando encontrou boa acolhida da crítica brasileira reunida em júri. Logo depois seus trabalhos eram vistos no Rio, no II Salão Esso e no Salão Nacional, enquanto em São Paulo, em todo o ano de 68, participou de salões recebendo prêmios (Campinas, Santo André e Santos entre outros).

Ainda destacamos que no ano seguinte, em 1969, os dois artistas ganhadores do prêmio de pintura no IV SACC tiveram suas obras adquiridas na III JAC. Portanto, no acervo do MAC-USP encontram-se *Brasiliana* de Antonio Henrique Amaral e *Bovinocultura* e Humberto Espíndola, ambas das mesmas séries destas que figuram no acervo do MACC.

---

<sup>62</sup> MORAIS, Frederico. “Bovinocultura” – Sociedade do Boi. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1969.

É importante mencionar que neste mesmo ano, em dezembro de 1968, houve a proclamação do Ato Institucional número 5 (AI - 5) pelo General Costa e Silva, fato que foi antecedido pela organização clandestina do Congresso da UNE (União Nacional dos Estudantes), onde mais de 1200 estudantes, inclusive sua liderança, foram descobertos e presos. Os protestos contra a ditadura tinham o apoio de artistas e intelectuais, o que já mencionamos anteriormente.

Os trabalhos do jovem Antonio Manuel se inserem nesse contexto. Neste Salão ele conquista o Prêmio Aquisição de Desenho com uma série intitulada *Movimento Estudantil 68* (figuras 36, 37 e 38). Além da referência brasileira, no mesmo ano houve o Movimento Estudantil francês, que rapidamente passou de uma contestação do autoritarismo e do anacronismo das academias para um protesto contra a política do regime *gaulista*, com o apoio de diversos setores sociais.

Nessa série, e em outros trabalhos do mesmo período, o artista deixa evidente o interesse pelo jornal. Seus desenhos aspiram a um flagrante jornalístico e há uma urgência comunicativa. Neste caso, os materiais utilizados são nanquim e folha de flandres, porém, em outras séries, faz uso também do papel jornal ou do próprio jornal como suporte onde desenha com tinta ou *crayon*. Entre as imagens são inseridas frases que remetem a manchetes de jornal.

No primeiro desenho pertencente ao MACC (figura 36) há cinco imagens distintas que narram a prisão dos estudantes e a polícia militar realizando a operação e entre elas há a frase “O diálogo é a violência”. No segundo desenho, novamente são cinco blocos de imagens distintas da polícia intervindo no movimento e canto esquerdo superior o artista escreveu “Eram mil a atacar o mesmo objetivo” (figura 37). Porém, na primeira obra, os estudantes estão em evidência enquanto nesta há mais exploração da figura do militar com armas e cassetetes nas mãos. Antonio Manuel faz clara menção à prisão dos estudantes no Congresso Nacional. No último desenho desta série há a manchete “A Guerra contra os estudantes” (figura 38) e abaixo dela aparece um bloco de palavras ilegíveis, como uma notícia desfocada. Há dois grandes desenhos: acima da frase uma imagem que traz uma imensa fila de pessoas com as mãos nas cabeças e abaixo do “artigo” aparecem pessoas deitadas no chão de um local, em posição de rendimento e alguns militares identificados pelas botas e bastões. No primeiro desenho, Antonio Manuel utiliza uma linguagem bastante semelhante àquela vista em histórias em quadrinhos e em obras de diversos artistas da Nova Figuração, com contornos pretos e bem acentuados e o volume insinuado pelos próprios traços do desenho, já que a cor é chapada. Nos outros dois desenhos o

artista explora e evidencia o efeito plástico de positivo/negativo e claro/escuro proporcionado pelas fotos preto e branco que aparecem nos jornais. Porém, no terceiro trabalho essa característica aparece invertida, ou seja, como se fosse a matriz da tipografia que após ser entintada e impressa, o resultado é o seu oposto: os espaços brancos se tornam pretos e vice-versa.

Segundo Ronaldo Brito, Antonio Manuel tem uma identificação com os meios de informação de massa, o que revela bastante acerca de sua vocação comunicativa. Nas palavras do crítico:

“Ao longo de muitos anos, o jornal foi realmente a sua musa, no sentido originário da expressão. As musas ditavam aos poetas as suas composições, no mesmo estilo, a diagramação do jornal ditava ao artista a sua composição. O que o inspirava, e de pronto acionava a sua verve poética, era o fato do mundo lhe aparecer como uma montagem de linguagem aberta a uma combinatória virtualmente infinita. (...) Nada mais eloqüente, em termos de anseio de contato público, do que essa afinidade eletiva precoce com a matéria-prima mesma dos tempos modernos – a imprensa. A rigor, mais do que estréia, era uma carta de intenções: não quero representar, quero atuar”<sup>63</sup>.

No mesmo período em que produziu essa série de desenhos sobre folha de flandres a partir dos desenhos sobre jornal, Antonio Manuel desenvolveu seus *flans*. *Flan*, termo francês usado para designar a matriz do jornal, é um molde impresso com a imagem e o texto para a página de notícia. Esses *flans* eram encontrados nas cestas de dejetos de vários jornais depois que a edição matutina tinha sido impressa. O texto era enegrecido e, portanto, ilegível. O artista trabalhava sobre esses “objetos encontrados”, redesenhando sobre as fotos e muitas vezes apagando completamente os blocos de letras.

Ainda na categoria do desenho Oscar Ramos também recebeu o prêmio aquisição no IV SACC com a série *Desenho nº 17*, *Desenho nº 22* e *Desenho nº 25*. Infelizmente não conseguimos obter imagens dessas obras, mas podemos afirmar, de acordo com minha observação direta dos trabalhos no acervo do museu, que o artista escolhe o futebol como temática e utiliza a fragmentação do suporte por meio de recortes e colagens ou ainda do próprio desenho que é recortado, manipulado e novamente inserido na obra, apresentando distorções ou sobreposições.

---

<sup>63</sup> BRITO, Ronaldo. **Antonio Manuel**. Centro de Arte Hélio Oiticica: Rio de Janeiro, 1997. Catálogo de exposição, p.13.

O grande prêmio de gravura do IV SACC foi conferido a Wilma Martins, esposa do crítico Frederico Moraes, que apresentou três xilogravuras: *A Mãe*, *O Retorno* e *A Meta* (figura 39). Nas três obras a artista serve-se de um universo simbólico repleto de pessoas, homens e mulheres brancos e negros. O título ajuda a compreender esse mundo habitado por seres que parecem disputar pela sobrevivência. Emprega uma poética própria e uma temática pessoal.

## V Salão de Arte Contemporânea de Campinas – 1969

Nesta edição do Salão percebemos uma mudança fundamental: o certame não se encontra mais dividido em categorias artísticas tradicionais, visto que nesta edição foram levadas a cabo as discussões que se iniciaram nos SACCs anteriores. Os artistas tiveram a liberdade de inscreverem seus trabalhos independentes da linguagem, o que possibilitou ao júri admitir obras de diversas tendências atuantes no panorama do período, baseando-se na qualidade ou na problemática das obras. Este SACC recebeu inscrições de 271 artistas com 813 obras das quais foram selecionadas 261 obras de 87 artistas.

A comissão julgadora era composta novamente por Aracy Amaral e José Geraldo Vieira e outros três novos integrantes: Mário Barata, Waldemar Cordeiro e Walmir Ayala. Mário Barata e Walmir Ayala eram importantes críticos de arte da época e participavam de júris de outros Salões. Waldemar Cordeiro é artista plástico e crítico e teórico da arte. Escreveu muito sobre arte, sobretudo nos anos 1950 e 60. Foi um dos fundadores do grupo Ruptura, integrou o movimento Concreto e posteriormente, após um contato com o *Pop* norte-americano, cria seus *Popcretos* ou a *Arte Concreta Semântica*, cuja conceitualização ele desenvolve e publica em 1964, no catálogo de sua exposição, juntamente com Augusto de Campos e Damiano Cozzela, na Galeria Atrium. Como vimos anteriormente, Cordeiro teve uma importância fundamental para os artistas campineiros do Grupo Vanguarda, que lutaram pela fundação do Museu de Arte Contemporânea.

Os membros do júri prestaram depoimentos ao jornal *Correio Popular* de Campinas acerca das questões abordadas neste Salão:

“Embora mantendo o nome de Salão, mas já em curso de transformação para melhor, esta mostra de arte contemporânea justifica-se inicialmente por demonstrar o apreço que Campinas dedica à cultura e às artes, como expressão de nível de civilização.

A cidade é jovem e tradicional ao mesmo tempo e não seria justo que não se desse oportunidade para os interessados – estudantes, estudiosos, professores, diletantes populares vissem um resumo da criação estética contemporânea no país e interpretassem as suas afirmações e indagações. Sendo nacional, o Salão também estimula o desenvolvimento das artes visuais no país.

A existência do Salão é importantíssima para a cidade, pois demonstra o alto grau de cultura e civilização que Campinas faz jus. É importante ressaltar que

a mostra não é apenas expositiva, mas também possui um elevado caráter didático”<sup>64</sup>.

A comissão julgadora do Salão ainda afirma que se prezou a autenticidade na formulação das obras e nas relações destas com o meio, com as tendências inovadoras e renovadoras do país e de sua cultura<sup>65</sup>.

Neste SACC foram exibidas obras em suportes comuns, como pinturas e desenhos, e começaram a aparecer os objetos, as instalações ou ambientais e a arte conceitual. Na realidade, a edição anterior deste Salão já apresentou algumas obras que foram enquadradas na categoria escultura, já que ainda existia a divisão por linguagem e não havia uma classificação para objetos artísticos<sup>66</sup> (ver obras vencedoras do prêmio de pesquisa e do prêmio de escultura do IV SACC). A categoria “objeto” surgiu na seleção para o IV Salão de Arte Moderna de Brasília que ocorreu de dezembro de 1967 a fevereiro de 1968<sup>67</sup>. Em outras mostras do período, como na JAC de 1967, tais manifestações eram denominadas de forma genérica, como “criações afins”, que englobava os trabalhos realizados com diversos materiais como gesso, esmalte, cimento, encáustica, plástico, poliéster, entre outros<sup>68</sup>.

Nesse período, nos Salões de Campinas, começaram a ficar mais evidentes as manifestações artísticas fora do campo figurativo, porém, ainda sob a influência da *Pop Art*. Entretanto, no catálogo e na documentação do Salão ainda não aparece a denominação “objeto artístico”. As obras são tratadas como esculturas ou relevos. Temos alguns exemplos nas obras premiadas deste SACC.

Bernardo Caro foi premiado com a obra *Face A.B.C.* ou *Tríptico I*, mas esta não está presente no acervo do Museu, portanto temos apenas uma reprodução em preto e branco no catálogo da mostra que a menciona como técnica mista: gravura, pintura e escultura. Podemos observar que o objeto é construído com madeira, há uma pintura sobre ela, a aplicação de algumas gravuras e um objeto no canto superior direito.

---

<sup>64</sup> **Correio Popular**, Campinas, 19 out. 1969.

<sup>65</sup> AMARAL, Aracy, José Geraldo Vieira, Mário Barata, Waldemar Cordeiro e Walmir Ayala. Apresentação. **V Salão de Arte Contemporânea de Campinas**. Campinas: MACC. Catálogo de exposição, p.7.

<sup>66</sup> Há uma discussão sobre a utilização do termo objeto. Pode ser utilizado para designar uma linguagem ou categoria artística, em que são utilizados novos meios e materiais, ou ainda como uma obra de cunho conceitual. Segundo Celso Favaretto, a palavra “objeto” pode ser empregada para superar o suporte e a idéia de obra, bem como substituto do quadro ou da escultura. Portanto, no segundo caso subsiste a idéia de elaboração da obra. Ver FAVARETTO, Celso, Das Novas Figurações à Arte Conceitual. In: **Tridimensionalidade**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1997, p. 111.

<sup>67</sup> MORAIS, Frederico. **Artes plásticas: A Crise da Hora Atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 89.

<sup>68</sup> JAREMTCHUK, Dária. **Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP**. Op.cit. p.43

*Aleatório Geométrico* (figura 40) de Gilberto Salvador, denominado como escultura em metal, acrílico e isopor consiste em um cilindro vazado de metal onde estão inseridos um poliedro regular de face pentagonal de mesmo material e cubos de isopor. A estrutura, que mede 30 cm de diâmetro, é fechada por placas de acrílico com a mesma medida da base do cilindro. É interessante observar que esta é uma das primeiras “esculturas” produzidas pelo artista que durante esse período realizava pinturas figurativas alusivas à realidade brasileira. Em um breve período, entre 1972 e 74, Salvador produz, sobretudo, esculturas normalmente circulares utilizando metais.

Outros objetos também são premiados neste salão: *Composição em vermelho para música eletrônica* (figura 41) de Lúcia Fleury de Oliveira, em que a artista também emprega acrílico e metal e *Vibração ondulatória – série 19* (figura 42) de Mário Luiz Paulucci, alto relevo construído com madeira sobre uma placa de metal.

Aparecem também propostas ambientais e conceituais como *Visioplástica, Tatoplástica e Audioplástica* de Geraldo Jurgensen, integrante do então instinto grupo Vanguarda. Da obra adquirida pelo MACC em 1969 e tombada no mesmo ano, encontramos apenas uma pequena fotografia no catálogo da mostra (figura 43), já que não a encontramos na reserva técnica do museu. Este parece ser o primeiro projeto de ambiental<sup>69</sup> apresentado ao MACC, ao menos admitido como tal linguagem pelo museu. Há um registro fotográfico de 1965, no livro de José Armando Pereira da Silva e Dayz Peixoto Fonseca, sobre a trajetória de Thomaz Perina<sup>70</sup>, em que o artista se encontra em meio a sua obra com a qual conquistou a medalha de ouro na categoria Arte Decorativa no I SACC, em 1965 (figura 44). Perina estaria na verdade apresentando uma intervenção ambiental, para qual o regulamento não possuía uma classificação adequada. O artista apresentou um ambiente com tecidos pelo qual o espectador poderia circular, propondo não apenas uma reação contemplativa, mas também uma participação corporal.

Retornando agora às obras realizadas em linguagens tradicionais, apresentadas neste evento, podemos destacar a pintura de Pedro Moacyr Campos (figura 45), *El Salvador 0 X Honduras 0*, com clara conotação política. O grande painel dividido em duas partes é fruto da influência das novas figurações, poética e esteticamente.

---

<sup>69</sup> O termo arte ambiental foi cunhado por Mário Pedrosa ao falar de Hélio Oiticica e de como o artista denominava a sua produção. “Arte ambiental é como Hélio Oiticica chamou sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina”. PEDROSA, Mário. *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica*. In: AMARAL, Aracy (org.). **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 207.

<sup>70</sup> FONSECA, Dayz Peixoto; SILVA, José Armando Pereira da, op. cit. p. 52.

No início de sua carreira artística, Cláudio Tozzi, adepto da Nova Figuração, também utilizou uma temática relacionada ao momento político. Em 1967, seu painel *Guevara Vivo ou Morto*, exposto no Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro, foi destruído a machadadas por um grupo radical de extrema direita, sendo posteriormente restaurado pelo artista.

Mas no final da década de 1960 busca inspiração em episódios do cotidiano, faz alusão à cultura de massa, às fotonovelas e aborda aspectos concernentes à *Pop art*. Utiliza sinais de trânsito, bandeiras, letreiros, histórias em quadrinhos, retirando-os de seus contextos e atribuindo-lhes novos sentidos.

*Fotonovela Crescendo 1, 2 e 3*, (figura 46), obra com a qual o artista ganha o prêmio aquisição neste V SACC, é uma série de três pinturas nas cores amarelo, azul e vermelho e cinza, em que Tozzi utiliza epóxi e esmalte sintético sobre eucatex. É um tríptico com tamanhos diferentes em que, apesar da repetição das formas, não existe nenhum padrão aparente. Cada pintura é formada por nove subdivisões. Há um vermelho que preenche o fundo de todo o quadro e contrasta com o cinza empregado no fundo das pequenas divisões. As figuras isoladas são preenchidas com um amarelo intenso, com exceção da imagem central. Essas figuras parecem sombras de pessoas e produzem uma sensação de movimento. Ao selecionar tais aspectos formais para produzir essa obra, Tozzi alcança com a pintura algo semelhante àquilo conseguido com colagens, em que o plano bidimensional produz um efeito tridimensional. Além disso, o observador tende a produzir uma narrativa, o que é impossível, pois não há uma seqüência. A repetição da forma central nas três partes e a utilização da cor azul faz com que ela se sobressaia do suporte, quebrando a tentativa dos olhos do público de produzir uma história.

Ao apresentar uma pintura, utilizando materiais, técnicas e temas completamente distintos daqueles vistos na obra de Cláudio Tozzi, outro artista conquistou um prêmio Aquisição no certame: Thomaz Ianelli, irmão de Arcângelo Ianelli, com o óleo *Quadra de Tênis* (figura 47). Sobre um fundo claro, quase branco, o artista desenha dois retângulos maiores com tinta marrom aguada. Subdivide o quadrilátero interno com a mesma coloração e dispõe duas figuras com raquetes em suas mãos. Colore toda a parte interna da quadra em tons de azuis – celeste em sua maior parte – e nos campos superior e inferior do lado direito mistura o verde e o azul cobalto respectivamente. Segundo o crítico Olívio Tavares de Araújo, "(...) Thomaz costuma trabalhar primeiro com uma cor determinada, antes de colocar qualquer outra, estabelecendo com ela certos pontos de apoio essenciais. Numa segunda rodada, cria com outro tom um contraponto; só então liberta o



improvisado<sup>71</sup>. Isso é o que o artista deixa evidente na aplicação do azul na tela e, em seguida, das outras cores.

Podemos perceber ainda que é um desenho colorido e não uma pintura, pois a cor apenas se aproxima da linha. Não há rede nesta composição. Existe uma distorção da perspectiva. A movimentação das figuras humanas é dada pelas delicadas pinceladas. Observamos na obra um ritmo e uma luminosidade conseguidos por meio da gestualidade da pincelada e da diluição da tinta óleo.

---

<sup>71</sup> ARAÚJO, Olívio Tavares de. Cor, Texturas, Signos e Estilo. In **Thomaz**. São Paulo: Grifo, 1980, p.42-46.

## VI Salão de Arte Contemporânea de Campinas – 1970

Este Salão manteve a mesma estrutura da edição anterior, ou seja, extinguiu a divisão por categorias artísticas, o que, segundo o historiador e membro do júri José Roberto Teixeira Leite, demonstra a contemporaneidade do certame: “é terem sido nele abolidas as distinções tradicionais entre os vários meios expressivos e o ultrapassado sistema de premiações dentro das categorias. A base por experiência do Salão de Campinas é a tendência ao universal e ao contemporâneo (...)”<sup>72</sup>.

Este SACC recebeu as inscrições de 262 artistas com 786 trabalhos dos quais foram selecionados 58 artistas com 164 obras pela comissão julgadora formada por Frederico Moraes e Sérgio Ferro, que participaram dos júris dos IV e III SACCs, respectivamente, e José Roberto Teixeira Leite, Maria Eugênia Franco e Pedro Manoel Gismondi, críticos de arte. Nesse ano, Maria Eugênia era presidente do setor paulista da Associação Brasileira de Críticos de Arte, Gismondi era professor do MAC-USP e Teixeira Leite era colunista do jornal *O Globo* do Rio de Janeiro.

Na apresentação escrita no catálogo da mostra, Teixeira Leite ressalta que os jurados tiveram liberdade total na seleção das obras e escolha das aquisições que “de certo modo não se coadunam com o espírito de museu a maneira tradicional”<sup>73</sup>. Ainda afirma que uma das importantes características deste certame é que visa dar um panorama do que se faz atualmente no campo das artes, não somente em Campinas ou no Estado de São Paulo, mas em todo Brasil. Nas suas palavras: “Esse é um dos aspectos mais saudáveis do Salão campinense, que de modo algum faz apelo ao regional, buscando, muito ao contrário, atingir ao internacional”<sup>74</sup>.

No entanto, entre as obras adquiridas aparecem trabalhos de dois artistas campineiros, uma série de Raul Porto, *Paisagem I, II e III*, e *Brasil, Nova Dimensão* de Reynaldo Bianchi Netto, dos quais infelizmente não temos imagens, pois apesar de tombados não foram encontrados no acervo do MACC. Além disso, o catálogo da mostra traz apenas os seus nomes, sem mencionar a técnica, as dimensões ou os materiais utilizados.

---

<sup>72</sup> **Correio Popular**, Campinas, 25 out. 1970.

<sup>73</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. **VI Salão de Arte Contemporânea de Campinas**. Campinas: MACC, 1970. Catálogo de exposição sem paginação.

<sup>74</sup> Idem, *ibidem*.

Ainda entre os expositores deste Salão encontramos alguns campineiros que fizeram parte do grupo Vanguarda: Bernardo Caro, Francisco Biojone, Geraldo Jurgensen, Mário Bueno e Thomaz Perina. Há inclusive uma nota no jornal *Correio Popular* que comenta essas participações:

“No VI Salão, a surpresa de encontrar campineiros apresentando novas etapas e novas pesquisas. Biojone saindo de seu mundo escuro para encontrar novas cores e novas luzes (...) Geraldo Jurgensen prosseguindo em suas construções subordinadas à luz negra; Mário Bueno desvendando na sua estética sóbria as formas indecisas que havia mostrado em sua última individual (...)”<sup>75</sup>.

Entretanto, os artistas campineiros não parecem satisfeitos com a premiação realizada pelo júri. Perina declara ao jornal *Diário do Povo*<sup>76</sup> que há uma miscelânea de tendências na exposição e as obras não condizem com a seguinte declaração que Teixeira Leite prestou ao *Correio Popular*: “(...) o júri, optando pela composição de um certame de nível verdadeiramente elevado, sentiu a necessidade de trocar a quantidade pela qualidade, a repetição pela informação inédita”<sup>77</sup>. Ainda aparecem outras declarações de campineiros, como Enéas Dedecca, no mesmo periódico, desconfiando da atuação do júri.

É fato recorrente esse desacordo dos artistas da cidade com os membros dos júris dos Salões, pelo menos é o que percebemos desde a terceira edição do evento, em 1967. No decorrer de suas realizações há algumas ocorrências deste tipo, segundo artigos de jornais pesquisados e entrevistas realizadas com os artistas de Campinas. Eles sentem-se prejudicados e esquecidos, em especial os artistas do extinto grupo Vanguarda, que trazem consigo a certeza de que a fundação do MACC foi uma conquista de sua atuação junto à prefeitura da cidade, o que é um fato real. Contudo, se o Salão privilegiasse os artistas da cidade, não conseguiria ser um certame de amplitude nacional, como se desejou desde sua primeira edição.

Além disso, houve uma preocupação do júri em levar ao público informações acerca da arte contemporânea e do próprio SACC, o que favorece o rompimento de tabus como os levantados pelos artistas campineiros. Assim, o aspecto cultural e educativo da mostra foi contemplado por palestras e conferências, de cunho elucidativo e didático, proferidas por Frederico Morais, mostrando a evolução da arte, suas proposições e o desenvolvimento de

---

<sup>75</sup> *Correio Popular*, Campinas, 04 out. 1970.

<sup>76</sup> *Diário do Povo*, Campinas, 07 out. 1970.

<sup>77</sup> *Correio Popular*, Campinas, 05 de out. 1970.

diversas técnicas e tendências. Há uma nota no jornal *Correio Popular* que confirma tal afirmação:

“Para que os visitantes do Salão tenham uma orientação a respeito dos trabalhos e da própria mostra, uma série de palestras estarão sendo realizadas nos dias 12, 13 e 14 [de outubro] no auditório da Secretaria de Educação e Cultura. Durante estas palestras os temas serão sobre o Salão de Arte Contemporânea e história e linguagem das artes visuais (...)”<sup>78</sup>.

Em meio às obras premiadas neste SACC aparecem ainda vários trabalhos que pertencem às categorias tradicionais da arte como pinturas, desenhos e gravuras. Entre eles temos um desenho / pintura de Tuneu (Antonio Carlos Rodrigues). No início dos anos 1960, Tuneu foi aluno de Tarsila do Amaral, a quem ele considera sua grande mestra. Hoje, exímio aquarelista, mostra um grande interesse por paisagens que se iniciou em meados dos anos 1960, período em que o tema era abordado de maneira alusiva, sem figuração explícita, em composições geometricamente organizadas. Como aponta o crítico Roberto Pontual: “Sente-se ali a paisagem por detrás, mais como possibilidade do que como realidade flagrante: as montanhas, as nuvens, os caminhos e os ventos só chegam a receber esses nomes porque a livre sinuosidade procura atenuar a rigidez da soma vertical e horizontal (...)”<sup>79</sup>.

Em *Desenho A* (figura 48), há linhas retas e curvas que formam uma interessante combinação com as cores utilizadas para preencher algumas partes das figuras. O preto do fundo parece emoldurar a obra e ao mesmo tempo penetrar o desenho que é destacado em primeiro plano. A própria tonalidade do papel, quando não é coberto por tinta, torna-se outro elemento da composição. Tuneu justapõe no mesmo trabalho cores chapadas – o preto (do entorno e das linhas delimitadoras), o azul, o ocre e o laranja – delimitadas por linhas rigorosas e pinceladas rítmicas que sugerem texturas – aquelas vermelhas nas bordas internas centrais do desenho e uma pequena linha preta situada ao lado esquerdo entre as faixas sinuosas ocre e laranja. Podemos ainda comparar *Desenho A* com uma paisagem, como sugere Pontual, se interpretarmos o azul localizado na parte superior do desenho como o céu, delimitado por linhas sinuosas que podem lembrar montanhas.

Outra obra que remete-nos a uma paisagem é o esmalte sobre eucatex de Carmela Gross. Na obra *A Montanha* (figura 49), a técnica, a presença da cor “chapada” e do demarcado contorno preto aproximam-na do debate instaurado pela *Pop art* e pelas novas

---

<sup>78</sup> *Correio Popular*, Campinas, 06 out. 1970.

<sup>79</sup> PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois*. São Paulo: Collectio, 1973.

vanguardas da década de 1960, provavelmente absorvidos pela artista em seus primeiros anos de formação na FAAP (1965-69).

Essa pintura, a meu ver, apresenta semelhanças com seus objetos *Nuvens*, realizados em 1967. As peças de madeira pintadas de azul concretizam imagens esquemáticas de nuvens, semelhantes às das histórias em quadrinhos, animações ou desenhos infantis. De acordo com a historiadora Ana Maria Belluzzo “a artista torna palpáveis alguns desenhos banais que tratam de motivos oníricos”<sup>80</sup>. Nos anos seguintes Carmela continua utilizando a linguagem pop em intervenções. Em 1968, na obra efêmera *Escada*, risca degraus em um barranco no subúrbio de São Paulo. Ainda realiza *O Presunto* que expõe na II Bienal Nacional de Artes Plásticas de Salvador, obtendo menção honrosa e na X Bienal de São Paulo, juntamente com *A Carga*, *A Pedra e Espuma*, entre outras. Essas obras expostas na Bienal, o material que estrutura as *Nuvens* já havia cedido lugar à lona maleável. Carmelo encapa, cobre ou envolve objetos com a lona que caminhão tornando-os obscuros e irreconhecíveis. A obra torna-se um embrulho emblemático. Com os títulos dos trabalhos faz referência ao momento político, como em *Presunto*, palavra que designa um alimento ou na gíria popular significa um corpo morto, apagado.

Em seus desenhos e pinturas de 1970 essa abordagem entre a estética pop e o universo infantil, como nas *Nuvens*, volta a aparecer. Ela obtém o Prêmio aquisição na IV JAC com guaches intitulados *Desenho como projeto de gravura I, II e III* e neste VI SACC com *A Montanha*. A obra explicita a dupla identidade que caracteriza seu trabalho até hoje: a da artista que produz o trabalho e joga-o em um mundo do “faz de conta”. De acordo com Ana Maria Belluzzo:

“(...) encontra-se na divergência do *homo ludens* com o *homo faber*. Carmela desenvolve a experiência visual como fábula. Materializa sonhos e logra manejar o impossível. Envia nuvens ao chão, trazendo o impalpável ao alcance das mãos. Pelo gesto íntegro, que guarda a imediatez dos desenhos infantis, transforma intenções em coisas. As nuvens ganham figura por meio de um traçado esquemático, pensado como recorte direto da superfície do papel, um modo muito usado pelas crianças. Desde logo, Carmela pretende ultrapassar conteúdos manifestos e gerar um campo de latências, na alternância dos sentidos. Desdobra a idéia-nuvem, em figura-nuvem, em imagem-nuvem em objeto-nuvem (...)”<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> BELLUZZO, Ana Maria. **Carmela Gross**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 10.

<sup>81</sup> Idem, *ibidem*, p.10.

É evidente que a obra pertencente ao MACC é uma pintura e não um objeto, como o caso das *Nuvens*. Mas a intenção é a mesma. Na *Montanha* irreal e imaginária de Carmela, a artista também utiliza um traçado esquemático e um recorte no próprio suporte, utilizando-se da técnica da pintura. Os materiais utilizados nas duas obras também são os mesmos, madeira e esmalte, porém a *Montanha* não se transformou em objeto, permaneceu no plano da “imagem-montanha”.

Entre os prêmios aquisição que foram encontrados no acervo do MACC ainda temos: um desenho e gravura em relevo (técnica mista) de Eduardo Cruz, *Urgente* (figura xx); uma pintura em tinta acrílica sobre tela de Helenos, *Gênesis*; um óleo sobre tela de Husen Tio, *Paisagem*; outro óleo com massa sobre tela de Maria Auxiliadora Silva, *Colheita de Cana*; uma pintura e colagem sobre placa de alumínio (plástico, corda de juta, pregos e resina) de Teresa Nazar, *As Rainhas do Rebolado*; e uma xilogravura e relevo de Walter Belizário, *Quanto Custa Você?*; além de uma escultura de madeira policromada e metal de Gilberto Salvador, *Circular II*.

Podemos afirmar que os outros cinco prêmios aquisição, devidamente tombados, estão desaparecidos do acervo do museu, já que parecem não ser obras de caráter efêmero. Apenas a obra de Cláudio de Souza Paiva, *Monumento ao Retirante*, foi classificada como instalação e arte conceitual no livro tombo. Através de uma pequena imagem em preto e branco da obra, percebemos que era formada por duas cadeiras, um tronco de madeira e um tecido claro. Entre as cadeiras estava posicionado o tronco e o tecido, no formato de uma rede para deitar. Após a desmontagem do Salão as partes do trabalho podem ter sido confundidas com objetos banais e foram assim perdidos, o que não é o caso das demais aquisições.

Ainda constatamos que a maioria dos artistas premiados neste evento (ver lista completa em Apêndice 1) também participava de outras exposições de mesmo caráter no período, como as Bienais da Bahia, as JACs do MAC-USP, os Salões de Arte Moderna de Brasília e as Bienais Nacionais de São Paulo, o que significa que estavam surgindo no cenário artístico do momento. Alguns deles se firmaram e hoje são importantes referências para a arte brasileira, como é o caso de Carmela Gross.

## VII Salão de Arte Contemporânea de Campinas – 1971

Neste Salão houve uma significativa alteração de formato, além de uma grande importância em âmbito nacional. A realização do evento foi discutida não apenas por jornais locais como também pelos principais periódicos de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. E o grande debate foi a inovação deste Salão e a decadência de outras mostras realizados em moldes tradicionais, como o Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cujo regulamento, feito em 1950, ainda dividia as manifestações em categorias artísticas, o que limita as produções contemporâneas, desconhecendo a própria situação da arte da época.

A comissão julgadora da mostra foi constituída por Frederico Moraes, que participara dos júris do IV e VI SACCs, José Roberto Teixeira Leite, membro do VI SACC, Mário Barata e Waldemar Cordeiro, membros do V SACC e Márcio Sampaio e Wolfgang Pfeiffer, críticos de arte atuantes durante o período. Sampaio era também colunista do *Suplemento Literário* de Minas Gerais e Pfeiffer presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Foram selecionadas obras de 101 artistas.

Neste VII Salão, o júri pareceu priorizar a premiação de artistas que apresentaram objetos e instalações ou ambientais. Ademais, apenas nove artistas são premiados, o que leva a cabo a proposta feita pelo júri da edição anterior, que pretendia priorizar a qualidade e não a quantidade de obras. Dentre as aquisições encontram-se apenas dois desenhos e uma pintura, realizados por Antonio Lizarraga, Sergio de Paula e Fernando de Amo.

Os artistas Cybele Varela, Edgard Pagnano, Marília Kanz, Ismael Assumpção, Maria Luiza Fávero e Odair Magalhães são premiados com seus objetos artísticos. Destas obras, apenas as de Cybele Varela e Maria Luiza foram encontradas no acervo do Museu, as demais estão tombadas, porém não foram localizadas.

Bernardo Caro é premiado com a instalação *O Altar* (figuras 50 e 51), classificada por ele como arte conceitual – ambiental. Segundo o artista, em conversa informal na ocasião da abertura da exposição *Acervo em Evidência* no MACC (07 out. 2004), a obra perdeu seu significado ao final da mostra contemporânea para a qual foi confeccionada. Realmente o trabalho não foi localizado na reserva-técnica do museu.

Devido a este fato, recorreremos à imprensa para resgatar a descrição do trabalho. Em artigo escrito para o jornal *O Estado de São Paulo*, o colunista Olney Krüse define a obra de Caro:

“Sua obra procura exaltar as bebidas alcoólicas, mas com ironia. Daí o título de ‘Altar’ para o seu trabalho, feito 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 vai oferecer aos visitantes do Museu de Arte Contemporânea. Colocada logo na entrada do museu, a obra de Caro tem uma ligação com o célebre conjunto pop de Andy Warhol (...). Mas o trabalho de Caro é bem pessoal e consegue ironizar a bebida e os barzinhos feitos para duas pessoas”<sup>82</sup>.

A observação do artista campineiro sobre seu trabalho e a aceitação deste pelo júri, que premiou um trabalho de caráter efêmero, reafirma-nos a mudança das questões abordadas pelo Salão de Campinas, que parece caminhar rumo ao conceitual, já que a estrutura tradicional dos salões não satisfazia mais, pois sua fragilidade encontrava-se na base de sua própria existência, limitando criações e manifestações que não se encaixariam nos moldes de um salão habitual.

Permito-me aqui abrir um parêntese, pois deparamo-nos com um problema de outra ordem, amplamente discutido pelos estudiosos da arte conceitual produzida durante os anos 1970 e incorporada aos acervos de museus: a questão não é apenas guardar um trabalho que aspirava por efemeridade, mas sim não existirem registros fotográficos, iconográficos, ou ainda qualquer documentação textual, como projetos realizados pelo artista de sua produção.

Dessa maneira, encontramos inúmeras dificuldades em conseguir informações, documentação ou imagens das obras apresentadas no certame, o que dificulta a análise do evento por meio dos trabalhos nele expostos. Porém este não é um fato isolado do Salão de Campinas. Durante esse período, demonstrava-se pouca preocupação com o registro documental da arte, em especial no Brasil, onde as manifestações efêmeras foram pouco valorizadas e reconhecidas pelo circuito artístico. Além disso, os artistas e críticos, entrevistados pela autora, que participaram dos Salões, pouco lembraram das obras que o evento abrigou.

Assim, para que possamos visualizar a mostra, mesmo que de modo limitado, já que temos fontes restritas, buscamos novamente a imprensa da época. No periódico campineiro, *Diário do Povo*, o artista Reynaldo Bianchi Netto, que recebeu referência especial do júri no Salão, fala de sua obra, três pinturas que se completam:

---

<sup>82</sup> **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 2 out. 1971.



“Quando idealizei o meu trabalho pensei na figura de Castro Alves. Assim, essa primeira parte que são as *Cadeias*, lembram as correntes que os negros usavam obrigatoriamente por parte dos feitores. O preto: questão do racismo. O verde: esperança. O azul: sempre a esperança da liberdade. (...) Na continuação da obra construí as *Cangas*, uma lembrança dos escravos, usando o vermelho, o laranja e o amarelo. Por fim, estruturei a *Liberdade* em tons de azul em forma de círculos distorcidos, sintetizando a ave da paz”<sup>83</sup>.

Dessa maneira percebemos que também foram expostas obras em linguagens tradicionais, como a pintura de Bianchi Netto. E para obter uma descrição de outras obras expostas, mesmo que parcial, já que se baseia no ponto de vista de Olney Krüse, novamente recorremos ao já citado artigo:

“Perto de seu conjunto [o trabalho de Bernardo Caro citado anteriormente] há outra obra que chama a atenção dos visitantes: um cercado feito com tiras brancas e, dentro dele, um conjunto de gaiolas fechadas, abertas, quebradas. Foi feito por Francisco Biojone e tem o título ‘Bloco em homenagem ao canto perdido’”<sup>84</sup>.

Ao entrevistar o artista, quando pergunto por essa obra ele afirma:

“(...) foi uma de minhas melhores realizações, entre as ambientais que produzi entre 1968 e 1971, uma intervenção rápida ou qualquer nome que se dê hoje. Eram obras com mensagens sutis em um momento em que você tinha que fechar a boca. Você mexia com o público, mas aproveitava para passar uma mensagem”<sup>85</sup>.

Ainda no artigo de Krüse encontramos outras descrições:

“(...) [obra de Geraldo Jurgensen] feito com um pára-lama de automóvel, um guarda-chuva masculino, gravatas, meias e sapatos. A camisa foi plastificada e dá a sensação visual de estar molhada pela água. (...) A obra mais simples e talvez a mais despojada do Salão é a de Luiz Fonseca. Ele fez suportes brancos e através de algumas palavras impressas com tinta preta convida o espectador a traçar algumas retas. Na terceira prancheta ele dá a sua solução pessoal e as prováveis soluções do espectador. (...) Outra obra de impacto foi feita por Henry Victor Santos, Luiz Antonio Teles e Rogério Duarte, três jovens paulistas (...) que formaram o Grupoentrês e adaptaram a famosa frase de Júlio César (Vim, vi e venci) à vida de um jovem que vem do interior. Na primeira parte da obra (Vim) há uma faixa preta que sai da parede e percorre o chão. Sobre essa faixa, foram colocados uma mala com roupas sujas e velhas, um cabide, um guia de turismo editado pela ‘Quatro Rodas’. Na

---

<sup>83</sup> **Diário do Povo**, Campinas, 17 set. 1971.

<sup>84</sup> **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 2 out. 1971.

<sup>85</sup> Depoimento concedido por Francisco Biojone à autora, Campinas, 18 maio 2005.

segunda fase (Vi) há um retrato de Brigitte Bardot ao lado de fotos de outras mulheres menos famosas. O conjunto é completado por perfumes, desodorantes, um espelho quebrado, além de fichas de loteria esportiva. Na última parte (Venci) há um colchão de molas velho e sujo, colocado sobre o chão; um cobertor, um maço de cigarros, um rolo de papel higiênico e a revista 'Ele e Ela'. Debaixo do travesseiro o livro, em inglês, de Robert Anderson 'Chá e Simpatia'<sup>86</sup>.

A partir desse relato podemos pelo menos levantar algumas questões a respeito do certame. Primeiramente, confirmamos que foram apresentados outros ambientes ou instalações, inclusive que proporcionaram a interação do público, como é o caso da obra de Luiz Fonseca. A partir deste ponto de vista, recuperamos também a obra proposta por Thomaz Perina, em que, segundo sua própria afirmação:

“(...) o público era obrigado a subir uma escada improvisada, alguns degraus pintados de preto, e junto dela havia um aviso: Juro que eu vi! No interior da caixa no final da escada havia dois rostos de manequins de loja se beijando. No fundo, as pernas femininas de um manequim, ligadas por um fio a bonecos de plástico”<sup>87</sup>.

Ademais, destacamos que além dessa mudança que observamos no Salão, estão presentes novas idéias e materiais também nas obras de alguns membros do extinto grupo Vanguarda, como Thomaz Perina, Geraldo Jurgensen e Francisco Biojone, o que provavelmente se deve ao fato desses artistas assimilarem as novas linguagens do período.

Além disso, outro dado importante do certame é que pela primeira vez aparecem dois grupos selecionados para a exposição: Grupentrês, cuja obra encontra-se descrita no artigo, e Grupo: Isay Wenfeld e Marcio Kogan.

É evidente que a comissão julgadora estava propondo um novo formato de Salão de Arte ao aceitar obras de caráter efêmero, inclusive atribuindo a elas premiações que geraram aquisições para o MACC, além de abrir o Salão para fatos incomuns, ao menos neste evento<sup>88</sup>, como participação de grupos de artistas. Os críticos provavelmente tiveram consciência do impasse a que chegariam caso não buscassem novas perspectivas, abrindo o salão às novas manifestações.

Márcio Sampaio, membro do júri, comenta o papel dos Salões em sua coluna no *Suplemento Literário* de Minas Gerais:

---

<sup>86</sup> **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 2 out. 1971.

<sup>87</sup> Depoimento concedida à autora, cit.

<sup>88</sup> No mesmo ano, a V JAC também aceita pela primeira vez a inscrição de grupos de artistas.

“Os limites de um regulamento, por mais aberto que seja, são sempre limites à criatividade; os sistemas de seleção e mesmo a existência de premiação que sempre hierarquizam a arte, impedem, por sua vez, a prática de uma arte nova, contestatória da institucionalização da arte, que é a própria imagem dos salões”.<sup>89</sup>

Todos estes problemas antevistos pelos organizadores deste Salão (ver nomes dos organizadores em Apêndice 1) foram colocados em discussão entre os membros do júri que se reuniram após a seleção das obras em uma mesa redonda para discutir a reformulação dos Salões. O crítico Márcio Sampaio, no já citado *Suplemento Literário*, afirma que os críticos chegaram a conclusões bastante interessantes e atuais e destaca importância do debate: “A iniciativa do Museu de Arte Contemporânea de Campinas tem uma importância fundamental, pois representa o primeiro esforço no sentido de se traçar os caminhos da efetiva renovação das manifestações artísticas”<sup>90</sup>.

O documento escrito pelo Secretário de Educação e Cultura, José Alexandre dos Santos Ribeiro, sobre a *Mesa Redonda do VII SACC*, encontrado nos arquivos do MACC, pode ser lido integralmente por meio da transcrição realizada pela autora e localizada em Anexo 4.

---

<sup>89</sup> *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 9 de outubro de 1971, p.4.

<sup>90</sup> *Idem*, *ibidem*.

## VIII Salão de Arte Contemporânea de Campinas – 1972

Este Salão não colocou em vigor as modificações propugnadas pelos críticos em 1971. Manteve, regra geral, a estrutura do certame de 1970, mas, como observa Frederico Moraes no *Diário de Notícias*, sempre um pouco mais avançado que os demais salões brasileiros<sup>91</sup>.

A comissão julgadora do certame desse ano teve a seguinte composição: novamente Wolfgang Pheiffer, que participou da última edição da mostra, José Geraldo Vieira, membro dos júris de quatro SACCs anteriores (II, III, IV e V), Walmir Ayala, júri do V Salão e dois novos nomes, Lisetta Levi e Ivo Zanini, ambos críticos de arte atuantes no período. Ivo Zanini também escrevia uma coluna diária de artes plásticas para a *Folha de São Paulo*, periódico onde atuou com crítico de arte durante muitos anos, até a década de 1980.

Segundo Lisetta Levi, na apresentação do catálogo do certame, o júri foi severo no seu julgamento no que diz respeito à qualidade artística, mas manteve-se aberto a todas as tendências da arte atual. “Podem-se ver no Salão tanto obras de arte ambiental mais sofisticadas, trabalhos luminosos em acrílico, como também gravuras e desenhos despojados e quadros a óleo dos estilos mais diversos.”<sup>92</sup> A crítica ainda menciona que não há trabalhos de protesto, as obras “afigram-se em geral construtivas, plenas de criatividade e de riqueza visual”<sup>93</sup>.

O número de artistas premiados foi bem maior do que na edição anterior, em que apenas nove obras foram adquiridas. Entre os 25 trabalhos premiados encontram-se obras de dois grupos: Equipe Três e Equipe Triângulo. A primeira, formada por Genilson Soares, Francisco Inara e Lydia Okumura, apresentou uma intervenção na parte externa do Museu (figura 52). Observando-se a pequena foto preta e branca existente no catálogo do certame, conseguimos perceber que abriram um buraco no chão, que parece constituído por terra e grama. De maneira regular, retiraram uma certa quantidade de matéria, formando um buraco de um lado e na outra extremidade foi construída uma rampa também com o mesmo material e coberta de grama. A impressão que temos, ao olhar essa foto, é que o material retirado do solo foi utilizado para fazer a elevação.

---

<sup>91</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1972.

<sup>92</sup> LEVI, Lisetta. Apresentação. In: 8º Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Campinas: MACC. Catálogo de exposição, sem paginação.

<sup>93</sup> Idem, *ibidem*.

No ano anterior, 1971, os integrantes deste Grupo Três juntamente com o artista Carlos Asp desenvolveram o trabalho *A Cerca da Natureza* na V JAC. De acordo com a descrição da pesquisadora Dária Jaremtchuk:

“Foram colocados três painéis de madeira pintados com têmpera nas rampas de acesso ao MAC [no parque Ibirapuera]. No primeiro deles, colocado no primeiro piso de acesso ao museu, foi pintada uma paisagem, com folhas, nuvens e um colorido arco-íris. No segundo painel, colocado no segundo lance das rampas, havia somente vestígios da pintura anterior. (...) No terceiro estágio, próximo a entrada do MAC, a pintura tornou-se abstrata e resumiu-se às cores verde e azul”.<sup>94</sup>

O júri da V JAC destinou uma verba de pesquisa ao trabalho, porém o prêmio não constava no regulamento inicial da mostra<sup>95</sup>. Já no caso do Salão de Campinas seriam adquiridos pela instituição o registro e a documentação, visto o caráter efêmero da obra, já que também não existia uma verba destinada à pesquisa. Porém, novamente não encontramos nenhuma documentação textual ou iconográfica do trabalho. A meu ver, podemos caracterizá-lo como o primeiro trabalho de arte processual apresentado em um SACC, em que são incorporados elementos da natureza. Entretanto, o que torna difícil analisá-lo é o fato que um trabalho processual desenvolve-se em diversas etapas, desde sua idealização até a construção e a ação do tempo na obra. Não há o momento específico que ele acontece. A obra é a somatória das situações ocorridas e a restituição conceitual das transformações. Houve um produto final diferente do inicial, devido à escolha do material perecível exposto à ação da natureza. E não temos acesso a nenhuma das etapas pelas quais a obra passou.

Bernardo Caro também apresenta um trabalho que ele mesmo chama de conceitual ou ambiental conceitual, *Fantasia – Vitrine* (figura 53). O ambiente de Caro que fez parte do Salão é formado por blocos pretos, bases para seus “cavalinhos”, dispostos da seguinte maneira: duas pirâmides regulares, uma à frente e outra ao fundo e dois blocos de bases retangulares, um em cada lateral. Na base frontal há apenas um cavalo, colocado de frente para o espectador. Nos outros suportes os animais estão de lado. Há uma corda de um lado ao outro do ambiente, impedindo a entrada das pessoas.

A obra exposta no SACC foi produzida no mesmo período de sua instalação *Cavalinho de Pau* (figura 54), apresentada na mostra do Sesquicentenário da Independência

---

<sup>94</sup> Dária Jaremtchuk, op. cit., p.53

<sup>95</sup> Idem, ibidem, p. 54

ou Brasil Plástica – 72 (Bienal Nacional 1972), pela qual quase foi preso por apresentar um forte protesto contra a situação política da época. Apesar de Lisetta Levi afirmar que neste Salão não há nenhuma obra de protesto, o ambiente apresentado por Caro tem as mesmas referências de seu trabalho selecionado para a Bienal. Segundo Olney Kruse, para Caro, o cavalo era um animal político, valorizado pelo homem desde os primórdios da civilização com justificada intenção. Porém, o cavaleiro de pau é um brinquedo que propõe uma série de perguntas, muitas delas sem respostas<sup>96</sup>.

Walmir Ayala escreveu uma poesia em homenagem ao artista e sua obra apresentada na Bienal<sup>97</sup>:

Solta teu cavalo  
Que não é de Tróia  
Mas tem a clareza  
Nua de uma jóia;  
E um resíduo rico  
De infância perdida  
Que se recupera

Cavalo-quimera  
Cavalo candura,  
Indefeso e manso  
Como a criatura  
Antes da ciência  
Que gera o egoísmo  
Pela inteligência

Que venha o cavalo  
De Bernardo Caro  
Com mil cavaleiros.  
Que venham terrestres  
Por nossos caminhos  
Limpendo a poeira  
Das lembranças-urzes,  
Refazendo o dia  
Das primeiras luzes  
Onde fomos (e somos)  
O inventor perfeito  
De um sonho por vir.

Solta teu cavalo  
Neste prado amargo  
Que ensina a partir.  
Vamos no seu bojo  
Como num regaço

---

<sup>96</sup> KRÜSE, Olney. In: TOLEDO, Berenice Henrique Vasco de (org.). **Bernardo Caro**: Proposições 1964-84. Campinas: Unicamp, 1984, p. 36.

<sup>97</sup> A poesia está datada de 21 ago. 1972. A poesia foi encontrada na pasta do artista que pertence à hemeroteca do Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo. No ano de 1972 Walmir Ayala, bem como os outros críticos responsáveis pela seleção deste Salão, foram componentes do júri de premiação da Bienal Nacional de São Paulo.

Disfarçando o nojo  
De um tempo padraço,  
Mas reconfortados  
Pelas crinas leves  
Como o leite antigo  
Dos inaugurados.

A arte conceitual está presente também na obra apresentada por João Moretti Bueno neste Salão. Seu trabalho, *Fantasia ou realidade?* (figuras 55 e 56) não foi premiado, no entanto dois periódicos, um local e outro da capital, teceram comentários acerca de sua obra. De acordo com as citações e as fotos que aparecem nos jornais, podemos afirmar que a obra é formada por 12 cabeças industrializadas, talvez porta-perucas, dispostas sobre pedestais cobertos com tecido preto, e dentre elas, há quatro que deixam cair de suas bocas muitos metros de fitas de papel amarelo perfurado.

“Porque dessas 12 cabeças, só quatro falam. (...) As quatro cabeças erguidas em pedestais escuros não são hermas, são uma clara denúncia de quem acha dispensável a burocracia, incompatível com o computador [as fitas de papel amarelo eram utilizadas nos computadores da época]. Daí a placa de papelão amarelo que João colocou no centro de sua obra conceitual: “Não é permitida a entrada de pessoas que não pertençam a esse departamento: A Diretoria”. (...) Enquanto as quatro cabeças decidem e proíbem, as outras oito esperam e espreitam (...)”<sup>98</sup>.

No artigo escrito por Kruse, o crítico afirma que o artista utiliza o trabalho para “ironizar a violência, criticar a burocracia e denunciar a sociedade de consumo”<sup>99</sup>. No artigo publicado no *Diário do Povo* a obra é analisada como “algo dentro de um clima surreal, em que o artista critica subjetivamente o comportamento social das diversas camadas”<sup>100</sup>.

Há ainda, entre as obras apresentadas, duas fotografias com colagens. A primeira de Silvio Melcer Dworecki, *Combongo: as corais falsas, os santingas, o urutau e o urubu-rei* e *Auto-retrato* de Maria Ivone Berganini, primeiras aquisições nestas linguagens realizadas pelo museu.

Além desses trabalhos, foram adquiridos desenhos, gravuras, pinturas, esculturas e objetos.

---

<sup>98</sup> KRÜSE, Olney. A arte deste Salão: transe recriado. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 17 out. 1972.

<sup>99</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>100</sup> VIII Salão de Arte Contemporânea de Campinas, **Diário do Povo**, 10 out. 1972.

## IX Salão de Arte Contemporânea de Campinas: *Desenho Brasileiro 74*

O IX SACC foi de grande importância para o panorama artístico brasileiro, sendo divulgado e criticado nos maiores e mais relevantes meios de comunicação do país. Uma das novidades do certame foi sua itinerância. Aconteceu em Campinas de 26 de outubro a 24 de novembro de 1974, depois foi exposto no MAM – RJ, em janeiro de 1975, e, em março do mesmo ano, em Brasília, na Sala de Exposições do Setor de Difusão Cultural.

Em meio a toda efervescência de novas linguagens artísticas, a comissão organizadora da mostra de 1974, composta por Márcio Sampaio, Olívio Tavares de Araújo e Roberto Pontual, resolveu fazê-la girar em torno de um tema que também propunha uma específica linguagem artística: *Desenho Brasileiro 1974*. Sampaio já participara do júri do VII SACC. Olívio Tavares e Roberto Pontual, reconhecidos críticos de arte, participavam, durante esse período, com frequência de júris em diversos Salões<sup>101</sup>.

É claro que cada artista teve a liberdade de propor sua própria poética sobre o assunto, pois o sentido do desenho na contemporaneidade vai além dos meios tradicionais, como grafite, carvão, tinta ou pigmentos sobre papel. Ele pode exprimir uma idéia ou um projeto conceitual por meio dos suportes tradicionais ou dos mais novos e variados meios de expressão de arte.

Para Frederico Moraes:

“O desenho não se entrega a definições prévias, rompe com todas as hierarquias, situa-se à margem de qualquer cronologia, revela seu próprio tempo e o tempo do artista. Mais: escapa da polêmica entre o velho e o novo, entre o moderno e o contemporâneo, entre a vanguarda e não-vanguarda. O desenho navega imperturbável entre épocas e ismos, entre sensibilizações e conceitos”<sup>102</sup>.

Roberto Pontual, em um artigo publicado na revista *Visão*, fala sobre a retomada do desenho: “O fenômeno desenho explica-se pelo declínio da *Pop art* como influência dominante. Na passagem da década de 60 para a seguinte, foi o tempo dos objetos, dos ambientes (...). A pintura, o desenho e a gravura foram relegados a uma importância bem

---

<sup>101</sup> Entrevista concedida à autora por Olívio Tavares de Araújo, São Paulo, 13 set 2006. Na ocasião o crítico afirmou que os três eram muito requisitados no período e freqüentemente encontravam-se em comissões julgadoras de mostras.

<sup>102</sup> MORAIS, Frederico. **Cildo Meireles: algum desenho** [1963 – 2005]. Centro Cultural Banco do Brasil: Rio de Janeiro, 2005, p. 18.



secundária (...)”<sup>103</sup>. Mas, já no início da década de 1970, o contexto artístico volta-se para a arte conceitual, e Pontual continua: “Um retorno à idéia, um retorno à abstração da realidade. Isso fecundou de novo um retorno ao plano e esse retorno se processou primeiramente através do desenho (...)”<sup>104</sup>. Essa declaração de Pontual nos ajuda a entender o motivo pelo qual o júri elegeu o desenho como tema deste Salão.

Os organizadores do certame refletiram o momento artístico do período, a crise da representatividade e o papel de um Salão de Arte e chegaram à conclusão de que um evento de caráter didático, explorando o desenho, considerado por eles a melhor linguagem que despontou na época na busca de uma representação inclusive não-convencional, seria mais adequado para Campinas. Ainda destacam que uma outra opção seria uma abertura radical do Salão, abolindo a seleção e a premiação, transformando-o em um evento experimental, o que observaremos e discutiremos posteriormente nas duas edições seguintes dos SACCs. Podemos averiguar tal proposta descrita pelos críticos, encontrada e transcrita pela autora, quase integralmente devido a sua importância, dos arquivos de documentação do MACC:

“O ponto de partida para os reajustes propostos no IX SACC foi a verificação da inegável crise de representatividade e interesse que cerca, há algum tempo, as iniciativas desse tipo. Grande parte dos artistas brasileiros têm se recusado ao confronto, por motivos tão sutis quanto diversos, que vão desde a oposição ao suporte institucionalizado até, em certos casos, o medo de correr o risco de eliminação num cotejo competitivo, com desvantagem para a sua imagem no mercado. Em outros casos, a evolução e a incorporação de novas linguagens expressivas denunciariam com clareza a limitação da divisão em categorias nos salões, e a inadequação do tipo de espaço disponível. Havia a nossa frente duas opções. Uma, a abertura radical, que suprimisse o lado competitivo do certame, enfatizasse as pesquisas de vanguarda e transformasse o IV Salão numa promoção experimental. Outra, a opção documental, não no sentido nostálgico de uma arte vivida e acabada, mas sim no de apreender e demonstrar a vitalidade de um setor ora emergente na arte brasileira. Isso significava, também, a tentativa de recondução à mostra de alguns nomes mais ou menos ausentes, cuja obra faz parte dessa vitalidade e deve ser vista amplamente. A segunda opção pareceu-nos melhor, em função do caráter necessariamente informativo e didático de que se deve revestir um salão nas condições específicas de Campinas.

No momento em que optamos pelo caráter documental, tornou-se também coerente restringir o âmbito do levantamento, para que ele possa ser mais claro e eficaz. O desenho despontou como a linguagem mais e melhor usada nos últimos três ou quatro anos no Brasil, servindo inclusive como suporte para uma criação bastante não – convencional. Para exemplificá-la objetivamente,

---

<sup>103</sup> E depois do desenho, **Visão**, 7 abril 1975.

<sup>104</sup> Idem, *ibidem*.

elaborou-se uma lista – base de vinte e um artistas convidados, que participarão do salão ao lado dos artistas regularmente inscritos e selecionados. Mantivemos o princípio de inscrição, seleção e premiação, pela evidência de um aspecto ainda positivo nesse esquema, qual seja a possibilidade de surgimento de novos nomes e propostas, que uma comissão normalmente não poderia conhecer. Por coerência e funcionalidade, também esse levantamento via – seleção ficou restrito à técnica do desenho, de forma a obter, inclusive, um panorama geral mais homogêneo. Ressaltamos, finalmente que a proposta por nós apresentada para o IX Salão de Campinas pretende responder apenas ao momento específico, parecendo-nos a mais exequível neste instante. A abertura implícita na disposição do Conselho do Museu será evidentemente continuada na medida em que, nos próximos salões, novos projetos sejam apresentados por outras comissões, em função dos dados que então estiverem a seu dispor (...)”<sup>105</sup>.

Assim, os críticos de arte tiveram plena liberdade para executar o IX Salão de Campinas, em seus mínimos detalhes, segundo declaração de Roberto Pontual à revista *Veja*: “(...) não éramos responsáveis apenas por duas etapas parciais, a seleção e a premiação, e sim por toda uma idéia, que assumimos plenamente e pela qual nos responsabilizamos até o fim”<sup>106</sup>, fato que já ocorrera no Salão de 1971 e foi levado a cabo nesta edição.

Os organizadores criaram uma categoria de convidados para assegurar a representatividade do conjunto exposto e, ao mesmo tempo, mantiveram a seleção e premiação. Demonstrando grande rigor, os jurados aceitaram apenas 56 dos 266 artistas inscritos.

No catálogo da mostra, o júri apresenta uma justificativa para a seleção e premiação dos artistas inscritos no evento. De acordo com a comissão julgadora, os membros prezaram algumas características como a amostragem sintética, objetiva e não redundante, nascendo daí a orientação de não se incluírem, por exemplo, dois ou mais artistas que fornecessem a mesma mensagem, apenas com níveis de qualidade diferentes; a montagem da exposição sem hierarquia: as obras se sucederam linearmente, em função apenas da mais rica legibilidade do conjunto; a função didática: procurou-se acentuar na premiação as diferentes tendências apresentadas, de forma a dotar o museu da possibilidade de futuras amostragens de seu acervo<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> Trecho da Carta de Declaração do júri do **IX Salão de Arte Contemporânea de Campinas**: Justificativa do Salão, outubro de 1974.

<sup>106</sup> ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Arte: Saídas da crise*. *Veja*, 30 out. 1974.

<sup>107</sup> Cf. **IX Salão de Arte Contemporânea de Campinas**: *Desenho Brasileiro 74*. Campinas: MACC, 1974. Catálogo de exposição.

A partir de artigo escrito por Olívio Tavares de Araújo para a revista *Veja*<sup>108</sup>, e ainda de uma entrevista concedida à pesquisadora<sup>109</sup>, em que o crítico explora e confirma a mesma idéia abordada em sua declaração para a revista, entendemos que os organizadores deste Salão criaram um setor de convidados, já que alguns artistas consagrados desse período preferiam fugir de um júri de seleção que poderia lhes impor um corte inoportuno. Outros, mais coerentes a ponto de ainda manterem relações com o mercado, também evitavam o confronto por discordarem do lado competitivo dessas exposições. Assim, aos salões restava, portanto, basicamente, um grupo de iniciantes ainda preocupados com seus currículos, mas cuja contribuição poderia não bastar para assegurar aos visitantes um efetivo nível de qualidade.

No entanto, Márcio Sampaio assegura que não houve divisão no espaço expositivo das obras dos artistas selecionados e convidados. “Distribuímos os quadros segundo um critério lógico, sem hierarquia entre convidados e não convidados, premiados e não premiados, apenas em função da maior legibilidade do conjunto”<sup>110</sup>.

Parece-nos que o resultado é a visão desses críticos acerca do desenho no período, no Brasil, conseguida em um pouco mais de 200 trabalhos, de 21 artistas convidados e 56 selecionados, dentre os quais 20 foram premiados (ver lista de convidados e premiados em Apêndice 1).

Entre os trabalhos apresentados, figuraram-se diversas temáticas, poéticas e a utilização de distintos materiais, mas o suporte usado pelos artistas foi necessariamente o papel, em diferentes dimensões, texturas e gramaturas. Esse fato não foi uma exigência do júri, mas sim uma escolha dos artistas, é o que Olívio Tavares confirma na entrevista já citada<sup>111</sup>.

Em meio às obras de artistas convidados destacamos algumas para análise. Anna Maria Maiolino em seu trabalho *Sem Título* (figura 57) apresenta um desenho com colagem e linha de costura sobre papel cartão, em que utiliza poucas cores e alguns sinais. Há uma grande área de cor que ultrapassa a metade do suporte separada de uma área menor em que um pequeno sinal de mais (+) é recortado da parte inferior central do papel. A artista une as duas partes com grossas linhas. Vemos outras intervenções com linhas em toda a lateral esquerda da obra. Há um interesse pela investigação da própria superfície da obra, que ela

---

<sup>108</sup> ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Arte: Saídas da crise*, op. cit.

<sup>109</sup> Entrevista concedida à pesquisadora, cit.

<sup>110</sup> ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Arte: Saídas da crise*, op. cit.

<sup>111</sup> Entrevista concedida à pesquisadora, cit.

corta, cola, amarra, costura sem deixar margem para a narrativa de caráter figurativo, aspecto comum em seus trabalhos dos anos 1960. Essa obra é posterior à sua volta de Nova York e nesse período Maiolino costumava explorar a questão do espaço, perfurando e costurando, como na obra do MACC. Segundo os membros do júri deste SACC “(...) Ali, são apenas percursos, cartas geográficas da mente, revisões e recuperações da memória, que emergem e se fixam, na preferência por umas poucas cores e sinais”<sup>112</sup>.

Bem distante dessa poética, Arlindo Daibert Amaral fixa em seu desenho em nanquim *Urânia* (figura 58) a precisão de detalhes e apresenta figuras simbólicas e textos quase microscópicos, mais para serem vistos do que lidos. Inspirado no sonho e no ficcional cria um mundo de significados e reinventa o universo através de uma paisagem infinita de corpos celestiais.

Carlos Eduardo Zimmermann, com seu *Envelope* (figura 59) discute o desenho tradicional. Em uma obra de caráter conceitual trata a questão do suporte no desenho. Utilizando-se de sua temática, em uma fase em que representa envelopes de diversas maneiras – desenhados, colados, costurados – cola um envelope costurado sobre um papel e apresenta-o como desenho. A obra vai além de uma discussão de linguagem. O envelope costurado é, a meu ver, uma crítica simbólica à repressão militar.

Porém, segundo depoimento do artista, não há pretensão crítica em seu trabalho: “O que tento fazer é colocar certos objetos cotidianos sob uma atmosfera de irrealidade e mistério. (...) Eu não pretendo uma apreensão crítica ou denúncia através de instantâneos do dia-a-dia (...)”<sup>113</sup>. Desse modo, o que o artista propõe é que se olhe de novo para o objeto, tornado novo por sua própria visão e confere um valor de redescoberta ao espectador.

Outro artista que se emprega da imagem do envelope neste Salão é Carlos Vergara, em sua obra *Sem título* (figura 60). Nos anos 1960 Vergara participou de importantes mostras como *Opinião 65 e 66*, *Propostas 65*, *Pare* em 1966 e *Nova Objetividade Brasileira* em 1967. Integra em 1971 as manifestações dos *Domingos de Criação* no aterro do Flamengo no Rio de Janeiro, promovidas por Frederico Morais.

No cartaz da mostra coletiva *Pare: Vanguarda Brasileira*, organizada por Frederico Morais em 1966 na reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, o crítico escreve: “Para Vergara, o quadro deixou de ser um deleite, prazer ansioso ou egoístico, para

---

<sup>112</sup> IX Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Op. cit.

<sup>113</sup> ZIMMERMANN, Carlos Eduardo. *Zimmermann*. Porto Alegre: Cambona Centro de Arte, 1985.

transformar-se numa denúncia. Não foge nem esconde esta contingência – faz uma pintura em situação”<sup>114</sup>. Ainda no mesmo impresso, Vergara declara:

“Todos são obrigados a tomar uma posição. Será possível ficar parado diante de uma realidade onde uns poucos oprimem a muitos? Será possível voltar os olhos enquanto os valores se invertem e ficar procurando divagação? Essa é uma posição que não me agrada. (...) A condição de premência em que se vive agora me obriga a ser mais conseqüente, mais objetivo e às vezes mais temporal dentro de minha arte. (...) Arte é comunicação. Esse jogo não tem regras”<sup>115</sup>.

Vergara foi ainda selecionado, em 1969, para representar o Brasil na Bienal dos Jovens em Paris, junto com Antonio Manuel, Humberto Espíndola e Evandro Teixeira. O MAM-RJ organizou uma exposição com as obras desses artistas que foi censurada e fechada pelo Governo Federal. No mesmo ano o artista participaria da X Bienal de São Paulo, porém, aderiu ao boicote dos artistas brasileiros.

Em 1972 organiza uma coletiva no MAM-RJ, intitulada EX-posição, no lugar de uma individual que estava agendada, posicionando-se criticamente em relação à realidade política do país.

Verificada sua trajetória, podemos afirmar que em sua obra Vergara dá à imagem uma disposição conceitual. Com uma produção sempre voltada ao figurativo, o artista não apenas tornou óbvia a referência à circunstância brasileira, como ampliou as pesquisas com toda espécie de materiais, associando-os ao suporte tradicional.

Produz uma série de envelopes entre 1973 e 1974, onde se insere a obra do MACC. Na coleção Gilberto Chateaubriand no MAM-RJ também há um guache desse mesmo período. Em *Sem título* (figura 60), apresentada neste Salão, utiliza grafite, pastel e óleo sobre papel. A figura do envelope aparece no centro exato do suporte. É possível ver que o artista traçou linhas ligando as diagonais do papel e posicionou o envelope bem onde elas se cruzam, desenhando-o em branco sobre uma massa de linhas de grafite. Desenha uma moldura, também em grafite, em torno do envelope. Porém, cobre três dos seus quatro vértices com tinta óleo e pastel. Aproveitando as diagonais, traça linhas paralelas e eqüidistantes que saem da moldura e seguem em direção ao envelope, sem tocá-lo. Já na obra pertencente ao MAM-RJ, o contorno branco do envelope ocupa quase todo o suporte

---

<sup>114</sup> MORAIS, Frederico. Apresentação, Folder/cartaz da exposição **PARE: Vanguarda Brasileira**, UFMG, Belo Horizonte, sem data.

<sup>115</sup> VERGARA, Carlos. Depoimento, Folder/cartaz da exposição **PARE: Vanguarda Brasileira**, idem.

que aparece coberto por manchas de tinta guache em várias cores – amarelo, vermelho, azul e preto.

Ainda participaram como convidados deste SACC artistas que se tornariam ícones dos anos 1970 no Brasil. Arthur Barrio expõe o desenho *Sem Título* (figura 61). De um desenho inicial ligado à Nova Figuração, radicaliza sua proposta artística entre 1969 e 1971 propondo situações ambientais e manifestações públicas. Suas *Situações* são trabalhos de grande impacto, feitos com desejos, materiais orgânicos como lixo, papel higiênico, detritos humanos e carne putrefata – como, por exemplo, as *Trouxas ensangüentadas*, espalhadas em Belo Horizonte, que remetem aos assassinatos do regime militar – com os quais realiza intervenções no espaço urbano e observa a reação das pessoas ao se depararem com obras desse tipo. Através de seu trabalho, entre outras abordagens, discute um conceito estratificado da beleza, na busca de seu exato oposto: o lixo, as sobras, a perecibilidade do orgânico. São atos efêmeros e provocativos. Além disso, transforma o espectador em co-autor de sua obra. Barrio documenta essas situações utilizando fotografia, filmes super 8 e seus cadernos.

Retoma o desenho em meados dos anos 1970 – não abandonando sua obra conceitual – apresentando personagens com faces rabiscadas ou escuras, como é o caso desse exemplar. *Sem título* (figura 61) trata-se de um desenho feito em nanquim, onde o preto predomina. Utiliza poucas cores diluídas (amarelo e vermelho). Faz uma moldura em preto intenso ao redor do desenho. Insere uma figura humana em primeiro plano ao centro. Ao redor da cabeça do homem, ao fundo, deixa uma área de luz em que se pode ver o suporte entre as pinceladas que elabora com tinta preta diluída. Bem no centro da composição se destaca uma gravata preta sobre um fundo amarelo e texturizado com pontilhados: o colete. O rosto do homem é apenas uma sombra escura. Na manga há uma trama de listras e o antebraço vermelho com algum sombreamento provoca uma sensação volumétrica na forma.

Cildo Meireles também expõe um desenho em nanquim, grafite e colagem sobre papel, *História 3* (figura 62). Na composição observamos uma série de grafismos e texturas diferentes realizadas com o nanquim e poucas e decisivas massas de cor. Cildo desenha um torso feminino e uma grande boca escancarada um pouco abaixo do abdômen da mulher. Ainda esboça uma grade sobre os dentes e há algumas referências de rostos inacabados. Sobre uma mancha vermelha, provavelmente de tinta óleo ou outra tinta espessa, logo acima de onde estão os seios da figura feminina, cola uma gilete. Faz uma mancha verde regular, semelhante a um triângulo, com tinta diluída, onde escreve: “Nada como,

um dia depois: do outro”. Se ignorada a pontuação, a frase remete-nos ao título da obra, *História*. Porém, se levada em consideração pode trazer diferentes interpretações do espectador. Talvez a mais óbvia seja: “como” utilizado como verbo comer, alimentar-se, então a explicação poderia ser: ‘não como nada, um dia depois, como aquilo que é do outro, ou que restou do outro’. Há a memória de um corpo ou de um acontecimento em um ambiente claustrofóbico, em que se sobressaem a mancha vermelha e a área de luz aberta pelos dentes da grande boca no canto inferior direito do desenho. A área verde mais tranqüila contrasta com o emaranhado de linhas de nanquim.

Frederico Morais destaca que essas bocas escancaradas apareceram por volta de 1973-74:

“(…) aparecem em espaços extremamente confinados, nos quais se desenrolam rituais macabros ou mórbidos. (...) É mais o grito que vem da alma que a dor física. Num desenho desse período, tanto as figuras quanto o ambiente estão mergulhados na escuridão. A luz está toda concentrada na arcada dentária de um dos figurantes, criando um contraste assustador”<sup>116</sup>.

Sobre esses desenhos Cildo Meireles ainda admite sua inspiração nas máscaras e esculturas africanas, que se iniciou em 1963, após ver uma exposição em Brasília, do acervo da Universidade de Dakar, e acrescenta:

“Como o escultor africano, busquei a síntese, elegendo no rosto humano certas áreas ou territórios – bocas, olhos e dentes. A boca escancarando a arcada dentária, pode resumir bem as diversas faces do homem. O escárnio e a dor, a alegria e o medo, a autoridade policial e a vítima, o torturador e o torturado, etc. Do ponto de vista formal me interessava criar uma área branca, para contrabalançar o fausto da cor”<sup>117</sup>.

Nesse período, suas inquietações passam por um engajamento político crítico. *História 3* (figura 62) é uma daquelas obras do retorno do artista dos Estados Unidos e da retomada do desenho, em 1973. Este desenho é muito semelhante à série que Cildo produziu em 1964, com colagens de giletes e desenhos de cabeças de generais, em uma composição mórbida com uma leitura do regime político instalado naquele ano.

Em 1968 Cildo abandonara o desenho como principal meio de expressão talvez porque, ele e muitos outros artistas, devido ao agravamento da crise constitucional por meio

---

<sup>116</sup> MORAIS, Frederico. **Cildo Meireles: algum desenho** [1963 – 2005], op. cit., p. 21.

<sup>117</sup> MEIRELES, Cildo. Entrevista de Cildo Meireles concedida a Frederico Morais. In: MORAIS, Frederico, idem, p. 62.

do decreto do AI-5, sentem-se envolvidos ou responsáveis por fazer uma arte que negasse ou denunciasse a ditadura militar. Nas palavras do artista: “Nesse período limitei-me a projetar, sobre o papel, trabalhos de natureza mais conceitual: objetos, instalações, etc. Achava, então, que não era honesto desenhar, por ser um meio de expressão impulsivo e irracional”<sup>118</sup>.

Durante esse período o artista produziu suas obras mais radicais como: *Cruzeiro do Sul* (1969-70), *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* (1970), que apresenta na exposição *Do Corpo à Terra*, organizada por Frederico Moraes em Belo Horizonte, no qual atea fogo a um grupo de galinhas vivas amarradas em um poste, *Inserções em circuitos ideológicos* (1971), mostrado em *Information*<sup>119</sup>, no Museu de Arte Moderna de Nova York, em que insere inscrições em garrafas e cédulas de dinheiro, e devolvendo-as depois a circulação, entre outros.

Waltércio Caldas expõe *Quadro nº 2* (figura 63). Em sua obra há duas figuras humanas, dois pequenos círculos e duas linhas. A figura que se encontra na parte superior, parece estar em primeiro plano e caminhar de joelhos ou “engatinhar” sobre uma linha reta que se inicia no ponto esquerdo do suporte. Abaixo há uma figura menor que parece estar no plano de trás do desenho e também partiu de um ponto equidistante do primeiro, porém realizando outro movimento: um vôo cuja trajetória apresenta uma curva. Existe uma sensação de contraposição entre as figuras. Ambas partem de pontos (os círculos) posicionados em um mesmo plano, mas cada uma escolhe seu próprio caminho, representado pelas linhas reta e curva, e como deseja realizá-lo, seja caminhando ou voando. Poderíamos dizer que essa obra busca a idéia sem conceito, ou seja, a idéia que coincide imediatamente com a sensação. De acordo com o curador Lorenzo Mammi:

“É (...) uma precisão indefinida, que não se atrela a um conceito nem se projeta em uma utopia construtiva; que não pressupõe nem futuro nem passado, apenas o instante presente. Em outras palavras: não é idéia exata e nem corpo exato – é exatidão pura, exatidão em si (...)”<sup>120</sup>.

Utilizando em seus desenhos de fases recentes signos lingüísticos, letras manuscritas, datilografadas ou impressas, palavras e símbolos matemáticos, Mira Schendel

---

<sup>118</sup> Idem, *Ibidem*, p.60.

<sup>119</sup> Essa mostra aconteceu em Nova Iorque em 1970 e participaram os brasileiros Hélio Oiticica, Arthur Barrio, Cildo Meireles e Guilherme Vaz.

<sup>120</sup> MAMMI, Lorenzo. **Waltércio Caldas**. Exposição de esculturas e desenhos. Rio de Janeiro: Galeria Joel Edelstein de Arte Contemporânea, 1995.



expõe neste SACC *Sem título* (figura 64). Mira desenha e escreve, aproveita o desenho das letras para agir criativamente em arranjos e composições. Os elementos caligráficos originam uma sofisticada poética que registra a permanência da escritura, abandonando e rompendo com a lógica narrativa dos sentidos verbais. Como em *Objeto Gráfico I* (figura 26) apresentado no III SACC, o suporte deste desenho também é o papel arroz. Porém, neste trabalho a artista apresenta uma composição textual datilografada, além de signos e letras feitos com caneta hidrocor e *letraset*. O texto é datilografado em alemão e algumas palavras e expressões foram grifadas, talvez para destacar sua importância, como “Idealismus als Forschungshemmnis”. Acima do texto, na parte superior central do desenho há a impressão da letra “O”, que ainda pode simbolizar um algarismo “0” ou o vazio, muito explorado pela artista, seja formalmente, nos espaços em branco deixados no suporte desde seus desenhos da década de 1960, seja em sua poética e sua visão do mundo. O trabalho de Mira é altamente intelectualizado. A artista desenvolveu desde cedo um interesse pela psicanálise e pela filosofia, que certamente estão, ao menos, implícitos em sua obra.

Luís Paulo Baravelli, um dos mais atuantes desenhistas – destacamos aqui sua utilização do desenho com materiais e suportes tradicionais – da época em questão que, ao contrário de muitos, nunca abandona sua linguagem por excelência. O artista apresenta neste IX SACC um importante exemplar de sua produção durante a época. Em *Paisagem vista da janela (Toalha de mesa)* (figura 65) o artista contrasta a fluidez das pinceladas coloridas com que constrói a paisagem junto à rigidez das linhas com as quais edifica uma janela. As cores predominantes no desenho são o preto, o verde e o laranja que se concentram do lado direito do suporte e da janela. Apresenta pinceladas fluidas e massas de cor aguadas que deixam transparecer o desenho realizado com grafite. Provavelmente com carvão ou lápis comté traça duas linhas sinuosas à direita e outras duas à esquerda que são ligadas por uma faixa mais grossa do mesmo material. Ao lado esquerdo há apenas uma pincelada verde que segue as linhas. Para o crítico Olívio Tavares de Araújo trata-se de um sensível exemplar de um desenho de observação<sup>121</sup>.

Em 1970, Baravelli funda a Escola Brasil<sup>122</sup>, juntamente com José Resende, Frederico Nasser e Carlos Fajardo. Nesse período abordou-se um novo conceito de desenho

---

<sup>121</sup> Cf. ARAÚJO, Olívio Tavares. Luiz Paulo Baravelli: Um sujeito comum fazendo coisas incomuns. In: **O Olhar Amoroso**: Textos sobre arte brasileira. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2002, p.137.

<sup>122</sup> Cabe aqui ressaltar que as origens da Escola Brasil devem-se às atividades ocorridas na década anterior, 1960, em especial ao artista Wesley Duke Lee e a sua nova visão da arte, como a valorização da produção intelectual e conceitual. Ver COSTA, Cacilda Teixeira da, **Wesley Duke Lee**. São Paulo: Edusp, 2005. Além

que foi herdado pela Escola Brasil. O desenho deixou de ser compreendido simplesmente como traços sobre uma superfície plana, para ser considerado a base da atividade intelectual do artista. Assim, foi ampliado para o espaço tridimensional ou desenvolvido por meio de outras propostas e materiais.

Carlos Fajardo também é convidado para este SACC e expõe *Sem título* (figura 66). O desenho é realizado em duas folhas de papéis perfurados na lateral, como se tivessem sido retirados de um caderno desmontado. Na montagem é dividido em duas partes e posicionado da seguinte maneira: a superior é preenchida inteiramente com uma massa de grafite muito densa e escura e abaixo, no segundo papel há um desenho de linhas, provavelmente de observação, traçado em grafite e colorido com lápis de cor. Em seu fundo também aparece a grafite, porém mais claro e leve e com uma orientação diagonal. Ao olharmos atentamente as duas partes da obra, percebemos que o desenho de linhas foi feito sobre o papel com a massa de grafite, como se este fosse um carbono. É possível ver os mesmos traços nos dois desenhos.

O artista sempre transita entre o objeto e a pintura, mas nunca abandona o desenho, pois para Fajardo, o desenho “é o suporte básico do raciocínio plástico”<sup>123</sup>. Destacamos ainda sua participação no Grupo Rex, a união temporária, de 1966 a 1967, que associava além do próprio artista, Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Nicolas Vlavianos, Tereza Nazar, Thomaz Souto Correa, Frederico Nasser, José Resende. Os artistas que fizeram uma série de manifestações radicais, culminando no *Happening Exposição-Não-Exposição*<sup>124</sup>, idealizado por Nelson Leirner e que resultou no saque e fechamento da Galeria Rex Gallery Sons.

A obra apresentada por Tuneu neste IX SACC, *Desenho Nº 2* (figura 67) é um desenho abstrato e, apesar de algumas linhas curvas, quase semicírculos, já apresentava características do concretismo, nas quais o artista inspira-se até hoje. O trabalho de 1974 diferencia-se de uma outra obra adquirida pelo MACC no Salão de 1970, *Desenho A* (figura 48) que ainda contém linhas bastante sinuosas e texturas. Tuneu tem grande admiração por

---

disso, o projeto da Escola Brasil está ancorado na idéia de que o aprendizado da arte passa prioritariamente pela experiência em ateliês e não pelo ensino formalizado, como em escolas tradicionais. Uma proposta anti-acadêmica aparece tanto no espaço físico, quanto na rotina de trabalho.

<sup>123</sup> FAJARDO, Carlos. Entrevista concedida a Sonia Salzstein. In: FAJARDO, Carlos. **Poética da Distância**. São Paulo: Petrobrás, 2003, p.14.

<sup>124</sup> O Happening foi anunciado no Jornal do próprio Grupo, o *Rex Time*. As obras de Nelson Leirner poderiam ser levadas por “quem quisesse e tivesse condições para retirá-las” a partir da abertura. Apesar de obstáculos colocados, como barras de ferros, correntes, blocos de cimento e piscinas, em 10 minutos a Galeria estava vazia.

Joseph Albers<sup>125</sup>, e assim com ele, faz um estudo elaborado de planos de cor, matizes e nuances. As pinturas atuais do artista são, em sua maioria, grandes e harmoniosas telas pintadas com tinta acrílica, compostas por grandes planos de cores formados por quadriláteros, ou ainda pequenos relevos de cores, formados por dobras no próprio suporte, em meio a outros planos de cores bidimensionais.

Ainda entre os convidados figuram-se as obras dos seguintes artistas: Luís Gregório Correia, *Quadro nº 1*, Luiz Alphonsus Guimarães, *Morning – Série o óbvio*, Madu (Maria do Carmo Martins), *Sem título*, Manuel Augusto Serpa de Andrade, *Paisagem*, Marcos Coelho Benjamin, *A queda dos anjos – participação do patinho feio*, Maria do Carmo Secco, *Caminho para atafona nº 1*, Roberto Magalhães, *Sem título*, Tomoshigue Kusuno, *Desenho – metamorfose na paisagem* e Wilma Martins, *Visitante*.

Ao observar a lista de convidados podemos afirmar que o júri da mostra procurou enfatizar uma certa linha que se não era a vanguarda pelo menos tocava no que, naquele momento, havia de mais atual. Ainda foram premiados trabalhos de vinte artistas que foram adquiridos pelo MACC (ver lista completa de artistas premiados em Apêndice 1). Além disso, deve-se ainda destacar o caráter de abertura permanente que a realização deste Salão pretendia instaurar. “O que fizemos foi apenas uma proposta para esse ano”, salienta Roberto Pontual. “E em nossa justificativa está explícito que, nos próximos salões, outras comissões, em função de seus momentos específicos, deverão apresentar outros projetos, mantendo o salão rigorosamente em dia com a arte”<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup> Esta admiração foi várias vezes admitida durante suas aulas de Pintura ministradas no Instituto de Artes – Unicamp.

<sup>126</sup> ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Arte: Saídas da crise*, op. cit., p.27.

## **X Salão de Arte Contemporânea de Campinas: “Arte no Brasil” – Documento/Debate – 12 artistas – 1975**

Neste ano o SACC apresentou-se de maneira diferente. Durante três dias, 07, 08 e 09 de novembro, doze artistas convidados debateram com o público suas obras mostradas em quarenta slides. Os artistas convidados foram Mira Schendell, Rubem Valentim, Sérgio Camargo, João Câmara, Tomie Otake, Mário Bueno, Antonio Henrique Amaral, Franz Weissman, Amilcar de Castro, Humberto Espíndola, Nelson Leirner e Maria Leontina. Os debates foram coordenados pelos críticos de arte Aracy Amaral, Frederico Moraes e Aline Figueiredo.

Como o Salão anterior, este teve uma grande importância e uma enorme divulgação, visto que existem críticas em inúmeros jornais e periódicos e, ademais, ele não permaneceu em Campinas, viajando para o Rio de Janeiro – **X SACC no MAM** (de 15 de janeiro a 08 de fevereiro de 1976) com debates nos dias 17 e 18 de janeiro com os artistas e os críticos de arte, São Paulo – **X SACC na Pinacoteca do Estado** (de 16 a 30 de março de 1976), com debates nos dias 19, 20 e 21 de março e Brasília – **X SACC em Brasília – Fundação Cultural do Distrito Federal** (de 04 a 16 de abril de 1976), com debates nos dias 14, 15 e 16 de abril.

Assim, para a edição de 1975, o Salão abriu-se ainda mais radicalmente modificado. Se, em 1974, houvera a intenção de equilibrar o sistema tradicional do concurso com a necessidade de contar com artistas significativos através do convite direto, no X SACC eliminou-se por completo o primeiro modo. O júri de seleção e premiação transformou-se apenas em comissão organizadora e voltou-se para o princípio do convite, escolhendo doze artistas brasileiros “com obra em plena maturidade, obras que se caracterizassem pela atualidade no nosso contexto, uma abrangência em termos territoriais assim como a diversidade das tendências vigentes”<sup>127</sup>.

No entanto, o dado mais radical e importante deste Salão é que dele foi eliminada a presença direta, ou seja, física da obra. Ao invés de comparecer com duas ou três obras, cada artista encarregou-se de preparar uma documentação visual, em slides, capaz de indicar suas pretensões e os caminhos percorridos para pô-las em prática. Acompanhando a documentação visual, um texto depoimento, publicado em catálogo, transferiu ao público o

---

<sup>127</sup> AMARAL, Aracy; FIGUEIREDO, Aline; MORAIS, Frederico. Apresentação. **X Salão de Arte Contemporânea de Campinas: Arte no Brasil: Documento / Debate**. Campinas: MACC, 1975. Catálogo.

conhecimento da maneira pela qual o artista encara sua própria evolução, no contexto que o caracteriza. Citando o crítico Roberto Pontual “não é preciso dizer mais nada para comprovar a oportunidade e a utilidade de uma exposição como esta, que se mostrou suficientemente capaz de ousadia, com vistas a manter um mínimo de substância justificadora”.<sup>128</sup>

De acordo com os críticos organizadores do evento, partindo da abertura proporcionada pelo MACC, eles tiveram plena liberdade de ação para a realização do X SACC e avaliaram a importância da manifestação no momento atual em nosso país, bem como a função da crítica, que já não era meramente judicativa, mas poderia intervir no processo cultural, através de reflexões que podem gerar alternativas renovadoras.

Ao invés de propor a usual concorrência livre de participantes foram sugeridas e debatidas várias propostas. A comissão optou, então, por proporcionar à cidade de Campinas a presença de nomes significativos da arte brasileira, que tivessem como característica comum: possuir uma obra, ou seja, o fazer artístico, e, conseqüentemente, ter o que comunicar ao público que freqüentaria o Salão.

Assim, abolida a preocupação com a premiação de artistas, abriu-se uma nova perspectiva: trazer pessoalmente os artistas e suas obras por meio de diapositivos que as representariam visualmente no Salão e que constituiriam posteriormente um núcleo importante de documentação brasileira atual para o Museu de Arte Contemporânea de Campinas<sup>129</sup>. O documento da mostra estaria nos depoimentos e nos diapositivos, enquanto o debate estaria nos diálogos que, se gravados e conservados, adquiririam, também uma função histórica e documental.

O material gerado a partir desses debates, ou seja, os documentos textuais e iconográficos que deveriam estar no acervo documental do MACC não foram encontrados. Felizmente os depoimentos dos artistas encontram-se publicados no catálogo do X SACC e conseguimos resgatar mais informações devido ao depoimento dado por Aracy Amaral, já citado, e de algumas questões respondidas por Aline Figueiredo via e-mail.

Além disso, foi objetivo dos críticos que esse material se convertesse em exposições circulantes, que de fato ocorreram, como mencionamos anteriormente. Por meio dos artigos escritos pelos críticos nos respectivos periódicos: Roberto Pontual (*Jornal do Brasil*, RJ), Frederico Moraes (*O Globo*, RJ), Hugo Auler (*Correio Brasiliense*, DF) e Jayme Maurício (*Última Hora*, RJ), além de outros publicados na *Folha de São Paulo*, SP, podemos entender

---

<sup>128</sup> *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1976.

<sup>129</sup> AMARAL, Aracy; FIGUEIREDO, Aline; MORAIS, Frederico. Apresentação. Op. cit.

como ocorreram, de fato, esses debates em Campinas, no Rio, em Brasília e em São Paulo<sup>130</sup>.

Segundo Roberto Pontual, em Campinas, o debate entre os artistas, os críticos e o público se viu reduzido a um nível bastante inferior de aproveitamento, em relação ao que deveria se esperar e à possibilidade de se escutar e debater, de uma só vez, a palavra de artistas e críticos de grande reconhecimento nacional. Primeiramente, houve carência de público sob dois aspectos: quantitativo – em nenhuma das três seções o auditório recebeu mais de 100 pessoas – e qualitativo – destacando-se o direcionamento didático da mostra, sentiu-se falta de um contingente estudantil maior. Assim, o debate tendeu a reduzir-se a uma conversa com a participação acentuada dos membros da mesa e dos próprios artistas entre si<sup>131</sup>.

O crítico Olívio Tavares de Araújo lembra, em entrevista já citada concedida à autora, que presenciou o debate e afirma:

“A atitude característica da série de debates foi mais encomiástica do que crítica. Vale dizer, houve, no geral, a tendência a não mergulhar a fundo e francamente nas questões propostas através do trabalho de cada artista, deixando que predominassem os aspectos se superficiais, soltos como balões de ar”<sup>132</sup>.

Essa superficialidade do debate observada por Olívio Tavares, provavelmente deve-se a ausência de um público interessado e atuante, questão levantada por Pontual. No mesmo artigo, o crítico ainda revela que os organizadores do X SACC apresentaram uma justificativa superficial para a escolha desses doze artistas, disposta a provar que estariam ali apenas por merecimento curricular e destaca:

“(…) deveriam demonstrar a comprovação dos caminhos da arte brasileira. O exercício de realçar e interligar esses caminhos teria correspondido melhor aos propósitos didáticos do Salão, em lugar da atenção quase exclusiva que se deu aos depoimentos isolados, importantes mas solitários”<sup>133</sup>.

---

<sup>130</sup> Os críticos de arte citados acompanharam pessoalmente os debates do X SACC em Campinas e sua itinerância. É o que percebemos por meio dos artigos publicados semanalmente.

<sup>131</sup> PONTUAL, Roberto. Um debate ainda em caminho. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 nov. 1975. Artes Plásticas.

<sup>132</sup> Depoimento concedido pelo crítico à pesquisadora, cit.

<sup>133</sup> PONTUAL, Roberto. Um debate ainda em caminho. Op. cit.

Na realidade, podemos afirmar que a importância maior da escolha desses artistas que compuseram o X SACC está no fato do conjunto nos proporcionar uma visão panorâmica, ainda que reduzida, de ampla parcela das principais tendências da arte brasileira das últimas duas décadas (1950 a 1970). Ainda segundo Pontual:

“O panorama vai da elaboração da fonte popular em termos construtivos na pintura de Rubem Valentim aos diferentes níveis de ascese geométrica, purificada por completo de referências ao mundo real, na escultura de Weissmann, Sergio Camargo e Amílcar de Castro. Vais também da figuração explícita e crítica de Antonio Henrique Amaral, João Câmara Filho e Humberto Espíndola – protótipos de três pólos de cultura no Brasil: São Paulo, o Nordeste e o Centro-oeste – até zonas intermediárias entre o criar o novo e refletir o prévio, que marcam a pintura de Maria Leontina, Mira Schendel e Mario Bueno. E engloba, por fim, desde a tensionada abstração oriental de Tomie Ohtake à irreverência da sucessão de happenings críticos de arte, que tem sido a base da atuação de Nelson Leirner (...)”<sup>134</sup>.

Depois da cidade de Campinas, a mostra seguiu então para o MAM-RJ. Parece-nos que nesta cidade a receptividade e interatividade do público foi maior do que em sua cidade de origem. De acordo com Frederico Morais:

“(...) os críticos que organizaram o Salão e os artistas que dele participaram puderam se informar sobre o que pensa o público de sua obra e da arte brasileira como um todo. Sobretudo, puderam sentir as dúvidas e inquietações de jovens artistas e de estudantes universitários”<sup>135</sup>.

Entretanto, Morais discorda da superficialidade do debate apontada por Araújo. Para ele, o papel deste Salão foi expor o “gesto” criador do artista, aquele que fundamenta a sua obra:

“(...) um gesto certamente carregado de subjetividade e de imaginação – pelo fato mesmo de ser humano. Gesto que tem uma história, isto é, um passado pessoal, e que pelo fato mesmo de estar imerso na circunstancia brasileira e universal, reflete nossa realidade, independente da menor ou maior consciência que o artista possa ter dela. Gesto que, transformado em obra, e posta a circular, perde ou ganha significados, permitindo diversas leituras ou abordagens, às vezes contraditórias às intenções originais do artista”<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>135</sup> MORAIS, Frederico. Simples e bem sucedida. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 maio 1976.

<sup>136</sup> Idem, *ibidem*.

*Arte no Brasil: Documento/Debate* seguiu então para São Paulo, onde foi mostrada na Pinacoteca do Estado de São Paulo e atraiu um grande público. Aracy Amaral, no cargo de diretora da Pinacoteca, falou na inauguração dos debates:

“Há cerca de dois anos, uma inquietação nova vem surgindo e crescendo nos meios artísticos e críticos do Brasil (...) o que é arte brasileira? O que caracteriza a arte que se convencionou chamar de brasileira? (...).

Ora, o aparecimento da produção regular de arte em pontos diversos do país, espelhando a pluralidade de nossas realidades, fez surgir ao poucos, (...) as perguntas: o que é arte brasileira? O que faz Anderson Medeiros no Ceará ou o que realiza Weissmann no Rio? O que faz Antonio Dias em Milão ou Mira Schendel em São Paulo? O que pinta João Câmara em Recife ou o que concebe Cildo Meireles no Rio? (...).

O que eu quero dizer, na abertura desse debate que iniciamos nesse momento com doze artistas de vários pontos do Brasil e com o público presente, é que estas indagações são significativas. Representam, a meu ver, um marco em nossa vida cultural”<sup>137</sup>.

Aracy Amaral traz ao debate indagações sobre o que seria a arte brasileira e o que estariam produzindo os artistas que trabalhavam naquele momento, em diversos pontos do país. Baseando-se nesse ponto de seu discurso, podemos afirmar que uma das questões levantadas por este Salão era mostrar que a arte brasileira não se limitava mais ao eixo Rio - São Paulo. Escolher artistas tão diversos deixaria implícita a preocupação da comissão organizadora em demonstrar a multiplicidade da arte criada neste país. Entretanto, para Frederico Moraes, em nenhum momento o Salão propôs explicitamente discutir o conceito de arte brasileira, “questão que forçosamente seria colocada com freqüência. Mas, nesse campo, levantou muito mais dúvidas que certeza. O que foi bom, pois a dúvida é inquietante (...)”<sup>138</sup>.

Depois de São Paulo, a mostra seguiu sua itinerância para Brasília. Assim, em cada uma das apresentações do Salão, os diálogos foram diferentes, uma vez que em cada encontro dos mesmos artistas com diferente público e diversos críticos de arte, surgiram sempre novos temas em discussões. Houve novas soluções e tomadas de posição em função dos parâmetros em que se colocaram o artista e sua obra, bem como as tendências da arte brasileira contemporânea do período. Conseqüentemente, houve uma documentação fragmentada e, portanto, incompleta.

---

<sup>137</sup> AMARAL, Aracy. Depoimento. In: X Salão de Campinas em SP: debates. **Folha de São Paulo**, São Paulo, [1976], p. 53. Folha Ilustrada.

<sup>138</sup> MORAIS, Frederico. *Simples e bem sucedida*. Op.cit.



Desse modo, a organização do X SACC experimentou a possibilidade de se criar um diálogo entre o público e o crítico de arte, o artista e sua obra.

## **XI Salão de Arte Contemporânea de Campinas: “Política e Processos de Amostragem da Arte” – 1977**

O XI SACC realizou-se de 21 a 26 de novembro. Este Salão dividiu-se em dois setores de atividades, aconteceu um Seminário, com leitura pública e debate de textos preparados por José Resende, Olívio Tavares de Araújo, Roberto Pontual, Frederico Moraes, Loio Pérsio, Anna Bella Geiger, Radha Abramo, Fábio Magalhães, Aline Figueiredo e Aracy Amaral sobre temas determinados e houve um conjunto de propostas de intervenções urbanas, contando com dez principais, segundo Roberto Pontual<sup>139</sup>.

No arquivo documental do MACC encontramos a descrição de duas das chamadas intervenções urbanas ocorridas:

- “De 21 a 26 de novembro – Conjunto de propostas de intervenções urbanas:
- Projeção no Largo do Rosário de audiovisuais e filmes realizados por artistas brasileiros.
  - Dia 26/11 – *Varejão no Centro Cultural de Convivência*, com a montagem de uma feira popular de frutas, verduras, legumes e flores, contando com a colaboração do CEASA, vendidas ao público pelo preço de atacado. A feira foi acrescida de música”<sup>140</sup>.

Segundo artigo publicado por Roberto Pontual no *Jornal do Brasil*, apesar do público reduzido e diluído presente no seminário houve ali algumas constantes positivas. Primeiramente a atenção com que todos ouviram a leitura de cada texto, em sua maioria densos e extensos: “(...) no total, terão sido [foram] lidas mais de 120 páginas, com análises às vezes bastante complexas”<sup>141</sup>. O crítico ainda destaca que o público parecia melhor preparado e respondeu de maneira instigante:

(...) Em algumas ocasiões presenciaram-se questões improvisadas e ingênuas, mas isso não impediu que o público reagisse quase sempre com uma auspiciosa demonstração de interesse e preparo, à vontade para ouvir e questionar ao longo das cinco sessões noturnas e até para propor, por escrito, novas fórmulas de amostragem de arte, como ocorreu no último dia”<sup>142</sup>.

---

<sup>139</sup> PONTUAL, Roberto. Viagem ao Reino de Campinas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 dez. 1977.

<sup>140</sup> Transcrição de trecho de documento datilografado encontrado no arquivo do MACC, não publicado, [1977].

<sup>141</sup> PONTUAL, Roberto. Viagem ao Reino de Campinas. Op.cit.

<sup>142</sup> Idem, ibidem.

É provável que um dos motivos principais para a seriedade com que o público assumiu as discussões abordadas no seminário foi a evidente mudança no contexto artístico, a tentativa de superar a antiga abordagem de obra de arte. Segundo Pontual, “o preparo para o salto do sensível ao ideológico”<sup>143</sup>.

Ainda de acordo com o crítico, o confronto mais árduo ocorreu sempre que se levantou a questão do artista campineiro. Já na abertura do seminário, começaram-se a definir-se as posições. De um lado estavam aqueles artistas queixosos de que o Salão de Campinas não lhes tinha dado a atenção devida, do outro os patrocinadores e organizadores do evento, para os quais a cidade não pode mais ceder à tentação do provincianismo e se fechar num círculo de estrita proteção do que é seu apenas por nascença ou residência. Na penúltima seção, Bernardo Caro pediu para ler um comunicado seu, como campineiro, a respeito do seminário em desenvolvimento. Ao fazê-lo, afirmou que a ausência quase total de artistas da cidade no evento decorria de que eles estavam sentindo-se rejeitados em sua própria casa. “Onde mostrar trabalhos se o importante passava a ser a indagação em torno das formas de amostragem?”<sup>144</sup>.

Percebemos então a reivindicação do artista campineiro: querer o Salão para si. E, baseando-se no relato de Pontual e na própria visão de Caro, o que nos parece é que o campineiro quer o Salão em termos antigos, pois antiga é a sua maneira de encarar a arte. Esse fato é contraditório ao percurso dos artistas que estávamos observando nos SACCs dos anos 1970, em que fizeram propostas conceituais atuais e engajadas. Bernardo Caro também recusou-se a compreender a proposta do Varejão, em que se concentraram as atividades de intervenção urbana previstas para o lado prático do XI SACC.

Comparando-se a proposta de Campinas aos *Domingos de Criação*, em 1971, no MAM-RJ, a idéia básica do Varejão residia em trazer para um espaço tradicionalmente artístico – o teatro de arena do Centro de Convivência Cultural de Campinas – uma feira de frutas e legumes e a ela misturar participações culturais de diversas ordens: bandas, coral, violeiros e trabalhos de “artes visuais”. Entretanto, Pontual destaca que:

“As frutas, os legumes, as bandas, o coral e os violeiros vieram, os artistas, não. Ou, nos dois casos de sua presença, vieram para protestar contra o que lhes parecia uma mistura herética. Onde já se viu arte e hortifrutigranjeiro juntos? Nem se deram o esforço de analisar as intenções maiores da

---

<sup>143</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>144</sup> Idem, *ibidem*.

proposta, a sua crítica e ironia implícitas. Simplesmente a negaram, com medo da propagação do exemplo”<sup>145</sup>.

No debate conclusivo do seminário, houve novos convidados: Germano Blum, representando a FUNARTE; Walter Melo, da Fundação Cultural do Distrito Federal; Rubens Gerchman, da Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro; o arquiteto Fábio Penteadado, autor do projeto do Centro de Convivência; os marchants Antonio Maluf e Jean Boghici; e o jovem desenhista campineiro Paulo de Tarso Viana de Souza. Cada um deles prestou seu depoimento sobre mercado, ensino, crítica ou museu e se abriu um debate que durou mais de quatro horas e serviu para novamente travar divergências entre facções de artistas de Campinas. Pontual ainda destaca em seu artigo, amplamente utilizado para a compreensão deste evento:

“(...) um público bem maior, de quase 150 pessoas, assistiu abrirem-se fendas entre velhas e novas atitudes, entre o comodismo e a inquietude. Foi como uma terapia de grupo, um primeiro instante de confronto franco, cujo emocionalismo a mesa só a custo conseguiu canalizar. Confronto que se podem esperar agora repercussões certamente positivas para o arejamento do ambiente local”<sup>146</sup>.

Assim, efetuaram-se as mudanças pretendidas pelos para a mostra, uma quebra de vícios que, não raro, alojam-se nos eventos de grande importância e acabam por roubar a característica inovadora de um certame contemporâneo. Apesar das dificuldades ocorridas, este espírito inovador aliado a mais de uma década de experiência bem sucedida fez com que o XI SACC constituísse um bom evento de caráter experimental.

---

<sup>145</sup> Idem, ibidem.

<sup>146</sup> Idem, ibidem.

## CAPÍTULO 3

### **Os Salões de Arte contemporânea de Campinas inseridos no contexto ampliado das exposições ocorridas entre os anos 1960 -70**

Para fundamentar as pesquisas das *neovanguardas* artísticas dos anos 1960-70, adotamos a exposição de arte como espaço de discussão. Nesses anos, os debates da arte como transformação social e como vanguarda artística experimental estiveram muito próximos, em grande parte das vezes entrelaçados, devido ao contexto político do país e à efervescência da produção artística.

A movimentação rumo à figuração, passada pelas experimentações das vanguardas internacionais, estava sensivelmente ligada ao momento político brasileiro. A necessidade de um posicionamento decisivo dos artistas frente ao golpe militar aliada à postura engajada da crítica formaram a conjuntura da nova figuração no Brasil.

No início dos anos 1960, o espaço expositivo foi colocado em questão por duas exposições realizadas em São Paulo. Em 1963, no João Sebastião Bar, a exposição de Wesley Duke Lee foi considerada o primeiro *happening* no Brasil. Ao mostrar seus trabalhos eróticos da série *Ligas*, Wesley distribuiu lanternas ao público, com a função de focar e explorar as obras que se encontravam em um ambiente quase sem iluminação. A exposição que mostrou pela primeira vez os *Popcretos* de Waldemar Cordeiro juntamente com os poemas visuais de Augusto de Campos, na Galeria Atrium, em 1964, reuniu visualidade, poesia, música, encenação e performance, procurando ampliar a interação entre as linguagens artísticas.

No ano seguinte, mesmo ano se iniciaram os Salões de Arte Contemporânea de Campinas, ocorreram as mostras *Opinião 65* e *Propostas 65*, já citadas anteriormente neste trabalho. Destacamos ainda a importante atuação do galerista Jean Boghici e da crítica Ceres Franco na Galeria Relevo. Trouxeram ao Brasil a exposição *Nova Figuração na Escola de Paris* e realizaram a coletiva *Opinião 65*, sediada no MAM, apresentando os trabalhos de jovens artistas brasileiros, latino-americanos e europeus.

O nome da exposição *Opinião 65* evocava as opiniões da classe artística ao regime então instalado e uma nova configuração da arte brasileira, que vinha se modificando desde

o começo dos anos 60, além de possibilitar que os cidadãos externassem suas opiniões. O pintor Carlos Vergara, participante da mostra, afirmou nesse sentido que “Opinião 65 era uma atitude política enquanto atitude artística e que a idéia básica era opinar... e opinar tanto sobre arte quanto sobre política”<sup>147</sup>.

Mário Pedrosa apontou o show *Opinião* e o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, como partes deste contexto pelo qual emergiram todos os artistas – “um meio social comum, por igual convulsionado, por igual motivado”<sup>148</sup>. Foi considerada por diversos críticos de arte, entre eles Frederico Moraes, Wilson Coutinho, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, a primeira manifestação artística coletiva de vanguarda após o golpe de 1964. Por causa de seu caráter político instigou os artistas a opinarem sobre a situação política brasileira e, paralelamente, sobre a sua própria arte.

Participaram da exposição não apenas os neo-realistas cariocas (Antônio Dias, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Gastão Manoel Henrique, Ângelo de Aquino e Ivan Freitas, entre outros), como alguns jovens atuantes em São Paulo, entre eles Waldemar Cordeiro (antigo concretista), Flávio Império e José Roberto Aguilar, e antigos integrantes do movimento neoconcreto, como Ivan Serpa e Hélio Oiticica, que pela primeira vez apresenta os seus *Parangolés*, além de artistas estrangeiros radicados em Paris.

Assim, um outro Brasil, mostrado através dos “valores puramente plásticos” de uma jovem produção das artes plásticas, revelava-se por meio do uso de símbolos (Antônio Dias), de representações coletivas míticas (Rubens Gerchman e Carlos Vergara), do abandono de um expressionismo muito presente na arte brasileira (Rubens Gerchman), de uma narratividade visual (Carlos Vergara) e pela ação ambiental (Hélio Oiticica)<sup>149</sup>.

Alguns meses mais tarde, em dezembro de 1965, Waldemar Cordeiro articulou a exposição e os debates realizados na FAAP durante a *Propostas 65*, os quais abriram espaço para discussão, entre artistas e críticos, sobre a *neovanguarda* no Brasil. O evento, nos mesmos moldes de *Opinião 65*, apresentou caráter exclusivamente nacional e pretendia discutir as diferentes tendências realistas de vanguarda no país não apenas através da mostra da produção dos artistas, como também de uma série de debates.

Na ocasião, foi publicado um catálogo com textos críticos de Ângelo de Aquino, Clarival do Prado Valadares, Hélio Oiticica, Jorge Mautner, Mona Gorovitz, Pedro

---

<sup>147</sup> SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica – qual é o parangolé**, Ed. Relume Dumará: Rio de Janeiro, 1996, p. 50.

<sup>148</sup> PEDROSA, Mário. **Correio da manhã**, 11 set. 66, apud. PEDROSA, Mário. *Política das artes – textos escolhidos 1*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 205.

<sup>149</sup> Idem, *ibidem*, p.206.

Escosteguy, Roberto Duailibi, Rubem Martins, Sérgio Ferro, Mário Schenberg e Waldemar Cordeiro. Esse documento é de grande relevância para a compreensão da nova vanguarda brasileira do período. De acordo com Mário Schenberg, que ressaltava o caráter vanguardista da mostra:

“Dois aspectos mais positivos de proposta 65 foram certamente a publicação dos numerosos artigos de artistas e críticos no seu catálogo e a realização de várias sessões de debates. As discussões aprofundadas de algumas das questões mais vitais da arte atual nessas sessões constituíram um fato inédito na vida cultural paulistana. Podemos esperar que tenha sido o início de uma nova conscientização”<sup>150</sup>.

No ano seguinte duas novas versões das manifestações anteriormente mencionadas foram organizadas: *Opinião 66*, no MAM-RJ, contando com novos participantes, entre os quais podemos citar Ana Maria Maiolino, Carlos Zílio e Lygia Clark, e *Propostas 66*, na FAAP.

Voltada também para as inovações da jovem arte da época houve, em 1967, no MAM-RJ a exposição *Nova Objetividade Brasileira*. Segundo Walter Zanini, a mostra resultou da convivência dos artistas e de um preparo teórico desenvolvido em vários foros e quando da realização de *Propostas 65* e *Propostas 66*, em São Paulo. A mostra *Nova Objetividade* contou com a participação dos críticos Mário Pedrosa, Mário Schenberg, Sérgio Ferro, Frederico de Moraes (este curador da mostra, entretanto levada a termo por Mário Barata), além de Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica. Participaram da exposição quarenta artistas, alguns de rápida passagem pelas artes plásticas, outros de importante renome<sup>151</sup>.

No catálogo da mostra foi lançado o ideário da *Nova Objetividade*, formulado por Hélio Oiticica através do texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*. O documento destacava a vontade construtiva da herança concretista e neoconcretista; a superação das categorias tradicionais de artes plásticas e a tendência para o objeto; o abandono do esteticismo formalista em favor de uma abordagem semântica voltada para os problemas

---

<sup>150</sup> SCHENBERG, Mário. Proposta 65. In: **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988. P. 179-180.

<sup>151</sup>Cf. Walter Zanini, op. cit., p.314. O autor enumera alguns artistas participantes da mostra: Antonio Dias, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy, Raimundo Collares, Ana Maria Maiolino, Theresa Simões, Flávio Império, Gastão Manuel Henrique, Glauco Rodrigues, Geraldo de Barros, Hans Haudenschild, Avatar Moraes, Marcelo Nitsche, Maria Helena Chartuni, Maria do Carmo Secco, Maurício Nogueira Lima, Mona Gorovitz, Nelson Leirner, Samuel Szpiegel, Sérgio Ferro, Vera Ilce e Waldemar Cordeiro, notando-se a junção de todo um setor de ex-neoconcretos (às vezes em forma de homenagem), além de Oiticica, Ivan Serpa Lygia Clark, Lygia Pape e Ferreira Gullar.

éticos, políticos e sociais; a emergência das questões da anti-arte e a tendência para as manifestações coletivas abertas à participação do público<sup>152</sup>.

O evento serviu também como paradigma para outras manifestações das *neovanguardas* no Brasil e suscitou uma série de ações coletivas no Rio de Janeiro, como: *Arte na Rua*, proposta por Hélio Oiticica, *Arte Pública no Aterro*, organizada por Frederico Morais e Oiticica e *O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa*, exposição temática organizada por Morais na ESDI do Rio de Janeiro<sup>153</sup>.

Não podemos esquecer que Schenberg fez parte dos júris das edições dos SACCs realizadas de 1965 a 1968 e provavelmente trouxe essas discussões artísticas também para o âmbito campineiro. É o que percebemos ao analisarmos a premiação dos certames realizados durante esse período, em que surgem alguns dos artistas participantes dos eventos *Opinião e Propostas* em 1965 e 66 e *Nova Objetividade Brasileira*, no ano seguinte. Destacamos também a presença de Maurício Nogueira Lima na comissão julgadora do SACC de 1966 e Sérgio Ferro em 1967.

Entretanto, apesar de abrigarem obras de artistas como José Roberto Aguilar, Anna Maria Maiolino, Sara Ávila, Vera Ilce, Cláudio Tozzi, Avatar Moraes e Antonio Manuel, que dialogavam com o momento político e social brasileiro, ou ainda que contestavam as técnicas ou suportes tradicionais, como Donato Ferrari que no II SACC trouxe uma obra de grandes dimensões (180 x 140 cm) construída com vinil, tecido, matéria orgânica, madeira e acrílico sobre tela – *Relevo II*, nas primeiras edições dos SACCs ainda eram premiados trabalhos com técnicas e suportes habituais, como óleos e gravuras que incitavam discussões estéticas puramente formais. A inquietação política e o engajamento social se mostraram mais evidentes na maioria dos trabalhos de artistas premiados a partir do IV SACC, em 1969. E ao longo de suas realizações foram premiadas e adquiridas obras inspiradas nas mais variadas manifestações artísticas do período.

Ainda entre os anos de 1965-68, houve uma grande fragilidade nos moldes desse tipo de certame em que os trabalhos eram inscritos, selecionados e premiados de acordo com as categorias convencionais de arte, já que a renovação da proposta artística e do meio que ela se insere era eminente.

---

<sup>152</sup> Cf. OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira. In: **Nova Objetividade Brasileira**. Rio de Janeiro: MAM, 1967 (catálogo de exposição).

<sup>153</sup> Cf. MORAIS, Frederico. **Artes plásticas. A crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.



Nesse período, os júris de Salões passam a ser largamente questionados pelos artistas. A participação de Nelson Leirner no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (1967) com a obra *Porco*, inscreveu sua poética de crítica institucional nos certames de arte. A estratégia de Leirner fundamentou-se na crítica do circuito artístico e da instituição de arte. Se o trabalho fosse recusado, o artista questionaria os critérios estéticos dos jurados e, se aceito, o artista sairia com nota na imprensa questionando a aceitação de tal obra (um porco empalhado).

O IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal trouxe ainda outros elementos de discussão crítica do circuito artístico. Primeiramente por ter sido o primeiro salão a incluir em seu regulamento a presença do objeto, por ter pensado seus critérios éticos e artísticos de premiação ao agraciar com o primeiro lugar João Câmara, Hélio Oiticica e Anchises Azevedo e divulgar publicamente a “Declaração dos Princípios do Júri”<sup>154</sup>.

No mesmo ano de 1967, em que o projeto de uma vanguarda nacional experimental e transformadora era apresentado ao público e aos artistas na citada exposição *Nova Objetividade Brasileira*, Leirner colocou em discussão, no que ele denominou de ‘happening da crítica’, a compreensão desta mesma vanguarda por parte de seus interlocutores imediatos – a crítica de arte. Em outra ocasião, na *Exposição-Não-Exposição (Rex Gallery & Sons, 1967)*, Leirner trouxe a discussão da relação da obra de arte com o público, apontando uma preocupação dos anos 70.

De forma semelhante, o júri da IV edição do SACC, em 1968, começou a demonstrar uma preocupação com os moldes do certame, bem como com as obras por ele abrigadas. Permitiram, assim, a coexistência de obras e linguagens elaboradas com materiais novos e ainda a presença dos meios convencionais. De acordo com Aracy Amaral, a comissão teve como objetivo estimular o fazer ou o projetar do artista, promovendo uma tentativa de comunicação entre as diversas propostas existentes ou emergentes no Brasil, em particular em São Paulo<sup>155</sup>. Além disso, a crítica indaga se a existência do Salão é positiva e afirma que são vários os problemas enfrentados por um júri formado por críticos sérios como, por exemplo, identificar uma obra de arte no momento em que as regras estão caindo, o que torna delicado um julgamento de valores. E acrescenta: “A solução é apelar para o máximo

---

<sup>154</sup> Ver RIBEIRO, Marília Andrés, **Neovanguardas – Belo Horizonte anos 60**. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p.166 e pelo artigo de Mário Pedrosa, um dos membros do júri, comentando produtivamente o caso da obra de Leirner ver: *Do porco empalhado ou dos critérios da crítica*. In: PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 235.

<sup>155</sup> AMARAL, Aracy. Apresentação. In: **IV Salão de Arte Contemporânea de Campinas**. Campinas: MACC, 1967. Catálogo de exposição.

de abertura, sem que a demasiada condescendência implique na desorientação maior para o jovem artista que se inicia e ao qual tudo é permitido”<sup>156</sup>. No ano seguinte, em 1969, os artistas tiveram maior liberdade ao se inscreverem em um certame que já não se encontrava dividido por categorias artísticas tradicionais. E os membros do júri deixam claro o interesse por uma renovação do caráter do Salão, além de apoiarem as novas tendências da arte que surgiam no país naquele período.

Agora, o empenho do evento campineiro deixa de ser apenas com a apresentação e aquisição de obras de qualidade e se inicia um comprometimento em valorizar o certame não apenas como espaço expositivo convencional, mas como local que ainda pode abrigar as diversas formas de arte produzidas na época. Além de existir uma preocupação com o caráter didático da mostra, ou seja, como a mostra será recebida e compreendida pelo público.

É o momento em que percebemos, por meio das apresentações escritas nos catálogos dos SACCs, que os júris dos Salões iniciam as discussões acerca do caráter de um Salão de Arte. Podemos considerar que algo similar à “Declaração dos membros do Júri” do IV Salão de Brasília aconteceu, em 1971, em Campinas quando a comissão julgadora do certame de então se reuniu para discutir como deveria ser realizado aquele evento, em suas próximas edições.

É claro que, novamente, os acontecimentos históricos e artísticos são de grande relevância para as alterações ocorridas nos SACCs. Na virada dos anos 1960 para os anos 1970, uma nova geração de artistas realizou várias ações efêmeras de protesto político e comportamental, voltadas para experiências com o corpo e as sensações, a inteligência e os conceitos. Destacamos aqui, alguns desses artistas que marcaram presença no *Salão da Bússola*, no XIX Salão Nacional do Rio de Janeiro e em edições dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas: Cildo Meirelles, Artur Barrio, Antonio Manuel, Thereza Simões, Guilherme Vaz, Raimundo Colares, Odila Ferraz e Luiz Alphonsus, entre outros.

Patrocinado por Aroldo Araújo Propaganda Ltda., em comemoração ao aniversário de cinco anos da empresa, o *Salão da Bússola*<sup>157</sup> foi realizado no MAM-RJ de 5 de novembro a 5 de dezembro de 1969. O Salão beneficiou-se de um contexto no qual os artistas tinham trabalhos não mostrados em outros certames (censura e fechamento da exposição no MAM-RJ que iria representar o Brasil na *Bienal de Jovens* de Paris e boicote a Bienal de São

---

<sup>156</sup> Idem, ibidem.

<sup>157</sup> O Salão recebeu esse nome porque a bússola era o símbolo da empresa.

Paulo) e de uma comissão julgadora formada por Frederico Morais, Mário Schenberg e Walmir Ayala que, à exceção do último, apostava na experimentação artística mais radical. Os prêmios foram concedidos a artistas jovens que consolidaram suas trajetórias nos anos 70, entre eles Cildo Meireles, Antonio Manuel, Ascânio MMM, Thereza Simões, Antonio Barrio, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz. Além da importância de alguns trabalhos expostos neste Salão, foram promovidos eventos paralelos, como um ciclo de debates.

Ainda no MAM-RJ aconteceram os *Domingos de Criação*. Organizados por Frederico Morais, ocorreram entre janeiro e julho de 1971, no aterro do Flamengo, ou seja, na parte externa do MAM. Em cada domingo colocava-se um material diferente à disposição do público. Aconteceram, entre outros, “O domingo por um fio”, “O domingo de papel”, “O corpo a corpo no domingo”. Como já mencionamos anteriormente, uma proposta parecida com essa foi feita no XI Salão de Campinas, 1977.

Outra proposta interessante do crítico Frederico Morais foi a manifestação *Do Corpo à Terra* realizada em Belo Horizonte, em 1970, constituída pelos artistas Artur Barrio, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus, além do próprio organizador. *Do Corpo à Terra* estava inserida em diversas questões apontadas por sua época. De um lado, fundamentada no contexto cultural e político do final dos anos 60, ela deu continuidade e ao projeto de uma vanguarda nacional comprometida social e politicamente. De outro, configurou uma nova discussão na arte brasileira, a da arte conceitual (já evidenciada no *Salão da Bússola* em 1969).

Nessa época, Morais publicou um artigo, “Contra a arte afluyente”, em que explicita os pressupostos teóricos do que chama arte de guerrilha e reclama a possibilidade de uma atuação alternativa para o artista e o crítico na América Latina. Colocando-se contra a arte oficial, divulgada pelos países hegemônicos, o crítico defendia a sua substituição por uma nova arte inspirada nas propostas conceituais e processuais, voltada para o corpo e o entorno<sup>158</sup>.

Assim, nos anos 1970 a interdisciplinaridade se firma através da apresentação de objetos, instalações, conferências e mesas de debates. Internacionalmente, bem como no Brasil, a arte se desenvolve em direção à valorização do processo, da idéia, dos multimeios. São utilizados os mais variados meios e técnicas. Cristina Freire afirma que:

---

<sup>158</sup> Cf. MORAIS, Frederico (org.). *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”*. In: **Depoimento de uma geração: 1969-1970**. Rio de Janeiro: BANERJ, 1986.

“a tão debatida efemeridade das propostas lança a noção de arte como processo decorrente de uma idéia, de um objeto impalpável para o centro do debate. O esforço do artista, nesse período, vai no sentido de dar corpo ao invisível, tornar material uma idéia que não teria, necessariamente, apelos formais”<sup>159</sup>.

E nesse momento, cabe discutir a questão das instituições artísticas, já que a produção experimental muitas vezes não encontrou espaço em alguns dos ambientes artísticos responsáveis pela circulação da arte contemporânea, sobretudo aqueles ligados de alguma forma à ditadura militar, como as Bienais de São Paulo e o Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Em 1969, com o boicote à Bienal de São Paulo idealizado após o fechamento arbitrário de duas exposições: 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, houve uma ausência marcante da comunidade artística de vários países na X Bienal. A representação brasileira foi, naturalmente, a mais prejudicada. Cerca de 80% dos artistas brasileiros convidados não compareceram, a exemplo de Carlos Vergara, Burle Marx, Rubens Gerchman, Sérgio de Camargo e Hélio Oiticica, entre outros. Na França, o crítico de arte Pierre Restany organizou um manifesto *Non à Biennale*, de que, além deste país, participaram Estados Unidos, Bélgica, México, Holanda, Suécia, Argentina e Itália.

Dessa maneira, a partir de 1969, a Bienal contrariou seu principal propósito: atualizar o público brasileiro acerca das manifestações artísticas contemporâneas. Segundo o crítico Agnaldo Farias:

“(...) distanciou-se quase por completo das tendências mais radicais, como a arte conceitual, a body art, arte povera, etc., que dominavam a cena artística naquele final de década. (...) o ramal mais produtivo da arte de então baseava-se na capacidade de buscar saídas alternativas ao circuito artístico, o que se fazia negando a noção mesmo de obra de arte em favor de seu conceito e ou da utilização de suportes precários ou efêmeros.”<sup>160</sup>

Assim, durante a década de 1970, houve um período de crise da instituição que, com a proposta realizada por Zanini em 1981, retomou seu caráter inicial. De acordo com notas

---

<sup>159</sup> FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo – Arte conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999 p.30.

<sup>160</sup> FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos, 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p.148.

divulgadas na imprensa da época (1970), havia uma promessa de renovação na estrutura da Bienal de São Paulo. E, analisando a documentação gerada pela X Bienal (1969), pode-se perceber que a alternativa encontrada por Francisco Matarazzo Sobrinho e seus agentes culturais foi a criação da Pré Bienal de 1970 ou I Bienal Nacional de São Paulo. Este certame visava a construir um critério para a escolha da representação nacional na XI Bienal de São Paulo (1971).

Segundo a documentação gerada pelo evento, a Fundação Bienal efetuou cinco mostras prévias regionais nas cidades: Belo Horizonte, Recife, Brasília, Goiânia e Belém do Pará<sup>161</sup>. Dessa maneira Ciccillo Matarazzo, então presidente da Fundação Bienal, afirma:

“O panorama buscado através de todo o imenso território nacional está aqui, naturalmente oferecendo deficiências e falhas que foram principalmente nossas – pois não pudemos bater de porta em porta e levar nossa convocação a todos os recantos. Nem ainda mais debater razões de ausência ou de indiferença à iniciativa, que por si nos afigurava bastante a despertar o interesse e a participação”.<sup>162</sup>

As fichas de inscrição, indicando o local de nascimento dos artistas participantes, apresentaram um resultado interessante: existem artistas de todos os Estados do Brasil, menos Piauí e Maranhão, além de estrangeiros naturalizados ou radicados no país, que figuram entre os 258 selecionados em todo o Brasil.

Porém, isso não significa que os artistas participantes desta mostra e conseqüentemente os artistas selecionados para a XI Bienal representassem a arte de vanguarda da época. Percebemos com clareza esse fato, ao contrastarmos a Pré-Bienal ou a própria Bienal com outros eventos que ocorriam nos mesmos anos como, por exemplo, os próprios SACCs. Aconteceram quatro edições das Bienais Nacionais (1970, 72, 74 e 76). As duas edições seguintes das Bienais Nacionais apresentam a mesma finalidade da primeira: selecionar a representação nacional da Bienal Internacional seguinte. Porém, a chamada Brasil Plástica-72, além dos artistas escolhidos por região para representar o Brasil, trouxe uma inovação: uma *Sala Especial de arte conceitual, arte e tecnologia, arte ambiental, proposições e pesquisas diversas*, formada por artistas convidados, atentando talvez para os acontecimentos mais recentes do contexto artístico atual.

---

<sup>161</sup> Ofício PRÉ/2736, 30 set. 1970, localizado no Arquivo Histórico Wanda Svevo.

<sup>162</sup> **Pré-Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1970, p.9. Catálogo de exposição.

Muitas das obras apresentadas nos SACCs de 1971 e 72, como vimos no capítulo anterior, tinham caráter experimental. E nesse contexto, cabe destacar as JACs realizadas pelo MAC-USP. Desde o início dos anos 1970, essas exposições premiavam trabalhos efêmeros e produções experimentais, o que observamos também nos SACCs, porém, com menos incidência. A VI JAC, em 1972, foi um marco importante, já que os artistas inscritos não foram selecionados, mas contaram com a sorte para participar. O espaço do museu foi dividido em lotes que foram sorteados entre os interessados. Dessa maneira, este evento entrou para a história como exposição em processo, pois os participantes desenvolveram seus projetos ao longo de duas semanas. A idéia era tornar o museu um grande espaço de convivência e produções de artistas, e não exibir obras acabadas<sup>163</sup>. Segundo Zanini:

“As JACs – e a de 1972, foi, segundo Zanini, um grande e inédito acontecimento – destoavam de tudo o que se via noutros locais da cidade. Muitos dos participantes jovens traduziam o inconformismo daquela interminável crise sócio-político-cultural. Fazia-se uma arte de crise. Eram happenings, mostras e espaços de material lumpen, debates”<sup>164</sup>.

No Salão de Campinas de 1974, *Desenho Brasileiro*, o júri cogitou a possibilidade de propor um evento desse mesmo caráter, mas optou por uma mostra designada por eles como didática e sua proposta foi fazê-la gira em torno do tema do salão, como fez o MAM-SP, em seu sexto *Panorama* no mesmo ano, também privilegiando as artes gráficas: o desenho e a gravura. No entanto, a mostra realizada no MAM havia passado por algumas modificações em suas últimas edições, que a difere do Salão de Campinas, como a opção por não ter uma comissão julgadora, mas sim fazer convites a artistas já consagrados na época. Contudo, ainda eram distribuídos prêmios, a fim de aumentar a competitividade.

A meu ver, as duas mostras aproximam-se, inclusive pelo fato de serem convidados os mesmos artistas fundamentais. Segundo Olívio Tavares de Araújo, membro do júri do SACC, em artigo publicado na revista *Veja*, “Não se pode negar que a versão campineira é mais concentrada e mais moderna”<sup>165</sup>.

A terceira edição da Bienal Nacional, 1974, seguiu os mesmos parâmetros da primeira, porém, a Fundação Bienal realizou paralela ao certame uma *Mostra de Gravura*

---

<sup>163</sup> Ver JAREMTCHUK, Dária. **Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP**, op. cit.

<sup>164</sup> Apud. PECCININNI, Daisy Valle Machado. **Arte novos meios/multimeios Brasil 70/80**, São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985, p.124.

<sup>165</sup> ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Veja**. São Paulo. 30 de out. 1974, p.25.

*Brasileira, dos primórdios à atualidade*, o que nesse caso, nos faz atentar para o SACC e o *Panorama* acima comentados, devido ao fato de se dar ênfase a uma linguagem gráfica, fazendo convites aos artistas participantes.

Já no MAC-USP, em 1974, foi realizada a última JAC que trouxe as idéias dos artistas, suas colocações e seus protestos, apresentados em trabalhos efêmeros, como *happenings* e performances registrados em vídeos e fotografias. Zanini ressalta que:

“dentre o material enviado, decidiu-se programar trabalhos e propostas de prevalente endereçamento para o conceitual, resultando um evento de idéias que é evidentemente um pouco fragmentário. Estamos fora do representacional e num território pós-formalista, preocupados com a proposição da linguagem ao nível semiológico. Trata-se de uma busca da objetividade que resulta de intermitente reconstrução mental provocada por densa atividade dialógica.”<sup>166</sup>

A partir de 1974, o MAC-USP optou por fazer convites diretos aos artistas para participarem das mostras *Prospectivas e Poéticas Visuais* significativas pelo grande fluxo de artista expositores, inclusive estrangeiros, e pela qualidade dos trabalhos exibidos.

Já as duas edições seguintes dos SACCs, em 1975, *Documento-Debate*, e em 1977, *Processos de Amostragem da Arte*, podem ser consideradas exposições de caráter experimental. Na realidade, foram analisadas também como seminários e debates que contaram com a participação de importantes artistas e críticos de arte. No XI SACC houve a intenção de transformá-lo em um grande ateliê ao ar livre, com propostas de intervenções na já citada feira. Porém, segundo os registros encontrados, essa idéia não se concretizou.

Na última edição da Bienal Nacional, em 1976, o júri de seleção também resolveu atualizar a proposta do certame e aceitar todos os artistas inscritos. Não houve recusados e nem sorteio, como na JAC de 1972. A comissão julgadora formada por Carlos Von Schmidt, Olívio Tavares de Araújo e Radhá Abramo, tomou essa decisão pelas seguintes causas:

- “- Considerando (...) que a partir de 1978 a Bienal nacional será transformada em Bienal Latino-Americana;
- (...) portanto esta é a última Bienal Nacional;
- Considerando que não há qualquer veiculação entre a presente Bienal Nacional e os critérios e processos de acesso de artistas brasileiros à Bienal Internacional de 1977;

---

<sup>166</sup> ZANINI, Walter. **8ª JAC – Jovem Arte Contemporânea**. São Paulo: MAC-USP, 1974. Catálogo de exposição.

- (...) a Bienal Nacional continuou sendo uma tentativa de resumo abrangente da expressão plástica realizada no Brasil, ao passo que a maior parte dos salões ditos nacionais vem tendendo para balanços restritos de suas regiões;
- Considerando, enfim, que há poucas oportunidades, dentro dos processos ora utilizados pelo sistema ortodoxo de amostragem cultural, para o conhecimento e divulgação do efetivo panorama da arte feita no país (...)<sup>167</sup>.

Com base nas informações encontradas, percebemos que a Bienal Nacional perdeu sua função, que prioritariamente era selecionar a participação brasileira para a Bienal Internacional. Ainda constatamos que essa opção por aceitar todos os artistas não foi fundamentada nos mesmos princípios em que se basearam os SACCs ou as JACs, ou seja, renovar o evento, seja a fim de abrigar as novas e distintas manifestações artísticas, da arte conceitual e experimental, ou ainda discutir o papel de um evento como um Salão de Arte, a poética dos artistas que produziam no período e a direção em que se enveredava a arte brasileira, com envolvimento de artistas, críticos e do público.

---

<sup>167</sup> **Bienal Nacional/76**. São Paulo: Fundação Bienal, 1976, p.15-16. Catálogo de exposição.



## Conclusão

No decorrer desta pesquisa, percebemos que o Museu de Arte Contemporânea de Campinas foi um dos mais importantes museus do interior do Estado de São Paulo durante as décadas estudadas: 1960-70. Ademais, sua criação foi possível apenas devido ao empenho do Grupo Vanguarda.

Aqui podemos levantar uma questão amplamente discutida por diversos críticos e historiadores da arte: a relação entre o centro e a periferia, ou seja, no nosso caso entre a capital e o interior. Esse fato foi constatado, pois sabemos que os artistas do Vanguarda, bem como a comunidade artística campineira, buscaram inspirações nos eventos que ocorreram em especial na cidade de São Paulo entre as décadas de 1950 e 60, já citados no decorrer desse trabalho.

Ainda durante essa época começaram a surgir outros museus de arte contemporânea e diversos salões no interior do Estado de São Paulo e em todo o país fora do eixo Rio - São Paulo, maior produtor e divulgador da arte de vanguarda até então<sup>168</sup>.

Nesse mesmo momento, houve uma crise nas instituições artísticas oficiais, ligadas de alguma forma à ditadura, como as Bienais de São Paulo, os Salões de Arte Moderna e os Salões Nacionais. Assim, formou-se um pequeno circuito de mostras alternativas aos certames instituídos. Nele podemos incluir muitas das mostras citadas, entre elas: *Opinião e Propostas 65 e 66*, *Nova Objetividade Brasileira*, *Salão da Bússola*, *Domingos de criação*, *JACs*, *Do corpo à terra* e os *SACCs*. Talvez não seja pertinente afirmar que os Salões de Campinas sejam mostras de caráter experimental, já que se iniciaram com a mesma estrutura de um Salão tradicional e foram ao longo de suas realizações sendo adequados de acordo principalmente com a formação do júri de cada edição. Porém, também mostrou-se receptivo às novas linguagens e meios de expressão artística, inclusive apresentou em alguns momentos obras de caráter efêmero e conceitual, que muitas vezes eram negadas pelas grandes mostras oficiais.

---

<sup>168</sup> Ver LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

No percurso, de 1965 a 1969, pretendemos mostrar que os Salões de Arte Contemporânea de Campinas foram sensíveis às produções de vanguarda dos artistas dos anos 1960. Porém, os trabalhos em geral pouco romperam com as formas estéticas tradicionais. Houve a aceitação de trabalhos que dialogavam com o momento artístico e histórico do período e a introdução de novas formas de expressão, como objetos artísticos e instalações ou ambientais.

Entre as novidades do certame, a partir da V edição, todos os prêmios foram adquiridos pelo museu, o que não ocorreu em todos os outros SACCs, nos quais encontramos prêmios aquisições, estímulos, honoríficos, concedidos por empresas privadas, entre outros.

O papel de um júri crítico, consciente e atuante durante o período foi de efetiva importância para o evento e possibilitou desdobramentos para as edições posteriores, como a discussão do papel de um Salão de Arte e como este deve ser realizado. Em um pequeno histórico traçado pudemos perceber a atuação de alguns dos críticos que foram fundamentais para que os SACCs tivessem um formato mais adequado ou abrigassem a arte que de fato estava sendo produzida no período. Entre eles: Mário Schenberg, José Geraldo Vieira, Sérgio Ferro, Walter Zanini, Frederico Moraes, Aracy Amaral, Márcio Sampaio, Olívio Tavares de Araújo e Roberto Pontual.

A partir de 1970 percebemos um grande número de propostas efêmeras, ambientais e conceituais. A medida em que as obras mudavam seu caráter, os SACCs também se transformaram para poder abrigar o novo tipo de arte.

As edições do certame realizadas nos anos 1970 tiveram grande repercussão nacional, nos meios de comunicação do período. Os dois últimos SACCs promoveram o pensar histórico e crítico sobre a produção artística da época por meio dos debates e seminários.

A realização dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas teve fundamental relevância para a constituição do acervo do MACC. Além disso, os prêmios aquisições são hoje um importante registro da produção do período. Sem o acesso a eles, seria

impossível desenvolver esse trabalho. Ainda foram de grande valor para os artistas que foram agraciados, já que contribuíram para revelar e muitas vezes solidificar suas carreiras.

Contudo, pudemos perceber algumas dificuldades: primeiramente em encontrar artigos de jornais referentes aos acontecimentos no panorama artístico-cultural campineiro durante os anos 1950-1970. Posteriormente resgatar os fatos destes artigos que, na maioria das vezes, são bastante superficiais. Dessa maneira, reafirmamos valor das entrevistas e depoimentos. Porém, não foi possível realizar todas as entrevistas que pretendíamos. Fizemos algumas entrevistas formais, com a possibilidade de gravação dos depoimentos de artistas e críticos de arte e em outros momentos apenas tivemos contato informal, através de conversas rápidas com alguns artistas. Além disso, fizemos alguns contatos por e-mails. Porém, muitos dos artistas e críticos contatados não se lembram dos SACCs. Assim, reunimos o máximo de informações com as pessoas que se dispuseram a responder questões e principalmente, que se recordaram do certame.

Concluimos, então, que com esta pesquisa conseguimos recuperar informações até o momento esquecidas, através de documentos, catálogos e entrevistas. E, entendemos que a relevância desses Salões de Arte Contemporânea de Campinas não se resume ao âmbito regional.

## Bibliografia

### 1 – Livros e Catálogos

AGUILAR, Nelson (org.). **Bienal Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal, 1994 (Catálogo de exposição).

AMARAL, Aracy (org.). **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Nobel, 1982.

\_\_\_\_\_. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1987.

\_\_\_\_\_. **Projeto construtivo na arte brasileira: 1950-62**. Rio de Janeiro / São Paulo: MAM / Pinacoteca do Estado, 1977.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo/1951 a 1987**. São Paulo: Projeto, 1989.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Cor, Texturas, Signos e Estilo. In **Thomaz**. São Paulo: Grifo, 1980.

\_\_\_\_\_. **O Olhar Amoroso**: Textos sobre arte brasileira. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2002.

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

BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea Brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BELLUZZO, Ana Maria. **Carmela Gross**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

BRIOT, Marie-Odile et alii. **Modernidade, art brésilien du 20e siècle**. Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1987 (Catálogo de exposição).

BRITO, Ronaldo. **Antonio Manuel**. Centro de Arte Hélio Oiticica: Rio de Janeiro, 1997. Catálogo de exposição

\_\_\_\_\_. **Neoconcretismo**, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

\_\_\_\_\_ e VENANCIO filho, Paulo. **O moderno e o contemporâneo** (O novo e o outro novo). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

CALADO, Carlos. **Tropicália, a história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de et alii. **Teoria da Poesia Concreta**. Textos críticos e manifestos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

CLARK, Lygia. **Textos de Lygia Clark. Ferreira Gullar e Mário Pedrosa**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980 (Catálogo de exposição).

COELHO NETTO, José Teixeira. **Moderno pós moderno**. Modos & Versões. São Paulo: Iluminuras, 1995.

CORDEIRO, Waldemar. **Propostas 65**. São Paulo: FAAP, 1965 (Catálogo de exposição).

COSTA, Helouise. **Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora**. São Paulo: Cosac & Naify / Centro Maria Antonia da USP, 2002.

COSTA, Marcos Lontra e ROELS Jr., Reynaldo. **Coleção Gilberto Chateaubriand. Anos 60/70**. Galeria de Arte do SESI: São Paulo, 1992 (Catálogo de exposição).

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

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Ed. Perspectiva, Edusp, 1989.

FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos, 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália. Alegoria. Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

\_\_\_\_\_. Das Novas Figurações à Arte Conceitual. In: Instituto Cultural Itaú (ed.). **Tridimensionalidade**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1997, p. 110-115.

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

\_\_\_\_\_. **Thomaz Perina – Paisagens**. Campinas: Aliança Francesa, 1990. Catálogo de exposição.

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

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

\_\_\_\_\_. **Poéticas do Processo – Arte conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FUNARTE (ed.). **Arte Brasileira Contemporânea. Cadernos de Texto 1**. Espaço ABC: Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

GULLAR, Ferreira (org.). **Arte brasileira hoje: situação e perspectivas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

\_\_\_\_\_, **Etapas da arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem - CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

\_\_\_\_\_ e GONÇALVES, Marcos. **Cultura e participação nos anos 1960**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

JAREMTCHUK, Dária. **Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP**. 1999. 166p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LEIRNER, Sheila. **Arte e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

MAMMI, Lorenzo. **Waltércio Caldas**. Exposição de esculturas e desenhos. Rio de Janeiro: Galeria Joel Edelstein de Arte Contemporânea, 1995.

MARQUES, Maria Eduarda, **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas: a crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

\_\_\_\_\_. **Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

\_\_\_\_\_. **Antônio Henrique Amaral, Obra em processo**. São Paulo: DBA editora, 1997.

\_\_\_\_\_. **Cildo Meireles: algum desenho [1963 – 2005]**. Centro Cultural Banco do Brasil: Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_ (org.). **Depoimento de uma geração: 1969-1970**. Rio de Janeiro: BANERJ, 1986.

\_\_\_\_\_ (org.). **Opinião 65**. Rio de Janeiro: BANERJ, 1985. (Catálogo de exposição).

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

\_\_\_\_\_. **Nova Objetividade Brasileira**. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1967 (Catálogo de exposição).

**O que faz você agora geração 60**. Jovem Arte Contemporânea Revisitada. São Paulo: MAC-USP, 1992.

PECCININI, Daisy. **Objeto na arte**. Brasil anos 60. São Paulo, Museu de arte brasileira da FAAP (Catálogo de exposição).

\_\_\_\_\_, **Figurações. Brasil anos 60**. São Paulo: Itaú Cultural e Edusp, 1999.

PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo, Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo, Perspectiva, 1981.

\_\_\_\_\_. **Política das Artes**. São Paulo: Edusp, 1995.

\_\_\_\_\_. **Forma e percepção estética**. São Paulo: Edusp, 1998.

\_\_\_\_\_. **Acadêmicos e modernos**. São Paulo: Edusp, 1998.

\_\_\_\_\_. **A modernidade cá e lá**. São Paulo: Edusp, 2000.

PEREIRA, CARLOS Alberto M. e HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Patrulhas Ideológicas, marca registrada - arte e engajamento em debate**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PONTUAL, Roberto. **Arte Brasil hoje. 50 anos depois**. São Paulo: Collectio, 1973.

\_\_\_\_\_. **Arte Brasileira Contemporânea**. Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1976.

\_\_\_\_\_. **Entre dois séculos: Arte Brasileira do Século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1976.

\_\_\_\_\_. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro, civilização Brasileira, 1969.

**Pré-Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1970. Catálogo de exposição.

**Bienal Nacional/76**. São Paulo: Fundação Bienal, 1976. Catálogo de exposição.

RESTANY, Pierre. **Os Novos Realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RIBEIRO, Marília Andrés. **As neovanguardas de Belo Horizonte – anos 60**. Belo Horizonte, C/Arte, 1997.

RIBENBOIM, Ricardo (apres.). **Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros**. São Paulo: Itaú Cultural e paço das Artes, 1999 (Catálogo de exposição).

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica – qual é o parangolé**, Ed. Relume Dumará: Rio de Janeiro, 1996.

SILVA, José Armando Pereira da. **Província e Vanguarda: apontamentos e memória de**

influências culturais, 1954-1964. Santo André: Fundo de Cultura do Município, 2000.

ZANINI, Walter. **8ª JAC – Jovem Arte Contemporânea**. São Paulo: MAC-USP, 1974 (catálogo de exposição).

\_\_\_\_\_. **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983, 2 vol.

ZIMMERMANN, Carlos Eduardo. **Zimmermann**. Porto Alegre: Cambona Centro de Arte, 1985.

## 2- Periódicos

ARTE EM REVISTA. **Arte em Revista**, São Paulo, anos 1-5, nº 1-7, janeiro de 1979- agosto de 1983.

CAMPOFIORITO, Quirino. “Declaração do júri da Bienal”. **O Jornal**, São Paulo, 27 de outubro de 1951.

## 3- Artigos:

“Salão mobiliza mundo artístico nacional”, **Diário do Povo**, Campinas, 4 de julho de 1965.

“Salão de Arte reunirá mais de duas centenas de artistas”, **Diário do Povo**, Campinas, 6 de agosto de 1965.

“SAC: Arte de Vanguarda na Avenida da Saudade”, **Correio Popular**, Campinas, 29 de agosto de 1965.

“Inaugurado ontem o I Salão de Arte Contemporânea de Campinas: Premiados”, **Diário do Povo**, Campinas, 2 de setembro de 1965.

“O Salão de Arte e o sucesso”, **Correio Popular**, Campinas, 10 de setembro de 1966.

“Salão de Arte Contemporânea apresentará 1446 trabalhos”, **Diário do Povo**, Campinas, 23 de setembro de 1966.

“Salão de Arte: seleção de trabalhos”, **Diário do Povo**, Campinas, 2 de setembro de 1967.

“III Salão de Arte Contemporânea: inauguração ontem”, **Correio Popular**, Campinas, 1 de outubro de 1967.

“Salão de Arte em Campinas abriu com grande agitação”, **Lux Jornal**, Rio de Janeiro, 1 de outubro de 1967.

“Inauguração do II Salão de Arte Contemporânea”, **Correio Popular**, Campinas, 3 de outubro de 1967.



“Museu e comissão explicam os acontecimentos do Salão”, **Diário do Povo**, Campinas, 3 de outubro de 1967.

“Arte Contemporânea: 79 artistas compareceram com 203 trabalhos”, **Correio Popular**, Campinas, 4 de setembro de 1968.

“IV Salão de arte Contemporânea”, **Correio Popular**, Campinas, 5 de novembro de 1968.

“Obra original de Jurgensen no V Salão”, **Correio Popular**, Campinas, 21 de setembro de 1969.

“A Arte nos nossos tempos no V Salão Contemporâneo”, **Correio Popular**, Campinas, 16 de outubro de 1969.

“Divirta-se com a bossa da arte contemporânea”, **Diário do Povo**, Campinas, 3 de outubro de 1970.

“Chamaram isto de Arte. O povo fala que não é”, **Diário do Povo**, Campinas, 7 de outubro de 1970.

“Essa é a Arte da sua época”, **Correio Popular**, Campinas, 25 de outubro de 1970.

**Correio Popular**, Campinas, 11 de julho de 1971.

“VII Salão tem júri e mesa redonda”, **Correio Popular**, Campinas, 5 de setembro de 1971.

“Muita arte conceitual no Salão Contemporâneo”, **Diário do Povo**, Campinas, 17 de setembro de 1971.

“Que arte é essa que Campinas expõe a partir de hoje”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 2 de outubro de 1971.

“Os Salões e o Salão de Campinas”, **Minas Gerais Suplemento Literário**, Belo Horizonte, 9 de outubro de 1971.

“Uma política nacional de Salões”, **Lux Jornal**, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1972.

“O Desenho Brasileiro no Salão de Campinas”, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 de outubro de 1974.

“Arte – saídas da crise”, **Veja**, São Paulo, 30 de outubro de 1974.

“As dez mais: X Salão de Arte Contemporânea de Campinas: O Desenho Brasileiro”, **Veja**, São Paulo, 1 de janeiro de 1975.

“E depois do Desenho?”, **Visão**, São Paulo, 7 de abril de 1975.

“Humberto Espíndola: arte e sociedade do boi”, **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1975.

“X Salão de Arte Contemporânea”, **Correio Popular**, Campinas, 2 de novembro de 1975.

“X Salão de Campinas. A Arte brasileira caminha. Como? Onde?”, **O Globo**, Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1975.

“Em foco a arte brasileira”, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 de novembro de 1975.

“Arte no Brasil, documento e debate – 12 artistas”, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 de novembro de 1975.

“Um debate ainda em caminho”, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1975.

“Amílcar de Castro: um gesto espontâneo como se fosse o primeiro”, **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1975.

“O MAC de Campinas mudou Salões de Arte”, **Jornal de Domingo**, Campinas, 26 de dezembro de 1975.

“Arte no Brasil X Salão de Campinas”, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1976.

“Dois oásis”, **Manchete**, Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1976.

“Arte no Brasil – documento e debate”, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 7 de março de 1976.

“Arte no Brasil – Documento/Debate”, **Lux Jornal – Correio Brasiliense**, Distrito Federal, 11 de maio de 1976.

“X Salão de Campinas em São Paulo: debates”, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 de agosto de 1976.

“A Arte brasileira em debates na Pinacoteca”, **O Estado de São Paulo**, 16 de agosto de 1976.

“No Salão de Campinas, só o moderno”, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 de março de 1977.

“Viagem no Reino de Campinas”, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1977.

**Jornal de Hoje**, Campinas, 22 de outubro de 1981.

#### **4- Catálogos dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas:**

I Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Campinas, 1965, Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

II Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Campinas, 1966, Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

III Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Campinas, 1967, Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

IV Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Campinas, 1968, Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

V Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Campinas, 1969, Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

VI Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Campinas, 1970, Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

VII Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Campinas, 1971, Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

VIII Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Campinas, 1972, Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

IX Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Campinas, 1974, Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

X Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Campinas, 1976, Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

## **5 – Depoimentos e questionários**

Depoimento de Bernardo Caro concedido à pesquisadora. Campinas, 24 jul. 2004.

Depoimento de Thomaz Perina concedido à pesquisadora. Campinas, 22 set 2004.

Depoimento de Francisco Biojone concedido à pesquisadora. Campinas, 18 maio 2005.

Depoimento de Olívio Tavares de Araújo concedido à pesquisadora. São Paulo, 13 set. 2006.

Depoimento de José Roberto Teixeira Leite concedido à pesquisadora. São Paulo, 10 nov. 2006.

Depoimento de Aracy Amaral concedido à pesquisadora. São Paulo, 14 fev. 2007.

Questionário respondido por Aline Figueiredo à pesquisadora por e-mail. 17 jul. 2007.

## APÊNDICE

### Fichas técnicas dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas:

#### I Salão de Arte Contemporânea de Campinas:

**Realização:** 1 a 30 de agosto de 1965

**Capa do Catálogo:** não consta.

**Comissão organizadora:** Orestes Quércia, Lourdes T. S. de Amorim Cedran, Carlos Maia, Ciro Bierrembach de Castro, José de Castro Mendes e José Francisco Duarte de Oliveira.

#### **Júri de seleção e premiação:**

**Pintura, escultura, arte gráfica e arte decorativa:** Izar do Amaral Berlinck, Mario Schenberg e Norberto Nicola.

**Arquitetura:** Joaquim Guedes, Paulo Mendes da Rocha e Pedro Paulo Saraiva.

#### **Relação dos prêmios:**

PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPINAS:

Pintura, Escultura, Arte Gráfica e Arte Decorativa

#### PRÊMIOS DE AQUISIÇÃO:

Prefeitura Municipal de Campinas

Câmara Municipal

Universidade Católica de Campinas

Sanitária Guarani

Casa General

#### PRÊMIOS HONORÍFICOS (Medalhas de ouro, prata e bronze):

Marcondes Filho – Pintura

Eurides Fernandes – Escultura

Correio Popular – Arte Gráfica  
Cerâmica Braston – Arte Decorativa

CASA HILDA (dinheiro)

PRÊMIOS CASA MICHELÂNGELO (dinheiro)

**Relação de artistas premiados:**

- **Pintura:**

Armando Vieira Alves Filho – Menção Honrosa;  
Arnaldo Ferrari – Prêmio Aquisição “Universidade Católica”;  
Bassano Vaccarini – Prêmio “Marcondes Filho” – medalha de ouro;  
Charlotta Adlerová – Menção Honrosa;  
Ciro Fasceti – Menção Honrosa;  
Enéas Mattos Dedecca – Menção Honrosa;  
Ernestina Karman – Menção Honrosa;  
Fernando Veloso – Menção Honrosa;  
Francisco Biojone – Menção Honrosa;  
Geraldo Decourt – Menção Honrosa;  
Geraldo de Souza – Prêmio Aquisição “Câmara Municipal”;  
Ionaldo Andrade Cavalcanti – Prêmio Aquisição “Prefeitura Municipal”;  
Ismênia Coaraci – Prêmio Marcondes Filho – medalha de bronze;  
João Giribelli Moreira – Menção Honrosa;  
José Roberto Aguilar – Menção Honrosa;  
Leopoldo Raimo – Menção Honrosa;  
Maria Antonieta Souza Barros – Menção Honrosa;  
Mario Ferreira Bueno – Menção Honrosa;  
Niobe Xandó – Menção Honrosa;  
Rachel Vaz de Arruda – Prêmio Aquisição “Câmara Municipal”;  
Raul Porto – Prêmio “Prefeitura Municipal”;  
Samuel Szpigel – Prêmio “Marcondes Filho” – medalha de prata.

- **Escultura:**

Carlos Gustavo Tenius – Prêmio “Prefeitura Municipal”;

Efísio Putzolo – Menção Honrosa;  
Elke Hering – Prêmio “Eurides Fernandes” – medalha de bronze;  
Geraldo Mayer Jurgensen – Prêmio “Eurides Fernandes” – medalha de ouro;  
Irene Zinner – Menção Honrosa;  
Lucia Fleury de Oliveira – Menção Honrosa;  
Maria Aparecida Bueno de Mello – Menção Honrosa;  
Mario Levy – Menção Honrosa;  
Massumi Tsuchimoto – Prêmio “Eurides Fernandes” – medalha de prata;  
Takeo Shimizu – Prêmio Aquisicao “Câmara Municipal”.

- **Arte gráfica: desenho e gravura:**

Amarilis B. S. Rodrigues – Menção Honrosa;  
Antonio Peticov – Menção Honrosa;  
Bernardo Caro – Menção Honrosa;  
Evandro Carlos Jardim – Prêmio Aquisição “Sanitária Guarani”;  
Gerty Sarué – Menção Honrosa;  
Gundemaro Lizzaraga – Prêmio Aquisição “Prefeitura Municipal”;  
Inge Roesler – Prêmio Correio Popular – medalha de bronze;  
Irma Neuman – Menção Honrosa;  
João Osório Bueno Brzezinsk – Menção Honrosa;  
Lothar Charoux - Prêmio “Prefeitura Municipal”;  
Marina Bartolo – Menção Honrosa;  
Moacyr de Vicentis Rocha – Prêmio Correio Popular – medalha de ouro;  
Nelson Domingos Bavaresco – Prêmio Aquisição “Sanitária Guarani”;  
Nilson Seoane – Prêmio Correio Popular – medalha de prata;  
Odeto Guersoni – Prêmio Aquisição “Prefeitura Municipal”;  
Odila Mestriner – Prêmio Especial “Casa Hilda”;  
Pedro Seman – Menção Honrosa;  
Sylvia Mara Gueler – Menção Honrosa.

- **Arte Decorativa:**

Alice Brill – Prêmio “Cerâmica Braston” – medalha de prata;  
Eva Fernandes – Menção Honrosa;  
Georger Roussalin – Menção Honrosa;

Geraldo Mayer Jurgensen – Menção Honrosa;  
Ilka de Araújo Ramos – Menção Honrosa;  
Jacques Douchez – Prêmio “Prefeitura Municipal”;  
Karoly Pichler – Prêmio “Cerâmica Braston” – medalha de bronze;  
Maria Arruda – Menção Honrosa;  
Maria Helena Ramos de Souza – Menção Honrosa;  
Marina Raimo – Prêmio Aquisição “Casa General”;  
Paulo Menten – Prêmio Aquisição “Prefeitura Municipal”;  
Thomaz Perina – Prêmio “Cerâmica Braston” – medalha de ouro.

## **II Salão de arte Contemporânea de Campinas:**

**Realização:** 1 a 31 de setembro de 1966.

**Capa do catálogo:** não consta.

**Comissão organizadora:** Eduardo Barros Pimentel, Orestes Quércia, Lourdes T. S. de Amorim Cedran, Paulo Girardi, Ciro Bierrembach de Castro, Alexandre dos Santos Ribeiro e José Francisco Duarte de Oliveira.

### **Júri de seleção e premiação:**

**Pintura, escultura, arte gráfica e arte decorativa:** José Geraldo Vieira, Mario Schenberg, Maurício Nogueira Lima, Norberto Nicola e Walter Zanini.

### **Relação dos premiados:**

- **Pintura:**  
Donato Ferrari – Prêmio “Prefeitura Municipal”;  
Elizabetta Luzia Robato Orrico – Menção Honrosa;  
Egas Francisco Sampaio de Souza – Menção Honrosa;  
Flora Sheldon – Menção Honrosa;  
Geraldo Dècourt – Prêmio Conselho Municipal de Turismo – grande medalha de bronze;  
José Roberto Aguilar – Prêmio Conselho Municipal de Turismo – pequena medalha de ouro;  
Jaime Yesquenluritta – Prêmio Universidade Católica de Campinas;

Mario Ferreira Bueno – Prêmio Conselho Municipal de Turismo – grande medalha de ouro;  
Marcelo Vilela – Prêmio Conselho Municipal de Turismo – pequena medalha de prata;  
Paulo Menten – Prêmio Conselho Municipal de Turismo – pequena medalha de bronze;  
Sérgio Vaz de A. Cristóvão - Prêmio Conselho Municipal de Turismo – grande medalha de  
prata;  
Ubirajara Mota Lima Ribeiro – Prêmio Museu de arte Contemporânea da USP;  
Yo Yoshitome – Prêmio Câmara Municipal de Campinas.

- **Escultura:**

Bin Kondo – Prêmio Orestes Quércia – pequena medalha de ouro;  
César Fernandez Perez – Prêmio Orestes Quércia – grande medalha de prata;  
Celso Arcangelo Valiotti – Prêmio de pesquisa Museu de Arte Contemporânea da USP;  
Efizio Putzolu – Prêmio Prefeitura Municipal de Campinas;  
Heinz Kuhn – Prêmio Câmara Municipal de Campinas;  
Mona Gorovitz – Prêmio Orestes Quércia – pequena medalha de prata;  
Mari Yoshimoto – Prêmio Orestes Quércia – pequena medalha de bronze;  
Massumi Tsuchimoto – Prêmio Dr. José de Angelis;  
Maria Guilhermina G. Fernandes – Menção Honrosa;  
Marcelo Nitsche – Menção Honrosa;  
Omar Amorim Filho – Menção Honrosa;  
Rubem Rey – Prêmio Orestes Quércia – grande medalha de bronze;  
Takeo Shimizu – Prêmio Orestes Quércia – grande medalha de ouro.

- **Artes Gráficas:**

Célia Shalders – Prêmio Prefeitura Municipal de Campinas;  
Eduardo Clark – Prêmio Correio Popular – pequena medalha de prata;  
Eunibaldo Tinoco de Souza – Prêmio Correio Popular – grande medalha de bronze;  
Hans Suliman Grudzinski – Prêmio Correio Popular - grande medalha de ouro;  
Humberto Velame Miranda – Menção Honrosa;  
José Assumpção Souza – Prêmio “Fundação Ferruccio Celani”;  
Luiz Carlos da Cunha – Menção Honrosa;  
Marie Brych – Prêmio Correio Popular – pequena medalha de bronze;  
Marina Bartolo – Prêmio Correio Popular – grande medalha de prata;  
Sara Avila de Oliveira – Prêmio Correio Popular – pequena medalha de ouro;



Silvia Mara Gueler – Menção Honrosa;

Vera Ilce Monteiro da Silva Cruz – Prêmio “Dr. Lix da Cunha”.

- **Arte decorativa:**

Antonio Carelli – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura – pequena medalha de ouro;

Aracy Sodré Marchi – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura – pequena medalha de bronze;

Bethy Monteiro Giudice – Menção Honrosa;

Geraldo Jurgensen – Prêmio Prefeitura Municipal de Campinas;

Ksenija Drobac – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura – grande medalha de bronze;

Myrta Guarany Rosato – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura – grande medalha de ouro;

Maria Helena Ramos de Souza – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura – grande medalha de prata;

Marina Salerno Raimo – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura – pequena medalha de prata;

Sulita Di Franco – Menção Honrosa.

### **III Salão de Arte Contemporânea de Campinas:**

**Realização:** 1 a 31 de setembro de 1967.

**Capa do catálogo:** Clodomiro Lucas.

**Comissão organizadora:** Eduardo Barros Pimentel, Lourdes T. S. de Amorim Cedran, José Geraldo Godoy, José De Angelis, Edwald Merlin Keppke, Amilar Falivene Roberto Alves e Célia Siqueira Farjallat.

**Júri de seleção e premiação:**

**Pintura, escultura, arte gráfica e arte decorativa:** Harry Laus, Jayme Mauricio, José Geraldo Vieira, Mario Schenberg, Sérgio Ferro.

**Relação dos premiados:**

- **Pintura:**

José Roberto Aguilar – Prêmio Prefeitura Municipal de Campinas;  
João Parisi Filho – Prêmio “Touring Clube do Brasil” – grande medalha de ouro;  
Claudio Tozzi – Prêmio “Touring Clube do Brasil” – pequena medalha de ouro;  
Celia Shalders – Prêmio “Touring Clube do Brasil” – grande medalha de prata;  
Tomoshigue Kusuno – Prêmio “Touring Clube do Brasil” – pequena medalha de prata;  
Vera Ilce da Silva Cruz – Prêmio “Touring Clube do Brasil” – grande medalha de bronze;  
Nilson Seoane – Prêmio “Touring Clube do Brasil” – pequena medalha de bronze;  
Waldemar da Costa – Prêmio “Monetta Valbert” – grande medalha de ouro;  
Jô Soares – Prêmio “Monetta Valbert” – grande medalha de prata;  
Humberto Velame – Prêmio “Monetta Valbert” – grande medalha de bronze;  
Enéas Dedecca – Prêmio de Pesquisa Câmara Municipal de Campinas;  
Celso Arcângelo – Prêmio “First National City Bank”.

- **Escultura:**

Amelia Amorim Toledo – Prêmio Prefeitura Municipal de Campinas;  
Hisao Ohara – Prêmio Prefeitura Municipal de Campinas;  
Rubem Rey – Prêmio “Supergaz” – grande medalha de ouro;  
J. Fernando Souza Costa – Prêmio “Supergaz” – pequena medalha de ouro;  
Marcello Nitsche – Prêmio “Supergaz” – grande medalha de prata;  
Sulita Di Franco – Prêmio “Supergaz” – pequena medalha de prata;  
Manuel Bandarra – Prêmio “Supergaz” – grande medalha de bronze;  
M. Regina S. Fernandes – Prêmio “Supergaz” – pequena medalha de bronze;  
Joseph E. Welch – Prêmio “Monetta Valbert” – pequena medalha de bronze;  
Avatar Moraes – Prêmio “Rivema”.

- **Desenho:**

Mira Schendel – Prêmio Prefeitura Municipal de Campinas;  
Darcilio Lima – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura – grande medalha de ouro;  
Gilberto Salvador – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura – pequena medalha de ouro;  
Antonio Manuel – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura – grande medalha de prata;  
Juarez Magno – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura – pequena medalha de prata;  
J. Osorio de Brzezinski – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura – grande medalha de bronze;

Sérgio Berber – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura – pequena medalha de bronze;  
Regina Vater – Prêmio “Fundação Ferruccio Celani”.

- **Gravura:**

Ana Maria Maiolino – Prêmio Prefeitura Municipal de Campinas;  
Victor Decio Gerhard – Prêmio Prefeitura Municipal e Campinas;  
Vera Barcellos – Prêmio “Sears, Roebuck S.A.” – grande medalha de ouro;  
Sonia Castro – Prêmio “Sears, Roebuck S.A.” – pequena medalha de ouro;  
Emanoel Araújo – Prêmio “Sears, Roebuck S.A.” – grande medalha de prata;  
Antonio Peticov – Prêmio “Sears, Roebuck S.A.” – pequena medalha de prata;  
Terezinha Soares – Prêmio “Sears, Roebuck S.A.” – grande medalha de bronze;  
Izar A. Berlinck – Prêmio “Sears, Roebuck S.A.” – pequena medalha de bronze;  
Bernardo Caro – Prêmio Banco da Cidade de Campinas;  
Zoravia Bettiol – Prêmio “D. Paschoal S.A.”.

- **Arte Decorativa:**

Waldeloir Rêgo – Prêmio “Monetta Valbert” – pequena medalha de ouro;  
Renato Wagner – Prêmio “Monetta Valbert” – pequena medalha de prata;  
Tarcisio Ramos – Prêmio Estímulo “Lourdes Cedran”;  
Mauro A. Balducci Lima – Prêmio Estímulo “Lourdes Cedran”;  
Leila R. Porto de Andrade – Prêmio Estímulo “Lourdes Cedran”;  
Lourdes de Camillis – Prêmio Estímulo “Lourdes Cedran”;  
Luiz G. Rocha Leite – Prêmio Estímulo “Lourdes Cedran”;  
Arnaldo Ferrari – Referência Especial;  
Geraldo Jurgensen – Referência Especial.

#### **IV Salão de Arte Contemporânea de Campinas – 1968:**

**Realização:** 28 de setembro a 31 de outubro de 1968.

**Capa do Catálogo:** Mário Bueno

**Comissão organizadora:** não consta.

**Júri de seleção e premiação:**

**Pintura, escultura, arte gráfica:** Mario Schenberg, José Geraldo Vieira, Jayme Maurício, Aracy A. Amaral e Frederico Moraes.

**Relação dos premiados:**

**Pesquisa:**

Marcelo Nitsche – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura;

Aldir Mendes de Souza – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura.

**Pintura:**

Antonio Henrique Amaral – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura;

Humberto Espíndola – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura.

**Escultura:**

Hisao Ohara – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura;

João Moretti Bueno – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura.

**Gravura:**

Wilma Martins – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura.

**Desenho:**

Antonio Manuel – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura;

Oscar Ramos – Prêmio Secretaria de Educação e Cultura;

Tomoshige Kusuno – Prêmio “Bendix do Brasil”.

**V Salão de Arte Contemporânea de Campinas:**

**Realização:** 4 a 31 de outubro de 1969.

**Capa do Catálogo:** João Moretti Bueno.

**Comissão organizadora:**

Eugênio José Alati – Secretário de educação e Cultura

Adauto Ribeiro de Melo – vereador representante da Câmara Municipal de Campinas

José Alexandre dos Santos Ribeiro – diretor do departamento de cultura

Maria Helena Mota Paes – Artista plástica

Beatriz Roxo Moreira

Maria Luiza Straus

Cecília de Godoy Camargo

**Júri de seleção e premiação:** Mário Barata, José Geraldo Vieira, Aracy Amaral, Waldemar Cordeiro e Walmir Ayala.

**Relação dos premiados:**

Bernardo Caro

Cláudio Tozzi

Georgete Melhem

Gilberto Salvador

Geraldo Jurgensen

Henrique Leo Fuhro

Hudla Pintchovski

Inácio Rodrigues

Lucia Fleury de Oliveira

Mário Luiz Paulucci

Maria Helena Motta Paes

Maria Luiza Favero

Pedro Moacyr Campos

Raul Porto

Ruth Bessoudo Courvoisier

Thomaz Ianelli

Thereza Miranda

Zama

Wanda Pimentel

**VI Salão de Arte Contemporânea de Campinas:**

**Realização:** 02 a 31 de outubro de 1970.

**Capa do Catálogo:** não consta.

**Comissão organizadora:**

**Responsáveis pela organização:** Dione Tibiriçá e Daizy Mariz

**Júri de seleção e premiação:** Frederico Moraes, José Roberto Teixeira Leite, Maria Eugênia Franco, Sérgio Ferro e Pedro Manoel Gismondi.

**Relação dos premiados:**

Carmela Gross

Cláudio de Souza Paiva

Eduardo Cruz

Gilberto Salvador

Helcio Deslandes

Helenos

Husen Tio

José Ronaldo Lima

Lotus Lobo

Maria Auxiliadora Silva

Raul Porto

Reynaldo Bianchi Netto

Tereza Nazar

Tuneu

Walter Belizário

**VII Salão de Arte Contemporânea de Campinas:**

**Realização:** 02 a 31 de outubro de 1971.

**Capa do Catálogo:** não consta.

**Comissão organizadora:** não consta.

**Júri de seleção e premiação:** Frederico Moraes, José Roberto Teixeira Leite, Mário Barata, Márcio Sampaio, Waldemar Cordeiro e Wolfgang Pheiffer.

**Relação dos premiados:**

Antonio Lizarraga

Bernardo Caro

Cybele Varela

Edgard C. G. Pagnano

Ismael Assumpção

Marília Kranz

Maria Luiza Favero

Odair Magalhães

Sérgio de Paula

**VIII Salão de Arte Contemporânea de Campinas:**

**Realização:** 02 a 31 de outubro de 1972.

**Capa do Catálogo:** não consta.

**Comissão organizadora:** não consta.

**Júri de seleção e premiação:** Walmir Ayala, José Geraldo Vieira, Liseta Levi, Wolfgang Pheiffer e Ivo Zanini.

**Relação dos premiados:**

Bernardo Caro

Carmen Bardy

Equipe Três: Genilson, Inara e Okumura

Equipe Triângulo: Sambursky, Zamma, Aklander

Gerty Sarué

Gerda Brentani  
Geraldo Mayer Jungensen  
Irene Buarque de Gusmão  
José Ronaldo Lima  
João Carlos Galvão  
João Pirahi  
Lya Amaral Souza  
Luiz Gregório  
Massuo Nakakubo  
Marcos Concilio  
Maria Therezinha do Nascimento Rimoli  
Maria Ivone Berganini  
Nelly Gutmacher  
Pedro Lopes Soares  
Ronaldo do Rego Macedo  
Reynaldo Bianchi Neto  
Silvio Melcer Dworecki  
Tereza Isabel Soto de Bakker  
Ubirajara Mota Lima Ribeiro  
Vanda Pinheiro Dias

### **IX Salão de Arte Contemporânea de Campinas:**

**Realização:** 26 de outubro a 24 de novembro de 1974.

**P.S.:** Esta mostra foi exposta no MAM – Rio de Janeiro em janeiro de 1975 e em março do mesmo ano em Brasília, na Sala de Exposições do Setor de Difusão Cultural.

**Capa do Catálogo:** não consta.

**Comissão organizadora e Júri de seleção e premiação:** Márcio Sampaio, Olívio Tavares de Araújo e Roberto Pontual.

**Relação dos premiados:**



Amador de Carvalho Perez  
Bia Wouk  
Cristina Tati  
Eduardo Cruz  
Eduardo Hotz  
Eva Furnari  
Geraldo Porto e Chico Franzé  
João Pirahy  
Luis Guimarães (Guima)  
Luis Carlos Lindenberg  
Marcos Concilio  
Mauro Kleiman  
Noni Geiger  
Normando José Martinez Santos  
Paulo de Tarso Viana de Souza  
Rogerio Luz  
Sergio Andrade  
Terezinha Veloso  
Vitor Gerhard  
Yukio Suzuki

**Relação de artistas convidados:**

Anna Maria Maiolino  
Arlindo Daibert Amaral  
Barrio (Arthur Alípio Barrio Lopes)  
Carlos Alberto Fajardo  
Carlos Eduardo Zimmermann  
Carlos Vergara  
Cildo Meireles  
Luis Gregório Correia  
Luis Paulo Baravelli  
Luiz Alphonsus Guimarães  
Madu (Maria do Carmo V. Martins)  
Manuel Augusto Serpa de Andrade

Marcos Coelho Benjamin  
Maria do Carmo Secco  
Mira Schendell  
Roberto Magalhães  
Tomoshige Kusuno  
Tuneu (Antonio Carlos Rodrigues)  
Waltércio Caldas Júnior  
Wilma Martins

### **X Salão de Arte Contemporânea de Campinas:**

**Realização:** 07, 08 e 09 de novembro de 1975.

**P.S.:** 1976:

- **De 15 de janeiro a 08 de fevereiro: X SACC** no MAM – Rio de Janeiro, com debates nos dias 17 e 18 de janeiro com os artistas e os críticos de arte.
- **De 16 a 30 de março: X SACC** na Pinacoteca do Estado, com debates nos dias 19, 20 e 21 de março.
- **De 04 a 15 de abril: X SACC** em Brasília, com debates nos dias 14, 15 e 16 de abril.

**Capa do Catálogo:** não consta.

**Comissão organizadora:** Aracy Amaral, Frederico Moraes e Aline Figueiredo.

### **Relação de Artistas Convidados:**

Mira Schendell  
Rubem Valentim  
Sérgio Camargo  
João Câmara  
Tomie Otake  
Mário Bueno  
Antonio Henrique Amaral  
Franz Weissman  
Amilcar de Castro  
Humberto Espíndola

Nelson Leirner

Maria Leontina

**Em substituição ao Salão de Arte, foi realizada a mostra “*Volpi: A Visão Essencial*”, marcando a inauguração da atual sede do MACC. (De 01 a 20 de outubro de 1976).**

**XI Salão de Arte Contemporânea de Campinas: “*Política e Processos de Amostragem da Arte*”:**

**Realização:** de 21 a 26 de novembro de 1977.

**Capa do catálogo:** não há catálogo deste certame.

**Comissão Organizadora:** não consta.

## Anexos

**manifesto: grupo vanguarda de campinas**

como princípio antes de tudo: movimento  
antimodorra  
predicado essencial: fazer  
por uma arte atual fazer conscientemente: ir ao âmago da coisa  
pela renovação/revificação constante e progressiva  
pela comunicação dos chamados §segredos da arte§  
antiturris eburnea  
contra a reserva dos mestres que guardam para si o pulo do gato

por uma crítica partindo do exame da coisa feita  
NÃO §crítica 8 ou 80§ afirmação ou negação apoiada em pontos  
estranhos ao objeto

interessa a obra em si s/ valor atual não o nome q a assina

pelo surgimento de uma atitude de debate  
não basta dizer: isto é bom isto não presta  
cabe dizer: porque é bom ou porque não presta

contra a cultura de almanaque  
contra a crítica à moda blackwood

cumprir a arte do misticismo inoculado pelos medalhões

asas conscientes  
fuga porém sabendo os liames  
pela divulgação escrever nos muros e andaimes se for preciso impôr

arte para o lado de fora dos museus e das galerias fechadas  
coerência c/ o atual estágio evolutivo da civilização

um poema é um poema  
uma tela é uma tela  
coisas não necessariamente ligadas  
a uma idéia determinada  
de cujo esforço de expressão surgiram

sobrepôr-se aos falsos estetas q usam vocabulário emprestado  
a tratados superados

aos escribas q pretendem que uma andorinha modelada no bronze  
deva ter penas e cheiro de andorinha

propor/mostrar/demonstrar/fazer/refazer/renovar

atitude de luta: anti-expectativa

conciliação de vectores numa ampla resultante:  
renovação

não seremos velhos amanhã porque teremos mudado

artists are the antennas of the race (pound)

comunicação não /with usura/  
comunicação para arte presente

arte hoje

fora com os burgomestres falantes & vazios  
fora com os fritadores de bolinhos

alberto a heinzl  
alfredo procaccio  
edoardo belgrado  
franco sacchi  
gerald jürgensen  
gerald de souza  
maria helena motta paes  
mário bueno  
raul porto  
thomaz perina

(publicado no jornal do centro de ciências, letras e artes  
de campinas – junho de 1958.)

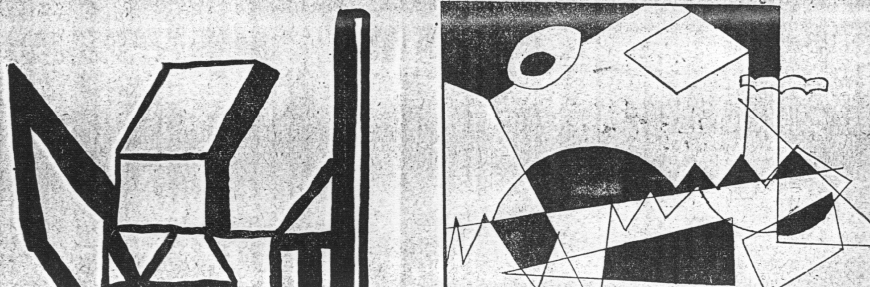
### Anexo 1: Manifesto do Grupo Vanguarda

manifesto:  
grupo  
vanguarda  
de  
campinas

como princípio antes de tudo: movimento  
anti-modorra  
predicado essencial: fazer  
por uma arte atual  
fazer conscientemente: ir ao âmago da coisa  
pela renovação/revificação constante e progressiva  
pela comunicação dos chamados segredos da arte  
anti-turris eburnea  
contra a reserva dos mestres que guardam para si o pulo do gato  
por uma crítica partindo do exame da coisa feita  
NAO crítica 8 ou 80% afirmação ou negação apoiada em pontos  
estranhos ao objeto  
interessa a obra em si / valor atual não o nome q a assina  
pelo surgimento de uma atitude de debate  
não basta dizer: isto é bom isto não presta  
cabe dizer: porque é bom ou porque não presta  
contra a cultura de almanaque  
contra a crítica à moda blackwood  
cumpre livrar a arte do misticismo inoculado pelos medalhões  
asas conscientes  
fuga porém sabendo os liames impôr  
pela divulgação escrever nos muros e andaimes se fôr preciso  
arte para o lado de fora dos museus e das galerias fechadas  
coerência c/ o atual estágio evolutivo da civilização  
um poema é um poema  
uma tela é uma tela  
coisas não necessariamente ligadas  
a uma idéia determinada  
de cujo esforço de expressão surgiram

sobrepôr-se aos falsos estetas q usam vocabulário emprestado  
a tratados superados  
aos escribas q pretendem que uma andorinha modelada no bronze  
deva ter penas e cheiro de andorinha  
propor|mostrar|demonstrar|fazer|refazer|renovar  
atitude de luta: anti-expectativa  
conciliação de vectores numa ampla resultante:  
renovação  
não seremos velhos amanhã porque teremos mudado  
artists are the antennas of the race (pound)  
comunicação não with usura|  
comunicação para arte presente  
arte hoje  
fora com os burgomestres falantes & vazios  
fora com os fritadores de bolinhos

alberto a heinzi  
alfredo procaccio  
eduardo belgrado  
franco sacchi  
gerald jürgensen  
gerald de souza  
maria helena motta paes  
mário bueno  
raul porto  
thomas perina



Anexo 1.1.: Manifesto do Grupo Vanguarda como foi publicado no *Jornal do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas*, em junho de 1958

# ruptura

charroux — cordeiro — de barras — fejer — haar — sacilotto — wladyslaw

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente.  
contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.  
a história deu um salto qualitativo:

não há mais continuidade!

então nós distinguimos

- os que criam formas novas de princípios velhos.
- os que criam formas novas de princípios novos.

por que?

o naturalismo científico da renascença — o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) — esgotou a sua tarefa histórica.

foi a crise

foi a renovação

hoje o novo pode ser diferenciado  
precisamente do velho. nós rompemos com o velho por isto afirmamos:

é o velho

- tôdas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos "primitivos" dos expressionistas, dos surrealistas, etc. . . . ;
- o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

é o novo

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- tôdas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.

## Anexo 2: Manifesto do grupo Ruptura

Campinas, 02 de outubro de 1967

### DECLARAÇÃO

O "GRUPO RENOVAÇÃO" dos jovens artistas campineiros, acham por bem, face aos últimos acontecimentos já de domínio público e amplamente noticiados pelos nossos jornais e estações de Rádio, levam ao conhecimento de V.Sa. o seguinte:

Queremos deixar bem claro que antes do gesto extremo que foi o acontecido na abertura do 3º Salão de Arte Contemporânea da cidade de Campinas, foram tentados todos os meios legais, tais como:

1º) Abaixo-assinado enviado ao Exmo. Sr. Prefeito Municipal Ruy Novais, protocolo de nº 40.417 de 28/09/67 (vide recorte anexo);

2º) Procuramos obter a intervenção da Câmara Municipal, já que um de seus membros fazia parte da Comissão Organizadora do Salão, - dirigindo-nos em comissão a êste Legislativo no mesmo dia 28/09/67;

3º) Diálogo direto, do Sr. Mário Levy, representando o GRUPO RENOVAÇÃO com a Exma. Sra. Jaci Milani, mui digna secretária de Educação e Cultura desta Cidade, na ocasião em que o referido pintor retirava o seu trabalho RESTANTE e de sua mulher, a escultora Jana Levy, EM CARÁTER DE PROTESTO pelas irregularidades havidas na organização do Salão (em data de 08 de setembro).

Inúteis tôdas estas tentativas!

O sucedido na abertura do Salão (vide recorte anexo) depõe contra tôdas as tradições culturais desta cidade. Prisões arbitrárias foram efetuadas e a nossa mocidade viu sufocados pela força os seus protestos de justiça e moralidade em uma infecta CELA DE PRISÃO! Pelos nossos ideais fomos ao cárcere e seguiremos até onde preciso fôr, e até que a nossa cidade se veja limpa de tôdas as imundícies que proliferam em nossos meios artísticos.

Anexo juntamos fotos dos lamentáveis acontecimentos na abertura do 3º Salão de Arte Contemporânea. Certos de que nossos ideais encontrarão eco junto a V.Sa. e certos de seu apêio imprescindível a esta justa e nobre Causa.

Atenciosamente

RELAÇÃO DOS JOVENS ARTISTAS SUBMETIDOS  
AO VÊXAME DE UMA PRISÃO PÚBLICA:

ADHEMAR BIANCULLI  
ELCIO ANTONIO SELMI  
SAULO WAGNER NOGUEIRA  
GERALDO PORTO  
CRISTIANO BUENO QUIRINO  
ROBERTO NATALINO RICARTI  
PAULO SOLYSKO

pelo GRUPO RENOVAÇÃO  
(Adhemar Bianculli)

### **Anexo 3: Manifesto do Grupo Revonação**

## **Anexo 4: Mesa Redonda do VII SACC**

Prefeitura Municipal de Campinas

### **Mesa Redonda do 7º Salão de Arte Contemporânea de Campinas**

As atuais direções por que se vai enveredando a Arte Visual Brasileira, a importância incontestável que tem esta mostra, neste contexto, e a sua condição de sétimo Salão, o que dá ao museu que a promoveu uma experiência já considerável e um papel cultural artisticamente importante nesse setor da criatividade nacional (inclusive porque reúne trabalhos de praticamente todo o país) são razões que determinaram que a Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura de Campinas, incumbisse o seu Museu de Arte Contemporânea de, após o julgamento do Salão, promovesse uma mesa redonda de críticos de arte, propondo-lhes a apresentação de sugestões que visassem a uma reformulação pertinente e eficaz da idéia e do fato dos Salões de Arte, no sentido de uma maior 'utilidade' artística e cultural, com relação aos artistas e ao público consumidor.

Do debate, chegaram os críticos a conclusões que nos parecem bastante interessantes e atuais, e sobre cuja exeqüibilidade já solicitamos estudos pormenores aos nossos canais competentes.

Em resumo, foi sugerido que:

- a) A Prefeitura de Campinas, pelo Departamento de Cultura, incumbiria o Museu de Arte Contemporânea de promover manifestações de Arte Visual, durante os meses de setembro e outubro e com seis meses de preparação.
- b) Essas manifestações seriam desenvolvidas em quatro setores, sob a direção de quatro comissários especialmente nomeados.
- c) Cada comissário teria a liberdade de conceber e estruturar a forma de manifestação de seu setor, a qual seria precedida de um diagnóstico crítico e seguida de debates conclusivos.
- d) A cada comissário competiria, basicamente, formular o tema da manifestação em seu setor (podendo esse tema ser da atualidade ou retrospectivo) fazer convites nacionais e / ou internacionais que lhe parecessem convenientes e possíveis, dentro dos meios que lhe fossem fornecidos, selecionar, da maneira que melhor lhe apossessem, as obras que lhe fossem enviadas espontaneamente, e escolher os canais de divulgação e os locais de realização que lhe parecessem mais adequados ao tema escolhido.
- e) E a última etapa seria um seminário geral e interdisciplinar, com a participação de artistas, críticos, representantes das Universidades locais e



- f) de outras entidades culturais e artísticas e do público interessado. Finalmente os resultados finais da manifestação seriam publicados em monografia.

Como se vê, a idéia é válida e, após aferida e detalhada pelos setores que nela se empenhariam, direta ou indiretamente, no âmbito desta Secretaria, deverá ser debatida com os artistas e demais interessados para, em última instância, ser submetida à apreciação do Senhor Prefeito Municipal que aliás, tem apoiado decisivamente a determinação que temos de, tanto quanto possível, no âmbito das possibilidades de uma cidade como Campinas, dar ao Museu de Arte Contemporânea eficácia e força na satisfação das necessidades culturais da cidade.

Prof. José Alexandre dos Santos Ribeiro  
Secretário de Educação e Cultura

**Anexo 4: Mesa Redonda do VII SACC**

## Anexo iconográfico

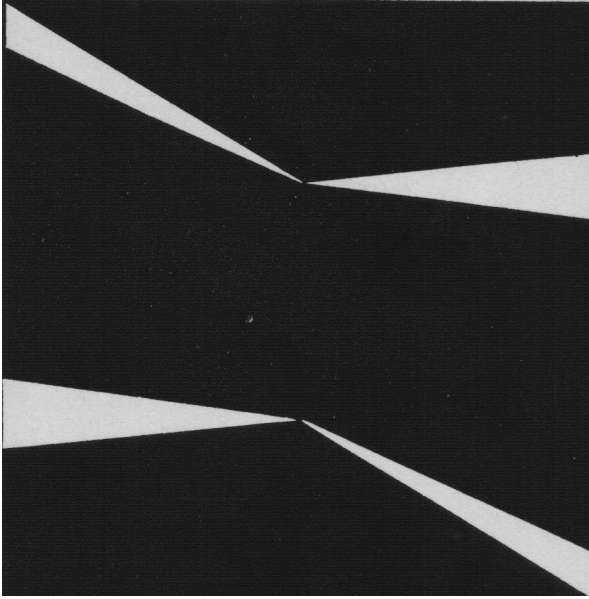


Figura 1. Raul Porto  
**Desenho 1960**, 1960  
Nanquim sobre papel, 50 x 50 cm

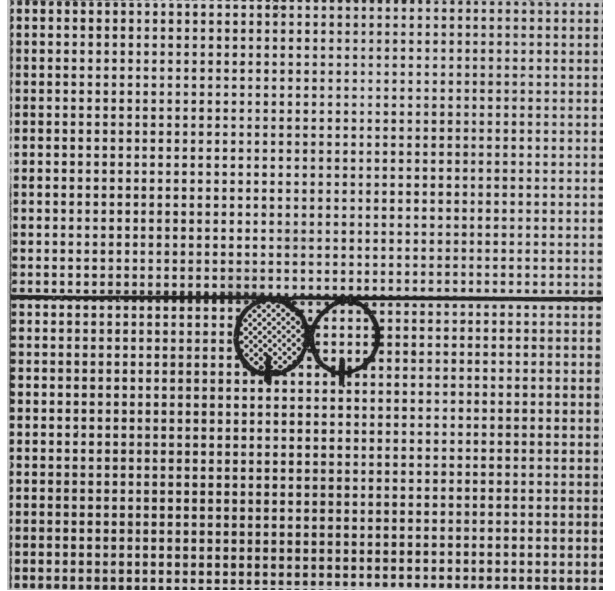


Figura 2. Thomaz Perina  
**Paisagem**, [1960?]  
Óleo sobre tela, 100 x 100 cm

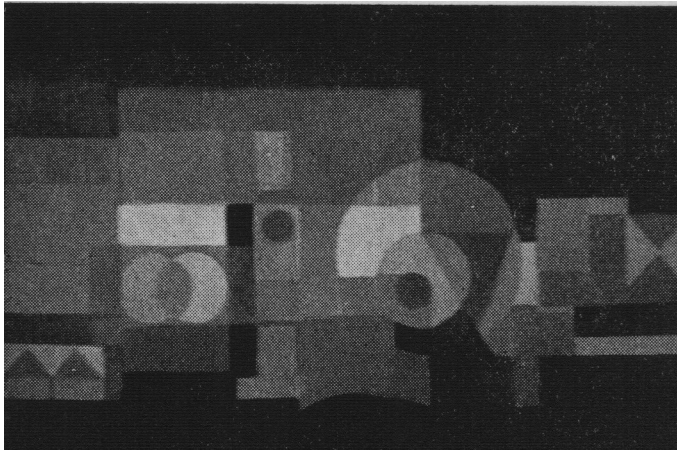


Figura 3. Geraldo de Souza  
**Formas no espaço**, [1960]  
Óleo sobre tela, 55 x 46 cm

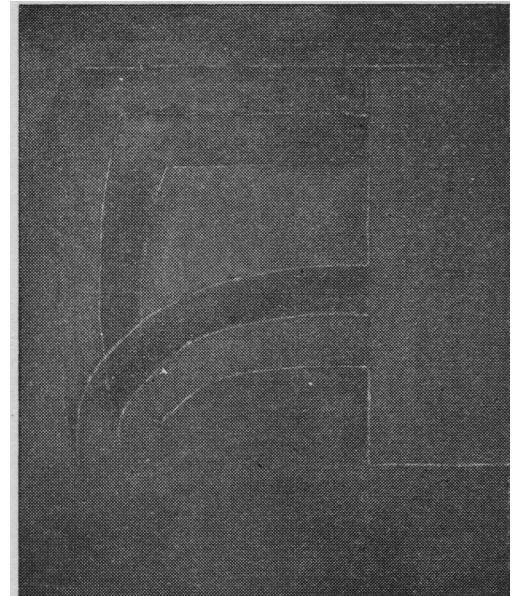


Figura 4. Maria Helena Motta Paes  
**Pintura**, [1960?]  
Óleo sobre tela, 100 x 60 cm

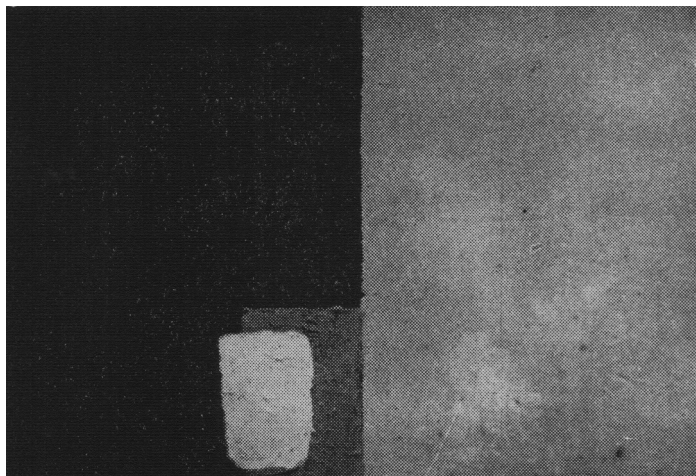
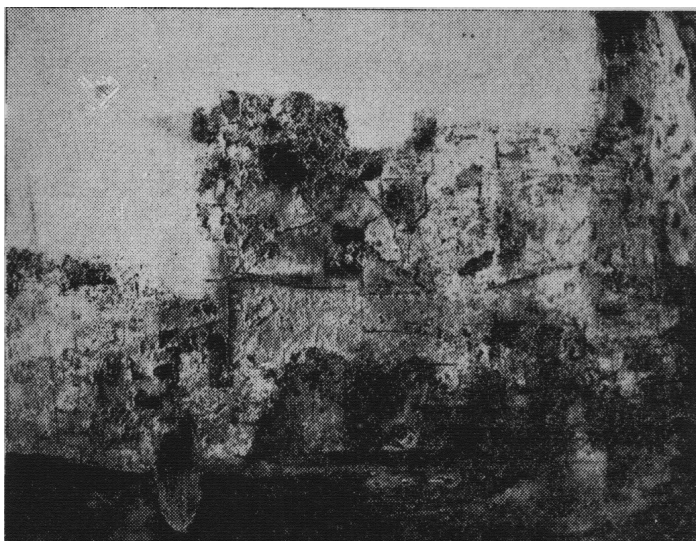


Figura 5. Enéas Dedecca  
**Pintura 1**, [1960?]  
Óleo sobre tela, 60 x 70 cm



Figura 6. Francisco Biojone  
**Natureza Morta**, [1960?]  
Óleo sobre papel, 50 x 70 cm



Franco Sacchi  
**Pintura**, [1960?]  
Óleo sobre tela



Figura 8. Thomaz Perina  
**Paisagem (vila Industrial)**, 1951  
Óleo sobre tela, 46 x 61 cm



Figura 9. Mário Bueno  
**Paisagem**, 1952  
Acrílica sobre papel  
Coleção Galeria de Arte da Unicamp



Figura 10. Thomaz Perina  
**Paisagem**, 1958  
Óleo sobre tela, 50 x 70 cm

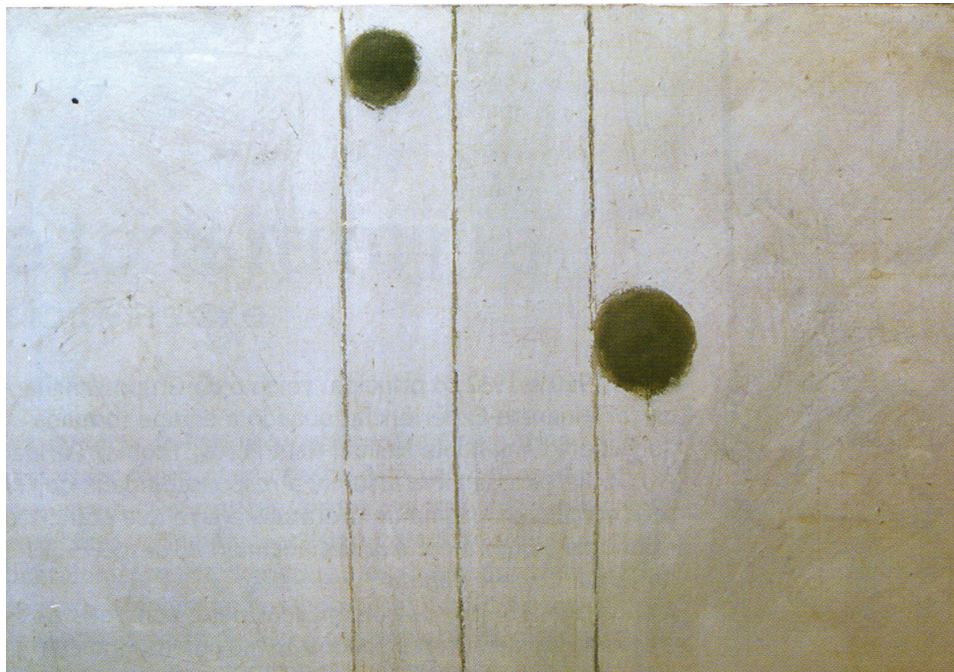


Figura 11. Thomaz Perina  
**Paisagem**, 1960  
Óleo sobre tela, 60 x 100 cm  
Acervo do MACC

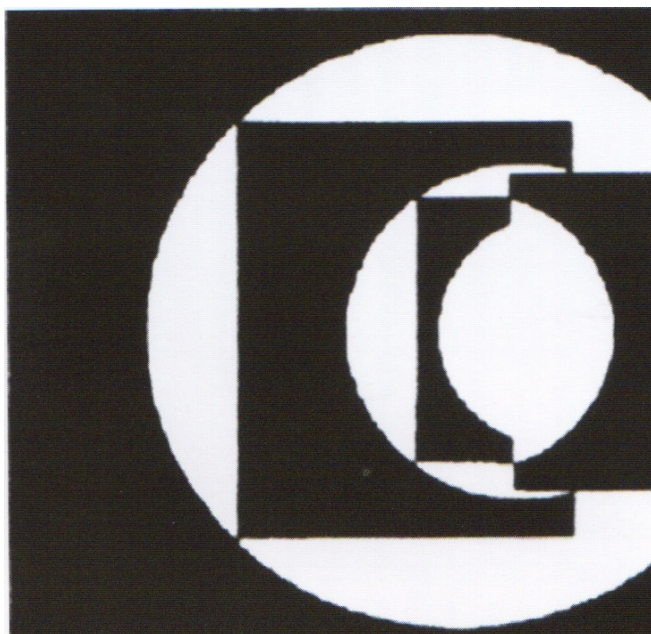


Figura 12. Raul Porto  
**Desenho**, 1958  
Nanquim sobre cartolina, 50 x 50 cm



Figura 13. Franco Sacchi  
**Sem título**, 1962  
Óleo sobre tela, 76 x 95 cm  
Galeria de Arte da Unicamp

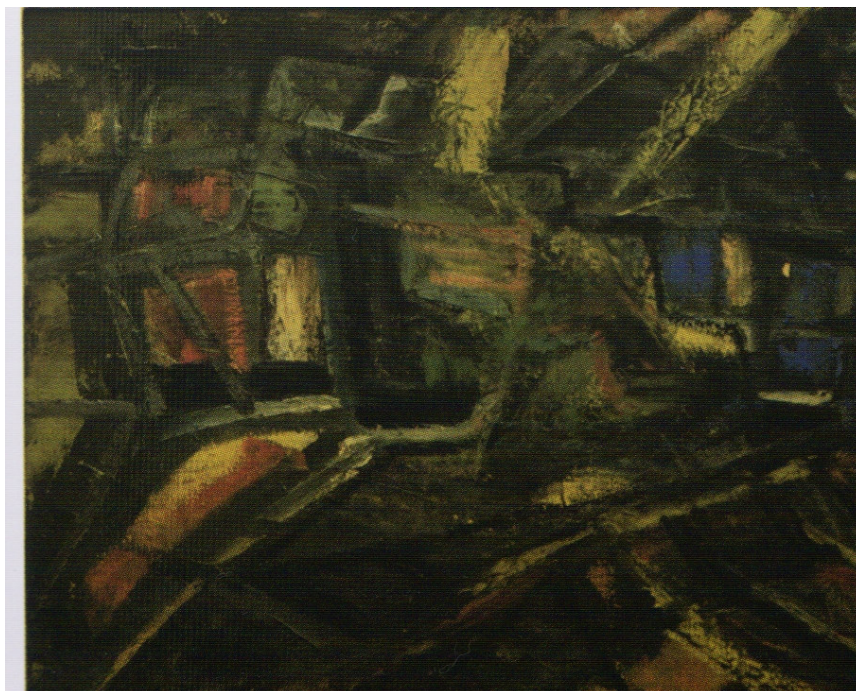


Figura 14. Maria Helena Motta Paes  
**Paredes**, 1958  
Óleo sobre tela, 60 x 50 cm  
Coleção Família Motta Paes

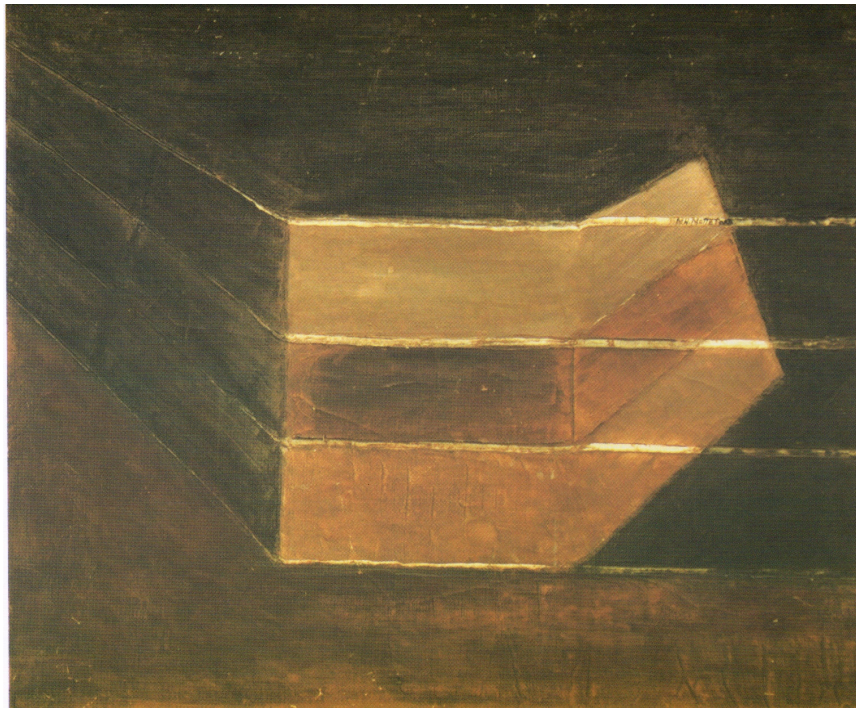


Figura 15. Maria Helena Motta Paes  
**Espaço concreto**  
Óleo sobre tela, 64 x 53 cm  
Coleção Família Motta Paes



Figura 16. Geraldo de Souza  
**Terra-terra**, 1963  
Óleo sobre tela, 130 x 90 cm  
Galeria de Arte da Unicamp

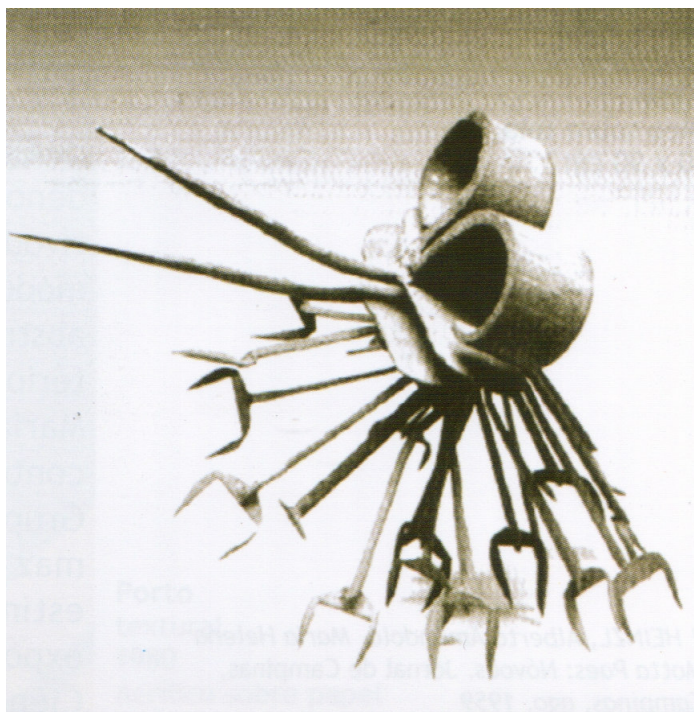


Figura 17. Geraldo Jurgensen  
**Inseto**, 1958  
Escultura em sucata de ferro, 20 x 30 x 30 cm



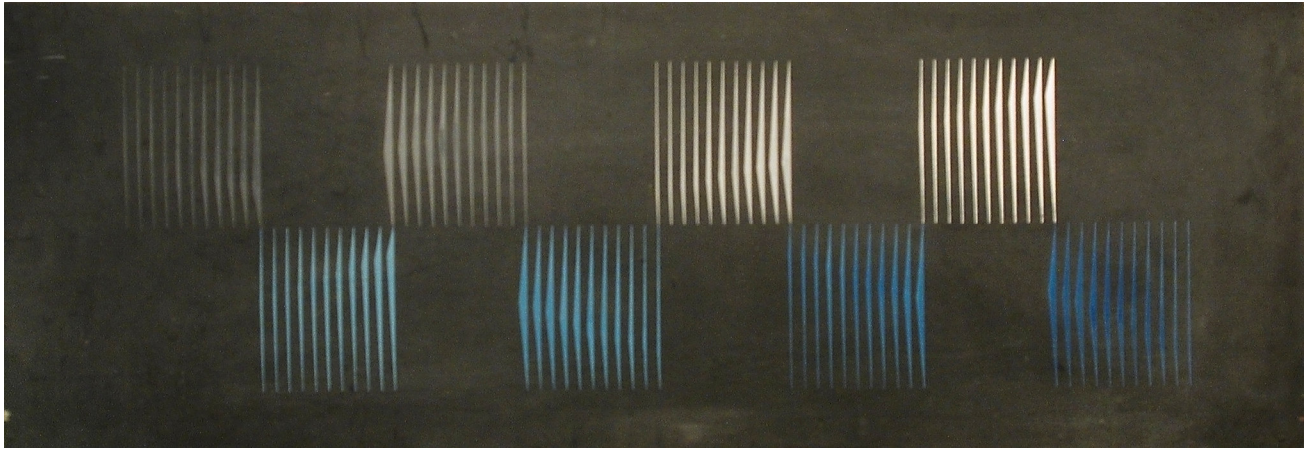


Figura 18. Lothar Charoux  
**Desenho I, [?]**  
Óleo sobre madeira, 35 x 100 cm  
MACC



Figura 19. José Roberto Aguilar  
**Pintura 2, [?]**  
Óleo, massa acrílica e spray sobre tela, 144 x 113 cm  
MACC



Figura 20. José Roberto Aguilar  
**Quadro Você, [?]**  
Tinta spray e óleo sobre tela, 180 x 120 cm  
MACC

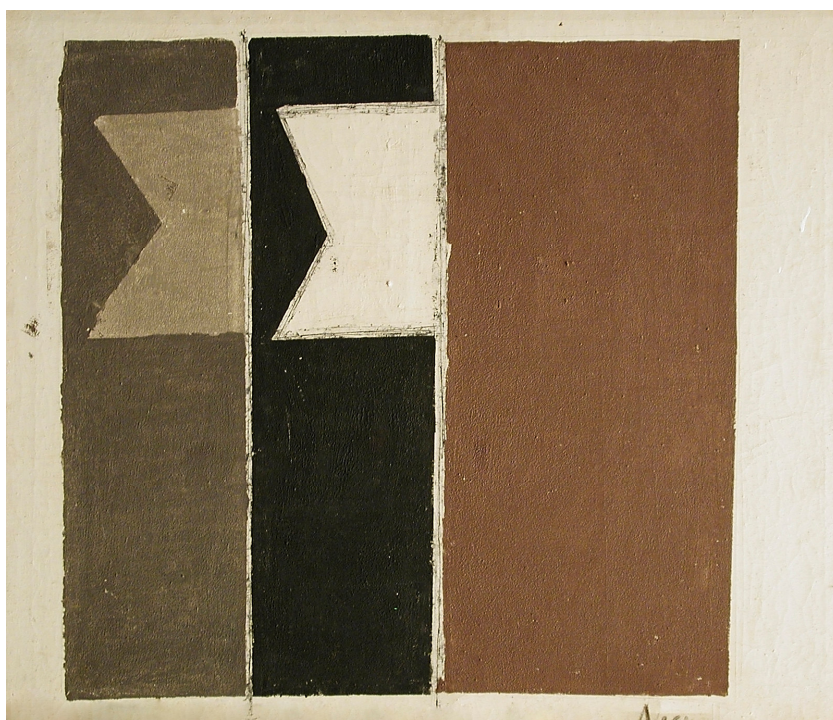


Figura 21. Mário Bueno  
**Pintura XII, 1965**  
Óleo sobre tela, 85 x 100 cm  
MACC

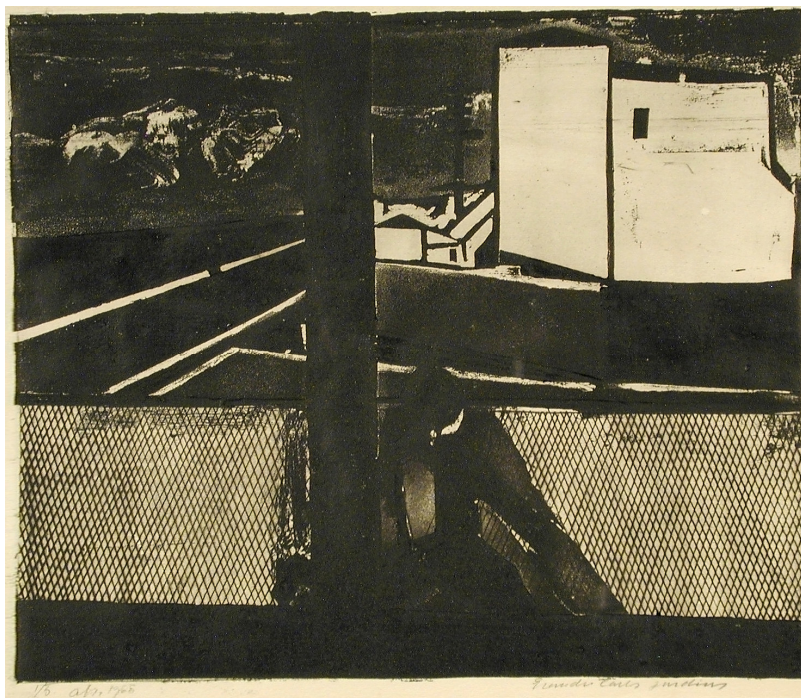


Figura 22. Evandro Carlos Jardim  
**Verão IV – Retorno**, 1965  
Xilogravura e água forte sobre papel, Campo:25 x 30 cm / Área: 28 x 35 cm  
MACC



Figura 23. Bernardo Caro  
**Protesto II**, 1967  
Xilogravura, 73 x 44 cm  
MACC



Figura 24. Bernardo Caro  
**Protesto III**, 1967  
Xilogravura, 74 x 43,5 cm  
MACC



Figura 25. Anna Maria Maiolina  
**Cabelereiro**, [?]  
Xilogravura  
MACC



Figura 26. Mira Schendel  
**Objeto Gráfico I**, 1967  
Desenho com grafite, pastel e óleo sobre papel arroz, 98 x 98 cm  
MACC



Figura 27. Amélia Toledo  
**Objeto II**, 1967  
Escultura em acrílico e metal, 90 x 56 x 56 cm  
MACC

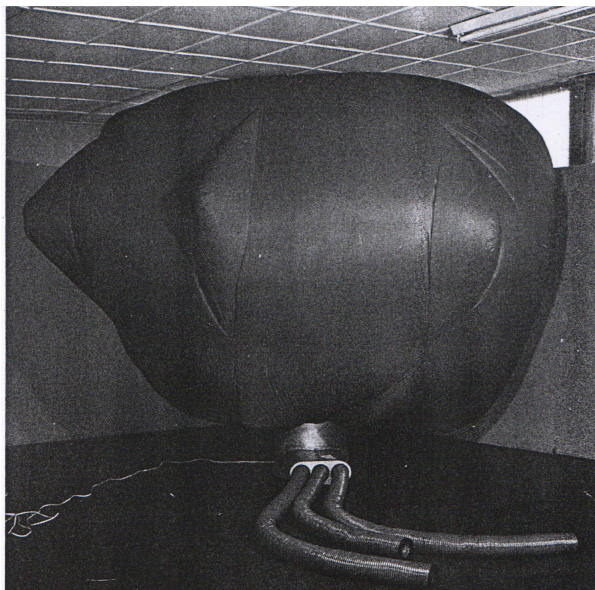


Figura 28. Marcelo Nitsche  
**A Bolha, [?]**  
Técnica e dimensões indefinidas  
MACC



Figura 29. Marcelo Nitsche  
**A Bolha, [?]**  
Técnica e dimensões indefinidas  
Foto Arquivo Histórico Wanda Svevo

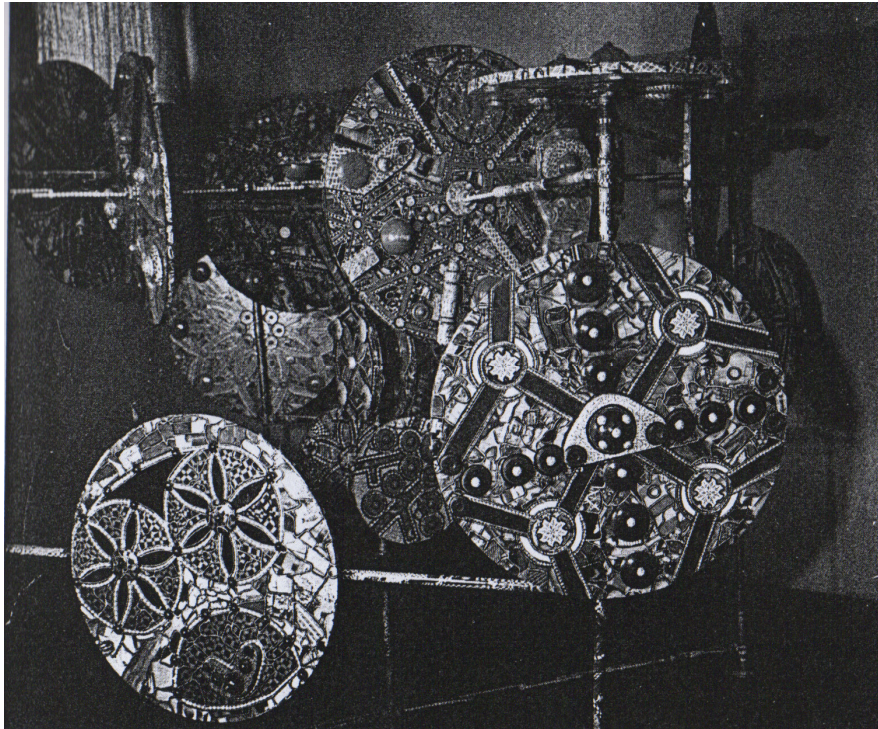


Figura 30. Aldir Mendes de Souza  
**Metropolização do espaço e do tempo**, [?]  
Técnica e dimensões indefinidas  
MACC

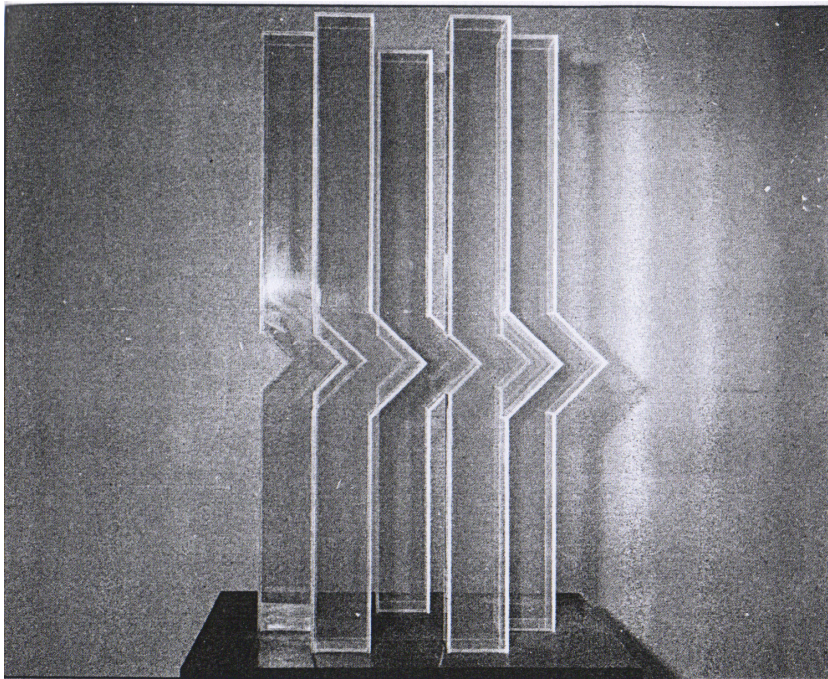


Figura 31. Hisao Ohara  
**Espaço 3**, 1968  
Escultura em acrílico, 93 x 47 x 60 cm  
MACC

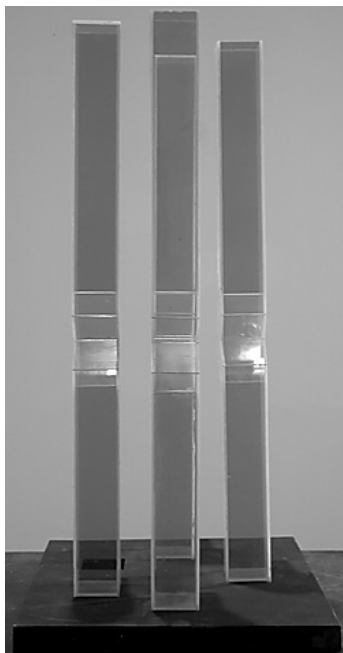


Figura 32. Hisao Ohara  
**Espaço 3**, 1968  
Escultura em acrílico, 93 x 47 x 60 cm  
MACC

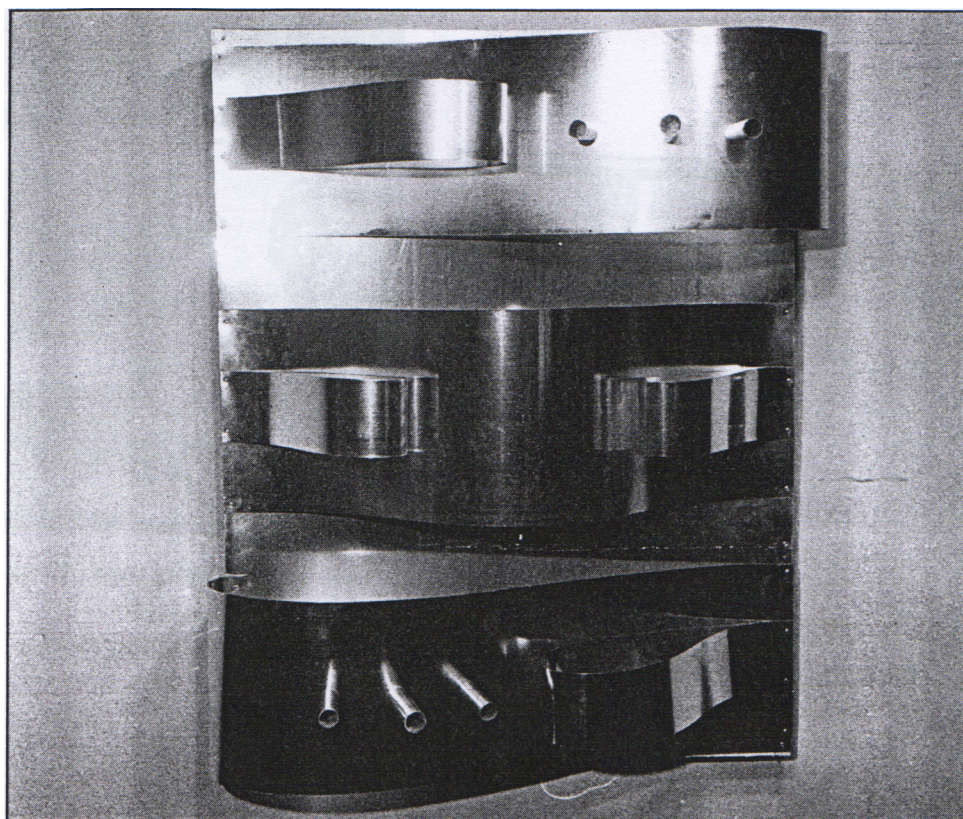


Figura 33. João Moretti Bueno  
**Estudos Espaciais nº 2**, [?]  
Técnica e dimensões indefinidas





Figura 34. Antonio Henrique Amaral  
**Brasiliana I, [?]**  
Óleo sobre tela, 89 x 120 cm  
MACC



Figura 35. Humberto Espíndola  
**Peito do Sr. Bovino II, [?]**  
Óleo sobre tela, 87 x 150 cm  
MACC



Figura 36. Antonio Manuel  
**Movimento Estudantil 68**, 1968  
Nanquim sobre folha de flanders, 52 x 37 cm  
MACC



Figura 37. Antonio Manuel  
**Movimento Estudantil 68**, 1968  
Nanquim sobre folha de flanders, 52 x 37 cm  
MACC



Figura 38. Antonio Manuel  
**Movimento Estudantil 68**, 1968  
Nanquim sobre folha de flanders, 52 x 37 cm  
MACC

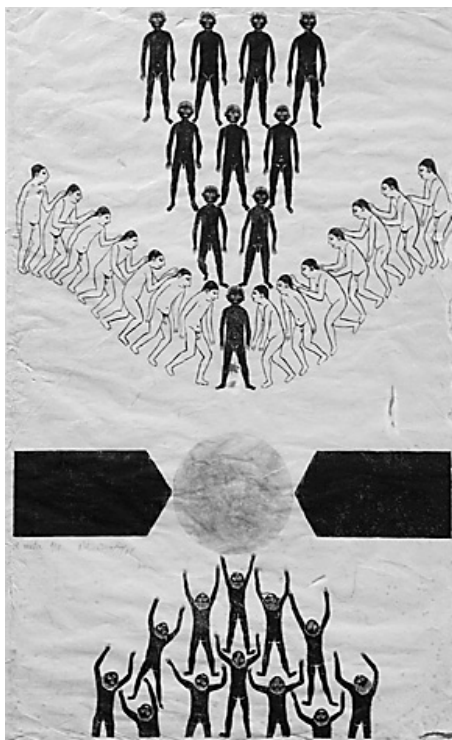


Figura 39. Wilma Martins  
**A Meta**, 1968  
Xilogravura sobre papel, tiragem 1/10, 100 x 62,5 cm  
MACC



Figura 40. Gilberto Salvador  
**Aleatório Geométrico**, [?]  
Escultura em metal, acrílico e isopor, 30 cm de diâmetro x 13 cm de altura  
MACC

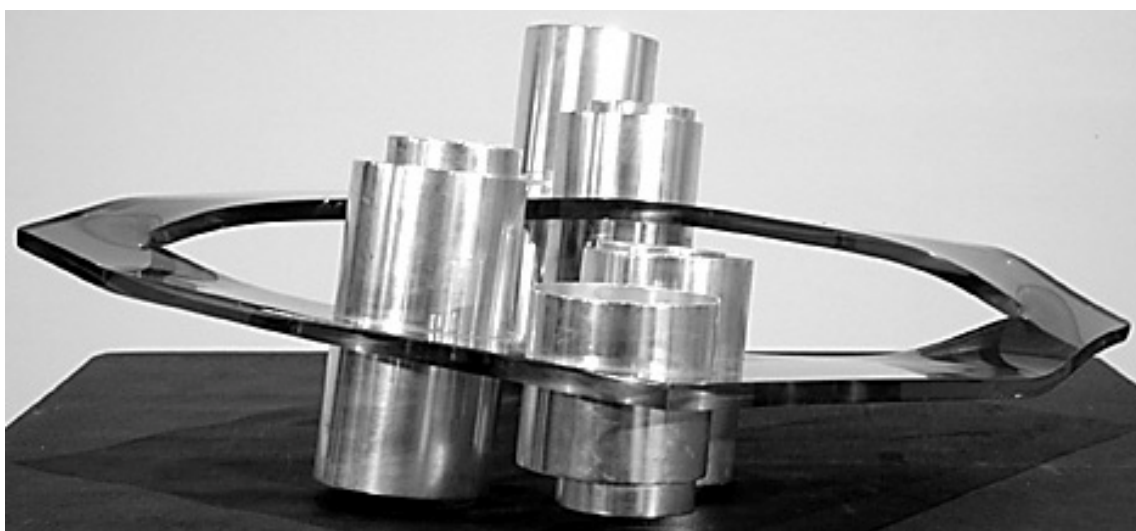


Figura 41. Lúcia Fleury de Oliveira  
**Composição em vermelho para música eletrônica**, 1969  
Escultura em acrílico e metal, 26 x 54 x 49 cm  
MACC



Figura 42. Mário Luiz Paulucci  
**Vibração ondulatória – série 19, 1967**  
Objeto (alto relevo) construído com madeira e metal, 100 x 122 cm  
MACC

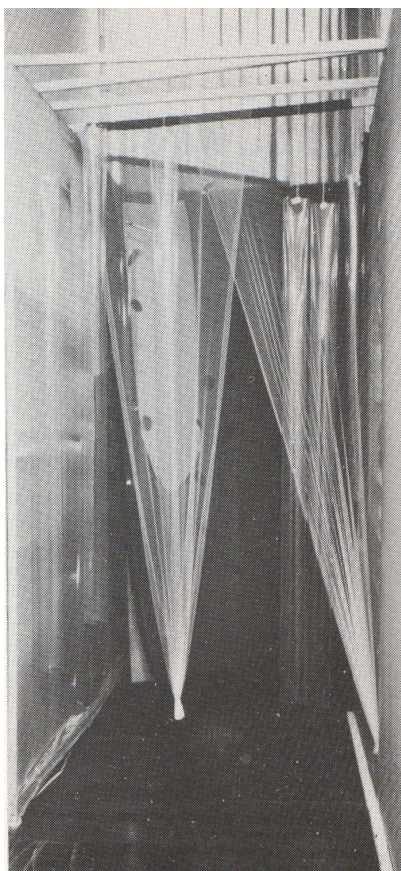


Figura 43. Geraldo Jurgensen  
**Visioplástica, Tatoplástica e Audioplástica, [?]**  
Instalação

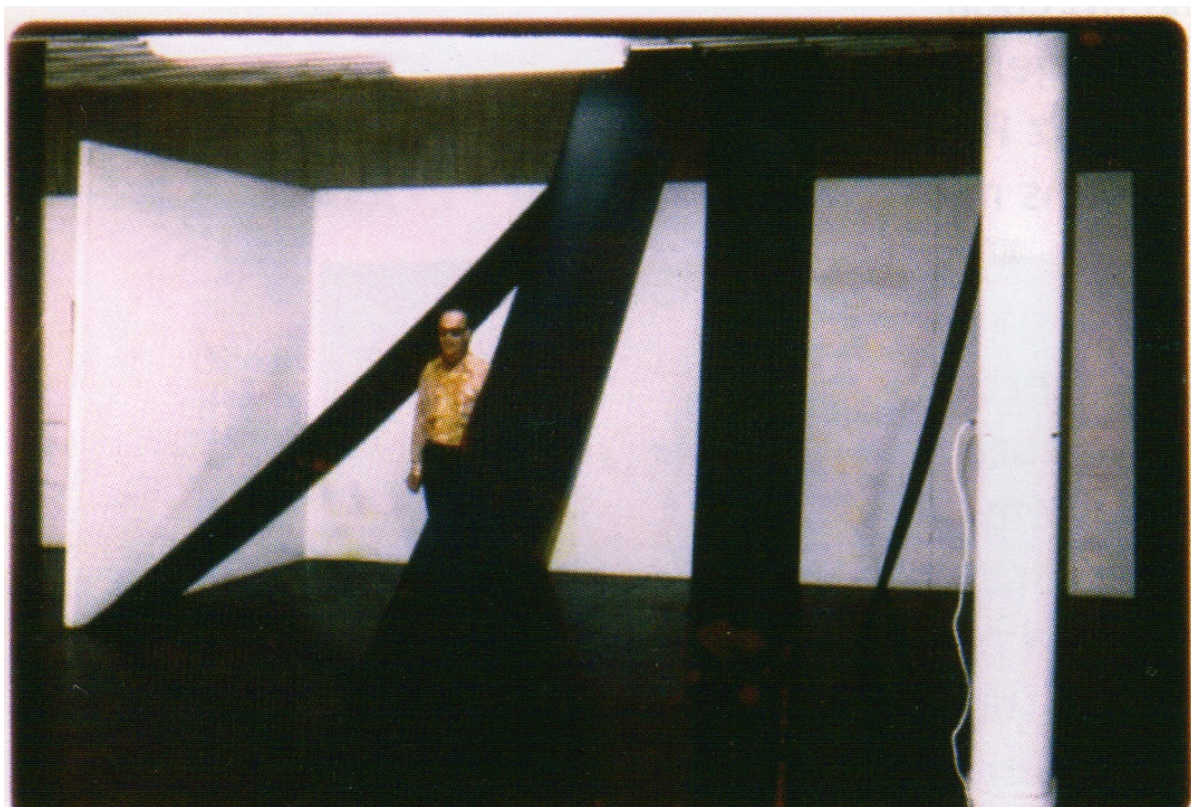


Figura 44. Thomaz Perina entre sua obra no I SACC – 1965



Figura 45. Pedro Moacyr Campos  
**El Salvador 0 X Honduras 0**, [?]

Acrílica sobre madeira em duas partes (painel), Parte I: 162 x 245 cm e Parte II: 162 x 137 cm  
MACC



Figura 46. Cláudio Tozzi  
**Fotonovela crescendo 1, 2, 3, 1967/68**  
 Epóxi e esmalte sintético sobre eucatex, 47 x 47 cm / 70 x 70 cm / 93 x 93 cm  
 MACC



Figura 47. Thomaz Ianelli  
**Quadra de tênis, [?]**  
 Óleo sobre tela, 129,5 x 99 cm  
 MACC



Figura 48. Tuneu  
**Desenho A**, 1970  
Desenho e pintura sobre papel, 50 x 63 cm  
MACC



Figura 49. Carmela Gross  
**A montanha**, 1970  
Esmalte sobre eucatex, 70 x 80 cm  
MACC



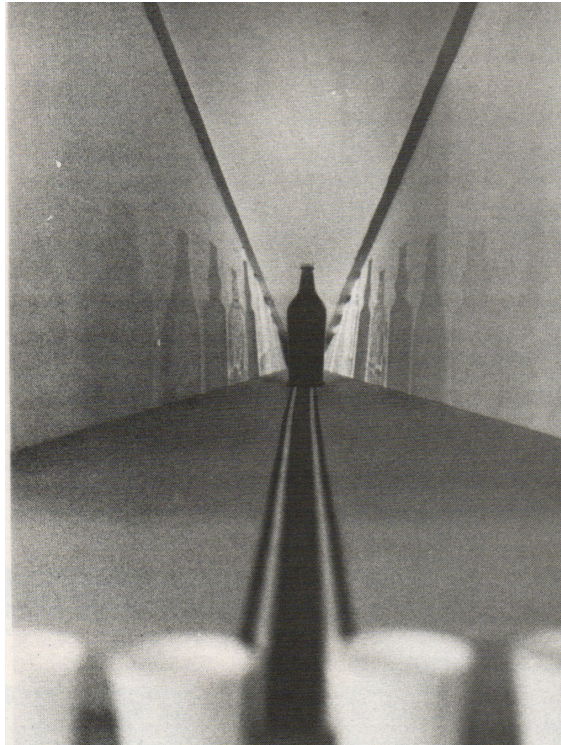


Figura 50. Bernardo Caro  
**O Altar**, 1971  
Conceitual / ambiental



Figura 51. Bernardo Caro  
**O Altar**, 1971  
Conceitual / ambiental

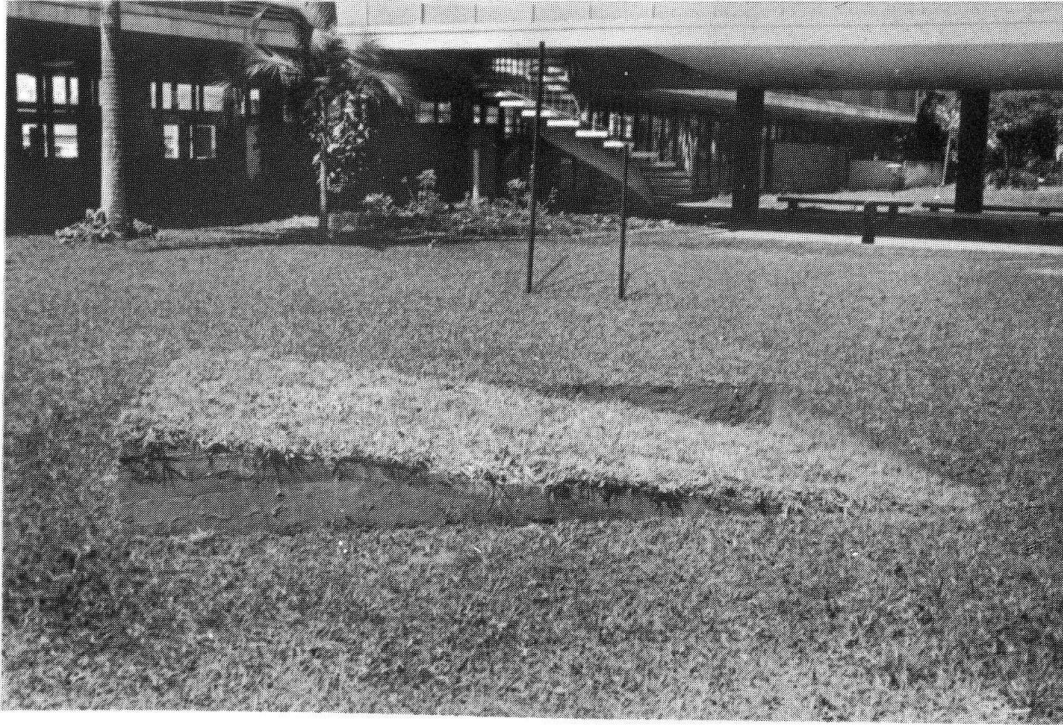


Figura 52. Equipe Três - Genilson Soares, Francisco Inara e Lydia Okumura

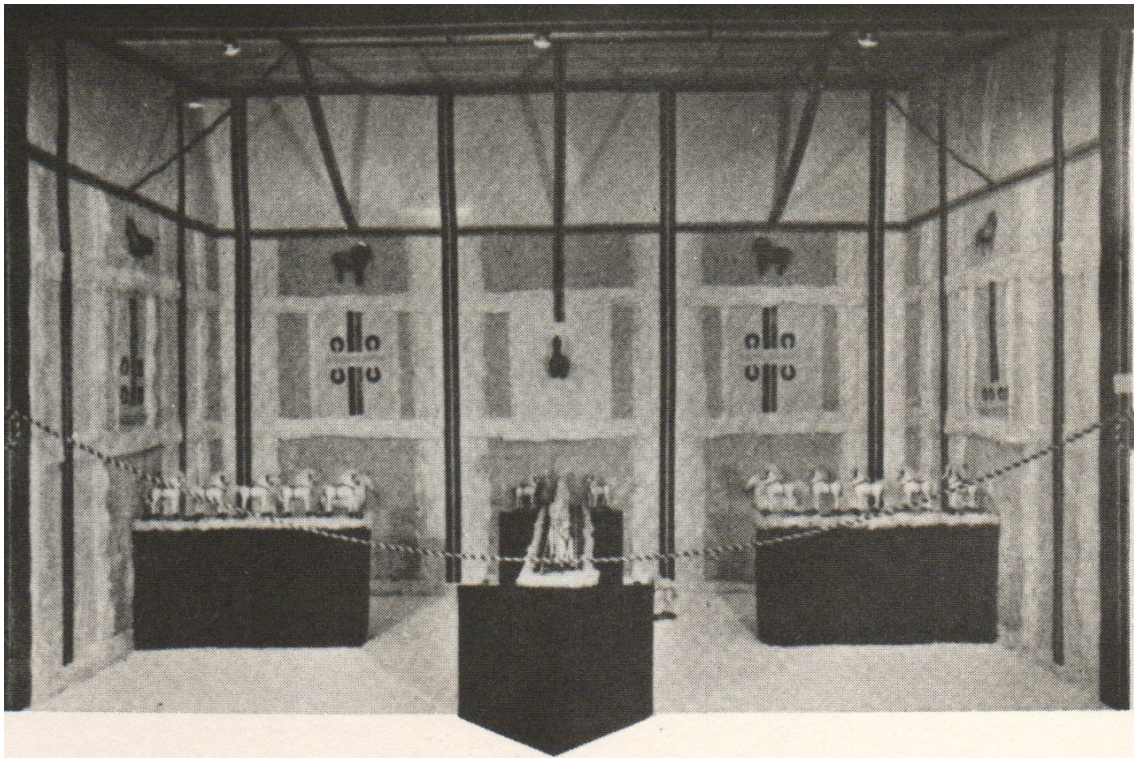


Figura 53. Bernardo Caro  
**Fantasia / Vitrine**, [1972]  
Conceitual / ambiental

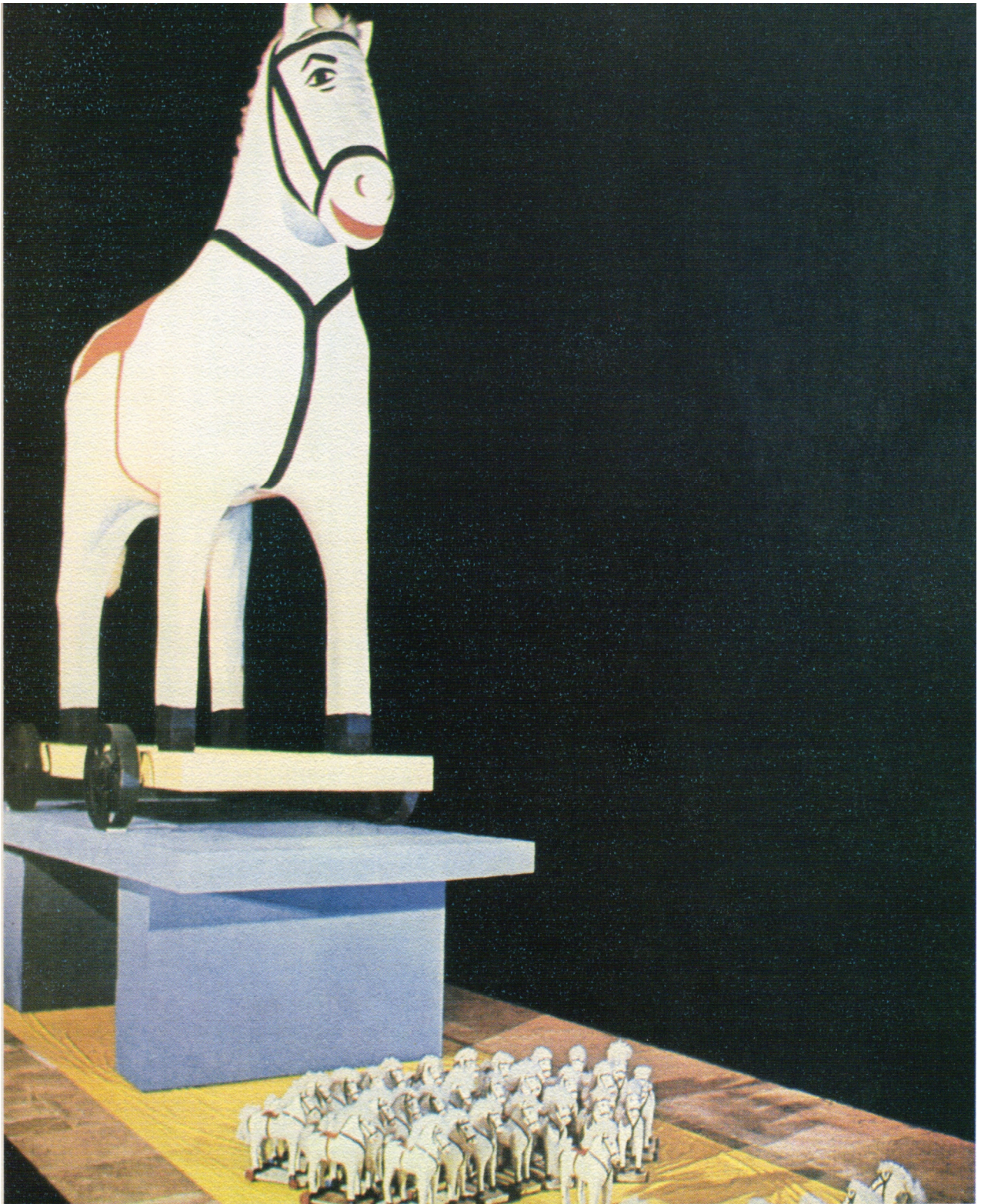


Figura 54. Bernardo Caro  
**Cavalinho de pau**, [1972]  
Conceitual / ambiental  
Fotografia Arquivo Histórico Wanda Svevo

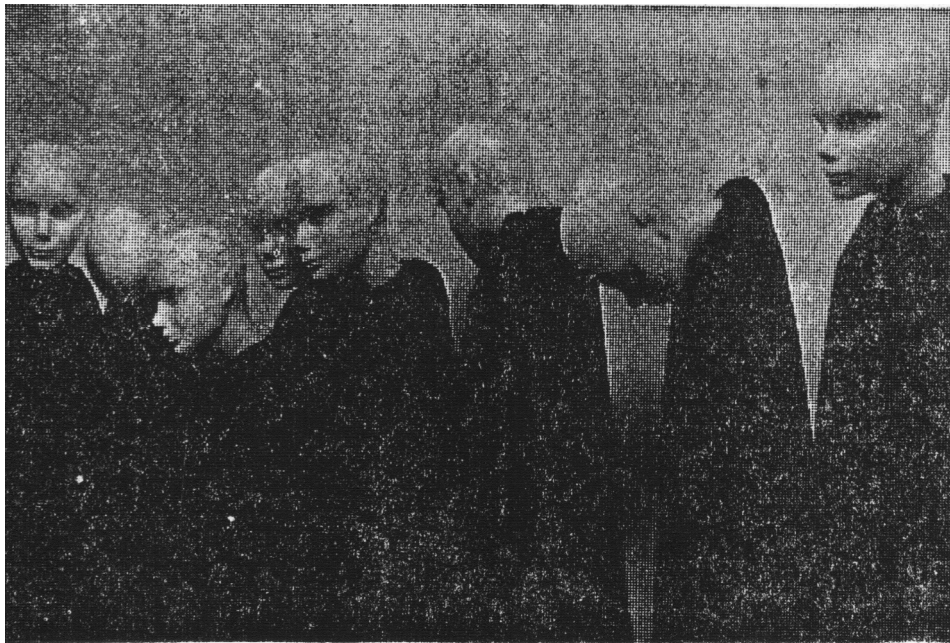


Figura 55. João Moretti Bueno  
**Fantasia ou realidade?**, [1972]



Figura 56. João Moretti Bueno  
**Fantasia ou realidade?**, [1972]



Figura 57. Anna Maria Maiolino  
**Sem título**, 1974

Desenho e colagem, linha de costura sobre papel cartão, 48 x 48 cm  
 MACC



Figura 58. Arlindo Daibert Amaral  
**Urânia**, [?]

Desenho em nanquim sobre papel, 20 cm de diâmetro  
 MACC

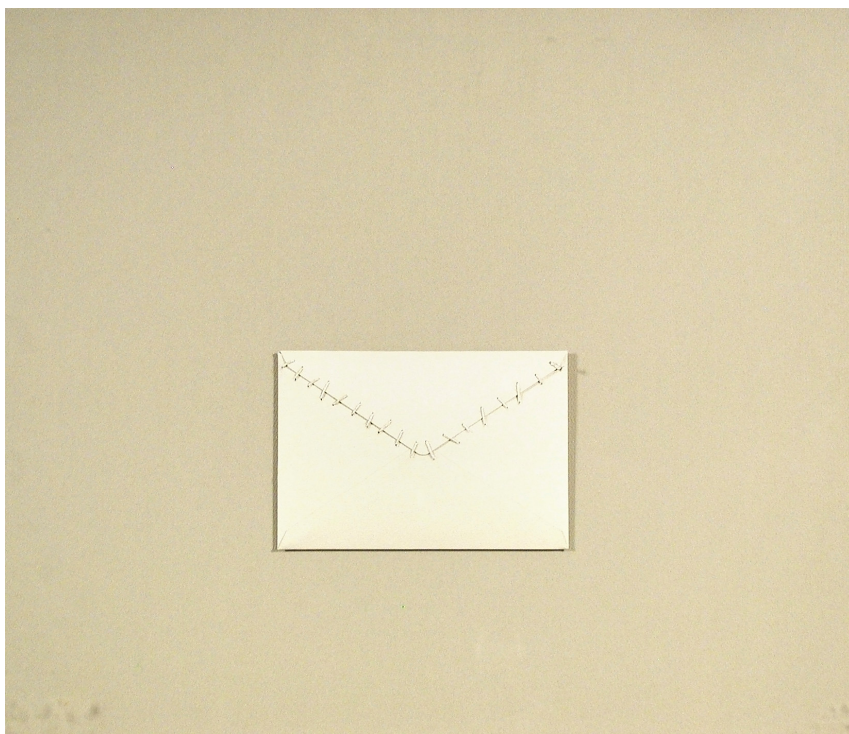


Figura 59. Carlos Eduardo Zimmermann  
**Envelope**, 1974  
Colagem de papel dobrado e linha de costura sobre papel, 42 x 51 cm  
MACC

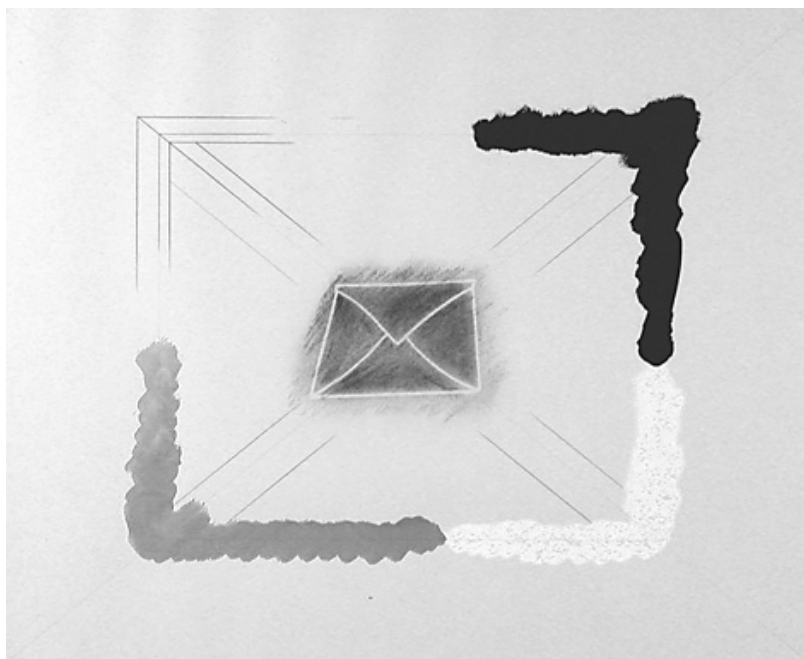


Figura 60. Carlos Vergara  
**Sem título**, [?]  
Desenho com grafite, pastel e óleo sobre papel, 48,5 x 59 cm  
MACC



Figura 61. Arthur Barrio  
**Sem título**, 1974  
Desenho em nanquim sobre papel, 49 x 64 cm  
MACC



Figura 62. Cildo Meireles  
**História 3**, 1974  
Desenho em nanquim e grafite com colagem sobre papel, 25 x 36 cm  
MACC

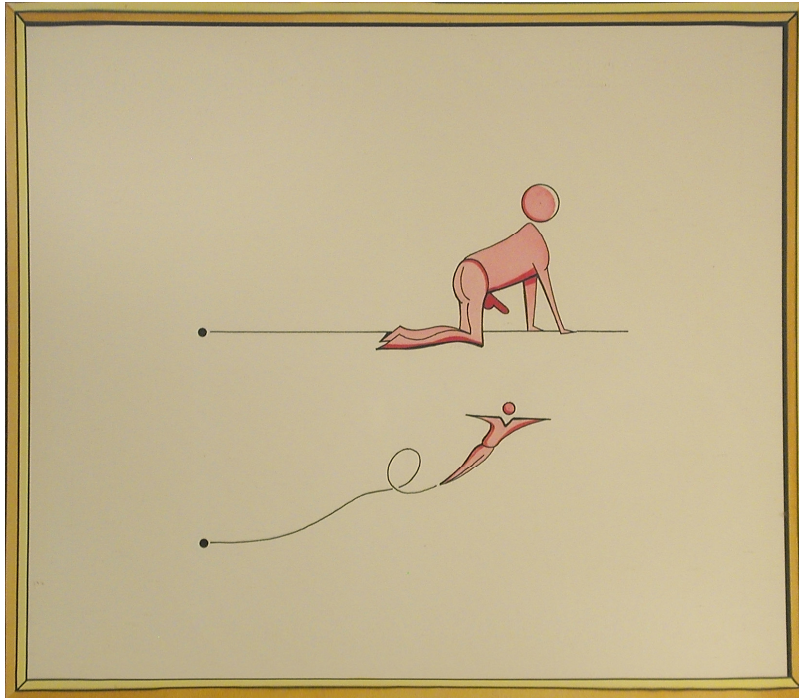


Figura 63. Waltércio Caldas  
**Quadro nº 2, [?]**  
 Desenho em nanquim e hidrocor sobre papel, 26 x 28 cm  
 MACC

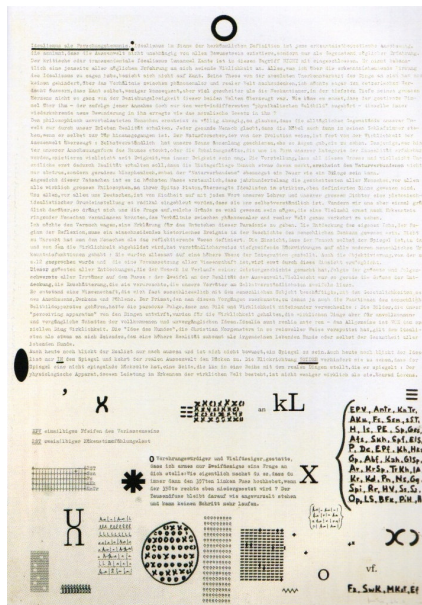


Figura 64. Mira Schendel  
**Sem título, 1974**  
 Desenho sobre papel, 50 x 36 cm  
 MACC



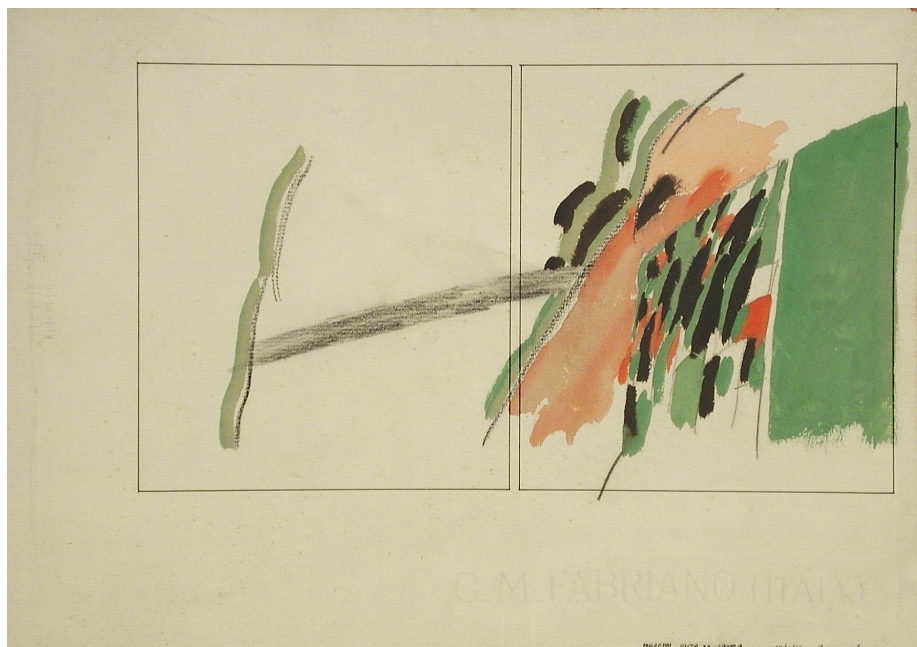


Figura 65. Luis Paulo Baravelli  
**Paisagem vista da janela**, 1969  
Tinta acrílica e grafite sobre papel sobre eucatex, 22,5 x 32 cm  
MACC



Figura 66. Carlos Fajardo  
**Sem título**, 1973  
Desenho em grafite e lápis colorido sobre papel, 42 x 31,7 cm  
MACC

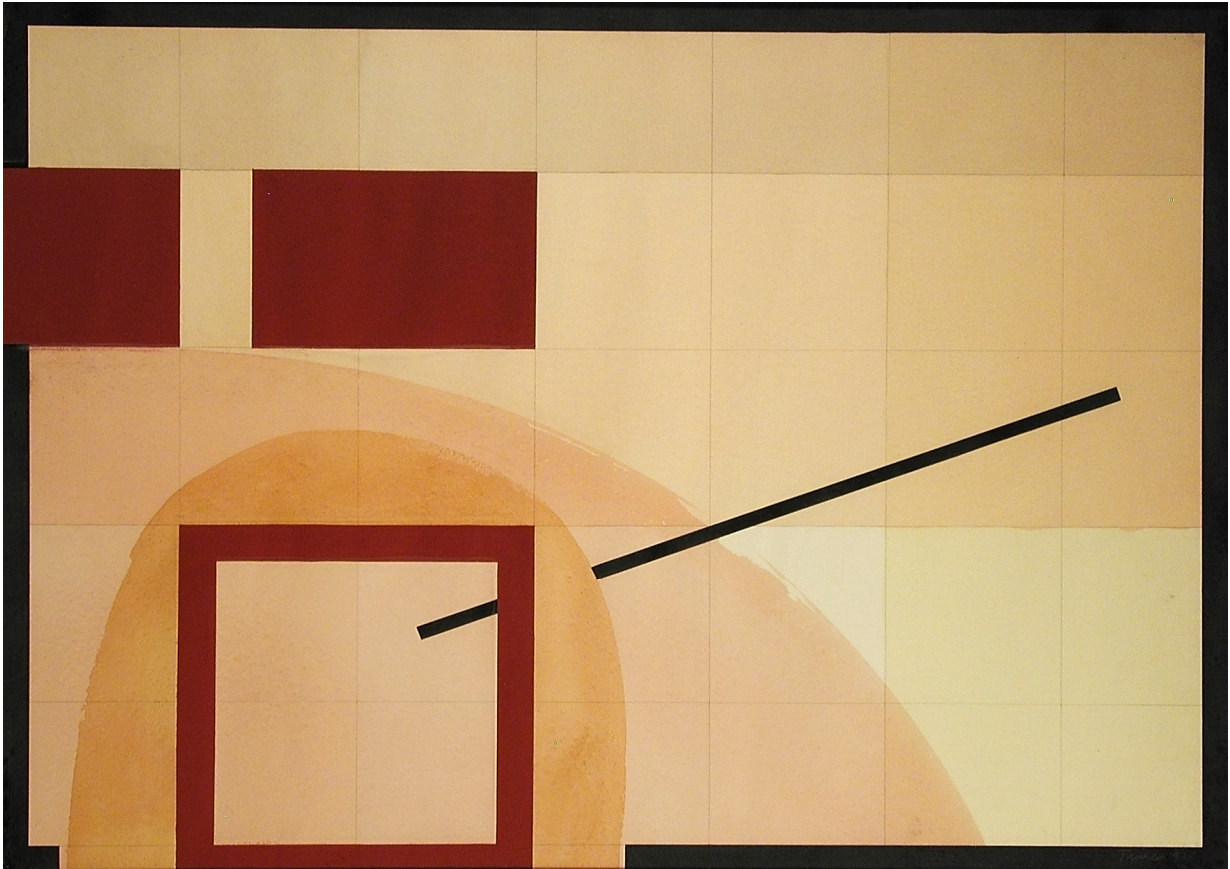


Figura 67. Tuneu  
**Desenho nº 2, [?]**  
Aquarela sobre papel, 49 x 69 cm  
MACC