

José Armando Pereira da Silva

**Thomaz Perina
e a Vanguarda
em Campinas**

Dissertação apresentada
ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte
da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de
Mestre em História da Arte

Área de concentração: Arte Contemporânea
Orientadora: Dilma de Melo e Silva

São Paulo
2005

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins estudo ou pesquisa, desde que citada a fonte.

S586t Silva, José Armando Pereira da. **Thomaz Perina e a Vanguarda em Campinas**/ José Armando Pereira da Silva. São Paulo, 2005.
145 f.: il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte
Orientador: Dilma de Melo e Silva

1. Arte contemporânea – Brasil – Séc. 20; 2. Artes Plásticas – Campinas, SP;
3. Perina, Thomaz. I. Título.

CDD – 709.8161

SILVA, José Armando Pereira da.. **Thomaz Perina e a Vanguarda em Campinas**,
2005, 145 f. Dissertação (Mestrado),
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo

ERRATA

FOLHA DE APROVAÇÃO

José Armando Pereira da Silva

Thomaz Perina e a Vanguarda em Campinas

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte
Da Universidade de São Paulo

Área de Concentração: Arte Contemporânea

Aprovado em __/__/____

BANCA EXAMINADORA

Prof (a). Dr(a). _____

Instituição _____ Ass. _____

Prof (a). Dr(a). _____

Instituição _____ Ass. _____

Prof (a). Dr(a). _____

Instituição _____ Ass. _____

A
THOMAZ PERINA,
artista, cidadão e amigo,
que nos revelou sua vida e sua arte,
é dedicado este trabalho

Retrato de Thomaz Perina, 1960

Por Geraldo de Souza

Óleo sobre tela, 60 x 40 cm

Não se enganem. Perina é um artista verdadeiro.

Não é apenas um talento ao estado natural:

é um artista; pinta concebendo e concebe pintando.

Waldemar Cordeiro, 1960

Quando vemos a arte de Perina, temos uma sorte subversiva.

Subversiva porque solitária, influente e resistente.

Emerson Dionísio, 2001

Agradecimentos

À

Profa. Dilma de Melo e Silva,

pela Orientação,

às

Profas. Lisbeth Rebollo Gonçalves e Carmen Aranha,

pelas idéias oferecidas por ocasião da Qualificação,

a

José Eduardo Rocha Pereira e Polyana Canhête,

pelas correções e sugestões de forma e conteúdo,

a

Dayz Peixoto da Fonseca,

na verdade, uma parceira deste trabalho,

que na condição de primeira pesquisadora do Grupo Vanguarda e

especialmente da obra de Thomaz Perina,

aportou muitas idéias nele incorporadas e o enriqueceu com informações
vindas da documentação por ela levantada e das entrevistas feitas com artistas,

facilitando também o acesso aos documentos de Thomaz Perina

e

a

Elizabeth,

minha mulher, pela paciência e solidariedade

RESUMO

SILVA, José Armando Pereira da. *Thomaz Perina e a Vanguarda em Campinas*. 145 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo

Este trabalho aborda uma etapa das artes visuais na cidade de Campinas (SP) por meio do levantamento da atuação do Grupo Vanguarda, particularizando a carreira de um dos seus integrantes, o pintor Thomaz Perina. Leva à inserção em dois cenários: o da arte brasileira nos anos 50 e 60 e o da cidade de Campinas, cujos espaços e fatos da vida cultural repercutem na vivência e nas obras desses artistas. Pela qualidade de sua obra, pela importância que teve na formação do grupo e pela sua longa carreira, pareceu-nos apropriado eleger Perina para exemplificar esse processo e seus condicionamentos. A abordagem do tema tem dois eixos: *Documental*, quando, a partir do foco principal, Thomaz Perina, identificamos eventos e agentes da produção artística, especialmente as atividades do Grupo Vanguarda, e as relações que os envolvem. *Interpretativo*, quando acompanhamos a elaboração das imagens de Thomaz Perina, assinalando afinidades, influências e opções declaradas pelo próprio pintor ou detectadas pelos críticos e em nossa análise. Desejando seguir as cinco décadas em que se estende sua carreira, o relato é cronológico, com freqüentes cruzamentos desses dois eixos, ilustrados por reproduções de obras dos respectivos períodos. Parte I: **FORMAÇÃO E OPÇÃO MODERNA**: 1. A PAISAGEM ORIGINAL nos reconduz à primeira metade do século passado, quando encontramos o menino, e depois o jovem Thomaz explorando a cidade e estabelecendo na pintura seu modo de relação com ela. Sempre aberto a experiências, acompanhamos seu caminho em direção à arte moderna. 2. Em A PAISAGEM REVELADA vamos alcançá-lo emergindo para uma nova esfera e percebendo-se próximo da vertente construtivista, quando ele e seus companheiros do Grupo Vanguarda mudaram o rumo das artes visuais em Campinas. 3. A PAISAGEM RECONSTRUÍDA acontece nos anos 70. Além do desenvolvimento de sua pintura, Perina se destaca nesse período pela presença no espaço público, tanto em decoração como desenho de cenários e figurinos para teatro, ópera e carnaval. Parte II, **REVISÃO**: 4. A PAISAGEM REVISITADA busca uma avaliação das carreiras de Perina e de seus companheiros no panorama artístico a partir do projeto de revisão e registro do Grupo Vanguarda patrocinado pela administração municipal, chegando a três dissertações da área acadêmica que trataram do tema. Parte III, **CONCLUSÃO**: 5. A PAISAGEM INTERIOR conclui a apreciação sobre a obra de Perina. Procura acompanhar seu processo, aproximar-se dele na intimidade da criação, observando seus gestos e suas falas e recapitulando um pouco de sua história. Na parte IV, estão Anexados **DOCUMENTOS SOBRE A CARREIRA DE** Perina e sobre as atividades do Grupo Vanguarda. A Parte V, **CRONOLOGIA**, encerra este trabalho.

Palavras-chaves: Vanguarda, Arte Concreta, Campinas

ABSTRACT

Silva, José Armando Pereira da. *Thomaz Perina e a Vanguarda em Campinas*. 145 p. (Máster Paper). Programa de Pós-Graduação Interunidades em estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2005.

This work approaches a stage of the visual arts in the city of Campinas (SP), by means of the survey of the Vanguarda Group performance, distinguishing the career of one of its members, the painter Thomaz Perina. This purpose takes to the scenario of the Brazilian art trends in years 50 and 60 and to the scenario of Campinas city in same period, whose spaces and facts of the cultural environment impact the life experience and the production of these artists. It seems appropriate for us to choose Perina to exemplify this process and its conditionings due to his works quality, his important role in the Group organization and his longer career. The boarding of the subject has two axles: *Documental*, when, from the focus, Thomaz Perina, we identify to events and agents of the artistic production, especially the activities of the Vanguarda Group; *interpretative*, when we follow the formal elaboration of the images by Thomaz Perina, designating affinities, influences and options declared by the painter himself, or detected by critics and in our analysis. Aiming to cover the five decades of his career, the approach is chronological, with frequent crossings of these two axles, illustrated by works exhibits of the respective periods.

In Part I we deal with the FORMATION and MODERN OPTION: 1. THE ORIGINAL LANDSCAPE leads us back to the first half of the last century, when we find the boy, and later the youngster Thomaz exploring the city and establishing in the paintings his way of relation with it. The contact with new experiences drives him into modern art patterns, 2. In THE DICLOSED LANDSCAPE, we reach him emerging for a new sphere, next to the constructivism source. The Vanguarda Group organization and exhibitions are going to change the route of the visual arts in Campinas. 3. THE RESTORED LANDSCAPE happens in years 70. Besides of his painting development, Perina's presence was distinguished at this time as decorator in houses and in public spaces, as well as designer of sets and costumes for theater, opera and carnival. Part II, REVISION: 4. In THE REVISITED LANDSCAPE, we try to analyze of Perina and his peers careers in the art panorama, starting from the official project set up by City Hall administration, coming to the academic area, where three papers about the Group were issued. Part III, CONCLUSION: 5. THE INTERIOR LANDSCAPE concludes the appreciation on the Perina painting, by following his process, coming close to the privacy of his creation observing his gestures and speech and recapitulating his story. In Part IV, DOCUMENTS about Perina career and Vanguarda Group activities are attached. Part V, CHRONOLOGY, finishes this work.

Key words: Vanguard, Concrete Arte, Campinas.

Obras reproduzidas

1. A paisagem original

Retratos de Angelina e Amílcar Perina, ca. 40, Pastel, 30 x 20.....	8
Meninas no jardim, ca. 1940. Óleo sobre tela, 80 x 80.....	9
Cabeça de menino, Escultura, s/d.....	11
A Costura, 1951. Pastel, 70 x 60.....	12
Figura, 1949. Reprodução em P&B.....	12
Paisagem com crianças, c. 1950. Óleo sobre tela, 50 x 70 cm.....	12
Paisagem (Vila Industrial), 1950. Óleo sobre tela, 43 x 59 cm.....	14
A Conversa, 1952. Pastel, 40 x 30 cm.....	18
Paisagem, 1953. Óleo sobre tela, 37 x 54 cm.....	20
Paisagem, 1951. Óleo sobre tela, 46 x 61 cm.....	20
Paisagem (Estacion. Caprioli), 1953. Óleo sobre tela, 37 x 54 cm.....	20
Paisagem (Estação Fepasa), 1951. Óleo sobre tela, 46 x 61 cm.....	20
Paisagem (Vila Industrial), 1953. Óleo sobre tela, 37 x 54 cm.....	20
Paisagem (Bairro do Bonfim), 1953. Óleo sobre tela, 34 x 57 cm.....	20
Paisagem (Vila Industrial), 1951. Óleo sobre tela, 46 x 61 cm.....	20
Paisagem (Bairro do Bonfim), 1953. Óleo sobre tela, 50 x 70 cm.....	21
Paisagem (Estação Guanabara), 1953. Óleo sobre tela, 50 x 70 cm.....	21
Paisagem, 1955. Óleo sobre tela, 30 x 50 cm (reprodução sem cores).....	22
Esboços, 1958.....	23
Paisagem, 1958. Óleo sobre tela, 50 x 50 cm.....	23
Paisagem, 1958. Óleo sobre tela, 50 x 50 cm.....	23
Paisagem, 1958. Óleo sobre tela, 50 x 50 cm.....	23
Paisagem, 1958. Óleo sobre tela, 50 x 50 cm.....	24
Na praia, 1958. Óleo sobre tela, 50 x 50 cm.....	24
Varal, 1958. Óleo sobre tela, 50 x 50 cm.....	24
Paisagem, 1955. Óleo sobre tela, 40 x 60 cm.....	25
Paisagem, 1955. Óleo sobre tela, 50 x 60 cm.....	25
Paisagem, 1958. Óleo sobre tela, 50 x 70 cm.....	25
Paisagem, 1958. Óleo sobre tela, 50 x 70 cm (detalhes).....	26

2. A paisagem revelada

Paisagem, 1957. Óleo sobre tela, 60 x 40 cm.....	33
Paisagem, 1958. Óleo sobre tela, 60 x 100 cm.....	35
Rascunho, 1958. Nanquim sobre papel, 50 x 60 cm.....	36
Paisagem, 1959. Óleo sobre tela, 60 x 100 cm.....	36
Paisagem, 1960. Óleo sobre tela, 40 x 60 cm.....	37
Paisagem. Reconstituição em cartão de obra de 1961.....	38
Paisagem, 1963. Óleo sobre tela, 50 x 50 cm.....	39
Paisagem, 1963. Óleo sobre tela, 60 x 60 cm.....	40
Ilustrações para Minarete-Experiência.....	41
Paisagem, 1960. Óleo sobre tela, 60 x 100 cm (reprodução em P&B).....	42

3. A paisagem reconstruída

Imagem de Nossa Senhora Aparecida.....	54
Desenho de Perina para fantasias de Carnaval.....	54
Paisagem, 1974. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	55
Paisagem, 1974. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	58
Paisagem, 1974. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	58
Cartaz para a peça <i>Liberdade, Liberdade</i>	62
Paisagem, 1984. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	63
Paisagem, 1974. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	64
Paisagem, 1976. Óleo sobre tela, 60 x 100 cm.....	65
Paisagem, 1978. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	66

4. A paisagem revisitada

Obras expostas por ocasião do Projeto Vanguarda, 1981:.....	69
1. Geraldo de Souza, 2. Maria Helena Motta Paes, 3. Francisco Biojone, 4. Geraldo Jürgensen (escultura), 5. Thomaz Perina, 6. Mario Bueno, 7. Edoardo Belgrado, 8. Enéas Dedecca, 9. Bernardo Caro (gravura), 10. Franco Sacchi, 11. Raul Porto (desenho)	
Paisagem, 1988. Óleo sobre tela, 100 x 100 cm.....	72
Geraldo de Souza: <i>Espaço Configurado</i> , 1960. Óleo sobre tela, 48 x 65 cm.....	73
Franco Sacchi: <i>Casario</i> , 1960. Óleo sobre tela, 60 x 40 cm.....	73
Francisco Biojone: <i>Cromo I</i> , 1997. Óleo sobre tela, 70 x 90 cm.....	74
Maria Helena Motta Paes: <i>Amazônia</i> , 2004. Óleo sobre tela, 70 x 90 cm.....	75
Raul Porto: <i>Desenho</i> , 1958. Nanquim sobre cartolina, 50 x 50 cm.....	76
Raul Porto: <i>Textural</i> , 1980. Bico de pena sobre papel, 50 x 70 cm.....	76
Mario Bueno: <i>Manifesto</i> , 1970. Óleo sobre papel, 130 x 110 cm.....	77
Geraldo Jürgensen: <i>Cavalos</i> , 1988. Aquarela sobre papel, 37 x 26 cm.....	78
Geraldo Jürgensen: <i>Inseto</i> , 1958. Escultura em sucata de ferro, 27 x 30 cm.....	78
Enéas Dedecca: <i>Colagem</i> , 1975. Óleo e colagem sobre madeira, 60 x 60 cm.....	79
Edoardo Belgrado: <i>Tentação de uma flor</i> , 1977. Óleo sobre tela, 100 x 100 cm.....	80
Bernardo Caro: <i>Trítipo</i> , 1970. Gravura, pintura e escultura, 100 x 250 cm.....	81
Bernardo Caro: <i>Sempre</i> , 1975. Conceitual-Ambiental, 35 m ²	81
Exercícios de Paisagem, 1987. Acrílica sobre madeira, 79 x 63 cm.....	83
Paisagem, 1981. Óleo sobre tela, 100 x 100 cm.....	84
Paisagem, 1984. Óleo sobre tela, 100 x 100 cm.....	85
Paisagem, 1990. Óleo sobre tela, 100 x 100 cm.....	86
Paisagem, 1984. Óleo sobre tela, 100 x 100 cm.....	87

5. A paisagem interior

Natureza Morta, 1990. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	96
Paisagem, 1990. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	96
Paisagem, 1990. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	96
Paisagem, 1990. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	96
Paisagem, 1990. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	98
Paisagem, 1991. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	99
Paisagem, 1992. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	100
Paisagem, 1994. Acrílica sobre tela, 200 x 120 cm.....	101
Paisagem, 1994. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	102
Paisagem, 1995. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	102
Esquemas em cartão, s/d.....	104
Paisagem, 1996. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	104
Paisagem, 1984. Acrílica sobre madeira, 63 x 79 cm.....	105
Exercícios de Paisagem, 1997. Acrílica sobre madeira, 30 x 70cm.....	105
Exercícios de Paisagem, 1998-2002. Acrílica sobre papel, 32 x 47 cm.....	106
Exercícios de Paisagem, 2001. Colagem e tinta acrílica sobre papel, 32 x 47 cm.....	107
Paisagem, 1997. Acrílica sobre tela, 100 x 130 cm.....	108
Paisagem, 1997. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	108
Paisagem, 1997. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	108
Paisagem, 2002. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	109
Paisagem, 2001. Acrílica sobre tela, 100 x 130 cm.....	110
Paisagem, 2002. Acrílica sobre tela, 100 x 130 cm.....	112
Paisagem, 1997. Acrílica sobre tela, 100 x 130 cm.....	113

Ilustrações

1. Thomaz Perina, 1949.....	7
2. Thomaz e Virgínia, 1930.....	9
3. A família Perina em reunião.....	10
4. Perina em busca da paisagem.....	13
5. Campinas, Largo do Rosário, final dos anos 50.....	15
6. Teatro Municipal de Campinas.....	16
7. Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas.....	16
8. Mario Bueno e Perina, 1952.....	17
9. Perina: Exposição em Campinas, 1955.....	22
10. II Exposição de Arte Contemporânea, Teatro Municipal de Campinas, 1958.....	32
11. Exposição na Galeria das Folhas, São Paulo, 1959.....	34
12. Exposição em Poços de Cladas, 1961.....	44
13. Exposição na Galeria Aremar, Campinas, 1962.....	45
14. Perina ao lado da obra ambiental no I Salão de Arte Contemporânea.....	47
15. A arena externa do Centro de Convivência Cultural.....	52
16. Perina Construindo a cenografia com Fritz Houssmann.....	53
17. Interior do Bar Remendo.....	55
18. O antigo Cine Casablanca, na Vila Industrial.....	56
19. Interior do Teatro José de Castro Mendes.....	56
20. Galerias do Centro de Convivência Cultural.....	61
21. Os lustres do Centro de Convivência Cultural.....	61
22. Detalhes dos lustres.....	61
23. A busca permanente.....	68
24. Perina, Exposição no Sesi, 1986.....	70
25. Reencontro do Grupo Vanguarda em 1981.....	71
26. Os velhos companheiros: Raul Porto, Mário Bueno, Perina e Enéas Dedecca.....	89
27. Capa de Catálogo: Exposição de Bernardo Caro no MACC, 1984.....	90
28. Capa de Catálogo: Exposição de Mário Bueno no MACC, 2002.....	91
29. Capa de Catálogo: Exposição de Thomaz Perina no MACC, 2003.....	91
30. Capa de Catálogo: Exposição de Francisco Biojone no MACC, 2003.....	92
31. Capa de Catálogo: Exposição de Maria Helena Motta Paes no MACC, 2004.....	92
32. Perina em seu ateliê, 1995.....	95
33. Catálogo-Cartaz da exposição na Aliança Francesa, Campinas, 1985.....	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	3
-----------------	---

PARTE I: FORMAÇÃO E OPÇÃO MODERNA

1. A PAISAGEM ORIGINAL

1.1. Infância e juventude.....	8
1.2. O artista e seu grupo.....	11
1.3. Espaços e fatos da vida cultural.....	15
1.4. O encontro com o moderno.....	19
1.5. No limiar da grande mudança.....	22

2. PAISAGEM REVELADA

2.1. Caminhos da Vanguarda.....	29
2.2. O Grupo Vanguarda.....	31
2.3. Afinidades concretas.....	37
2.4. Minarete-Experiência.....	41
2.5. A trajetória de Perina.....	42
2.6. O encerramento do Grupo Vanguarda.....	44
2.7. Participações: Salões Paulistas de Arte Moderna e Bienais.....	45
2.8. Depois da Vanguarda: Salões de Arte Contemporânea de Campinas.....	47

3. PAISAGEM RECONSTRUÍDA

3.1. Anos 70: Novos tempos e espaços.....	51
3.2. O decorador.....	53
3.3. Teatro José de Castro Mendes.....	56
3.4. Centro de Convivência Cultural.....	59
3.5. Outros trabalhos.....	62
3.6. “Pictórica”.....	93

PARTE II: REVISÃO

4. A PAISAGEM REVISITADA

4.1. Projeto Vanguarda.....	70
-----------------------------	----

4.2. Geraldo de Souza.....	73
4.3. Franco Sacchi.....	73
4.4. Francisco Biojone.....	74
4.5. Maria Helena Motta Paes.....	75
4.6. Raul Porto.....	76
4.7. Mário Bueno.....	77
4.8. Geraldo Jürgensen.....	78
4.9. Enéas Dedecca.....	79
4.10. Edoardo Belgrado.....	80
4.11. Bernardo Caro.....	81
4.12 Thomaz Perina.....	82
4.13. Acomodação ou marginalização.....	86

PARTE III: CONCLUSÃO

5. PAISAGEM INTERIOR

5.1. As primeiras paisagens.....	97
5.2. A nova paisagem.....	98
5.3. Afinidades artísticas.....	102
5.4. Momento da arte.....	105
5.5. Espaços e tempos do novo século.....	111

PARTE IV: ANEXOS

A. Primeiros Registros.....	116
B. Exposição no Teatro Municipal, Campinas, 1953.....	117
C. Manifesto do Grupo Vanguarda de Campinas, 1958.....	118
D. Artistas de Campinas nas “Folhas”, 1959.....	119
E. Galeria das “Folhas”, São Paulo, 1960.....	120
F. Galeria Aremar, Campinas, 1960.....	121
G. Sala Portinari, São Paulo, 1970.....	122
H. “Pictórica”, 1981.....	123
I. e J. Galeira da Aliança Francesa, Campinas, 1985.....	124-125

K. e L. Museu de Arte Contemporânea, Campinas, 2003.....	126-127
M. Perina por Perina – Confissões.....	128
N. Participações dos Integrantes do Grupo Vanguarda, 1951-1971.....	129
O. Participações dos Integrantes do Grupo Vanguarda, 1972-1991.....	130
P. Exposições do Grupo Vanguarda, 1958-1966.....	131
<u>PARTE V: CRONOLOGIA</u>	132
<u>PARTE VI: BIBLIOGRAFIA E OUTRAS FONTES DE DADOS</u>	138

INTRODUÇÃO

Este trabalho aborda uma etapa da história das artes visuais na cidade de Campinas (SP), por meio do levantamento da atuação Grupo Vanguarda, particularizando a carreira de um de seus integrantes, o pintor Thomaz Perina, cuja análise pode contribuir para ampliar referências sobre a evolução das artes visuais na segunda metade do século passado.

O acompanhamento da trajetória de Perina e de seus companheiros leva a inserção da história do Grupo Vanguarda em dois cenários: o da arte brasileira nos anos 50 e 60, que reflete um período histórico de importantes mudanças; e o da cidade de Campinas, cujos espaços e fatos da vida cultural repercutem na vivências e nas obras desses artistas.

A formação do grupo trazia vontade de implementar na cidade um projeto que iniciava com a renovação das artes plásticas e da poesia. No ambiente dominado por um acanhado academismo, seus integrantes demonstraram sensibilidade para captar os sinais de um novo tempo e suas demandas. O contato com o concretismo foi para eles estimulante alimentador.

Pela qualidade de sua obra, pela importância que teve na formação do grupo e pela sua longa carreira, pareceu-nos apropriado eleger Perina para exemplificar esse processo e

seus condicionamentos. Ele começou a participar da vida artística em meados dos anos 40. Nunca se afastou da cidade e está ativo até hoje, produzindo e pesquisando.

Há muito tempo ele é solicitado a falar de sua opção pela pintura. Diálogo a que ele nunca se negou, discorrendo sempre de forma simples sobre o ofício e suas maneiras. Não tem segredos nem teorias. Tem o impulso e o jeito de fazer. Que o resultado tenha impressionado críticos e feito admiradores é coisa de que ele não cuida. Aceita e se alegra. Mas, para recompensa do pesquisador, Perina guardou, sem requintes de organização, as marcas desse percurso de sessenta anos: catálogos, críticas, entrevistas, fotos e notícias. Concatenar esses documentos com suas lembranças e confissões foi a tarefa que tomamos esperando alcançar seu caminho em diversos tempos, sentir como ele se orientou e conhecer o significado de sua obra no contexto do movimento artístico.

A abordagem do tema tem dois eixos: o documental e o interpretativo.

Documental, quando, a partir do foco principal, Thomaz Perina, identificamos eventos e agentes da produção artística, especialmente as atividades do Grupo Vanguarda, e as relações que os envolve, dentro de um quadro social e cultural: a cidade de Campinas dos anos 50 até o novo século.

Interpretativo, quando acompanhamos o processo de elaboração das imagens de Thomaz Perina, as reações e mudanças durante sua carreira, assinalando afinidades, influências e opções declaradas pelo próprio pintor ou detectados pelos críticos e em nossa análise.

Objetivando seguir a evolução de sua pintura nas cinco décadas em que se estende sua carreira, o relato é cronológico com freqüentes cruzamentos desses dois eixos, ilustrados por reproduções de obras dos respectivos períodos.

Na Parte I tratamos da FORMAÇÃO E OPÇÃO MODERNA de Perina, incluindo sua atividade como decorador, desdobrada em três capítulos:

1. A PAISAGEM NASCENTE nos reconduz à primeira metade do século passado, quando vamos encontrar o menino Thomaz, filho de imigrantes, desenhando nas ruas da Vila Industrial. Jovem, transforma-se num autêntico *flaneur*, explorando a cidade e estabelecendo na pintura seu modo de relação com ela. Suas primeiras participações nos Salões de Arte impressionam. Logo o auto-didata se faz professor. Mas não consolida regras para si ou para seus alunos, sempre aberto à experiências.

2. Em A PAISAGEM REVELADA vamos alcançá-lo emergindo para uma nova esfera e percebendo-se próximo da vertente construtivista, sem haver se preparado teoricamente para isso. No agitado transe dos anos 60, ele e seus companheiros do Grupo Vanguarda são descobertos quando se descobriram. Assumem os riscos da polêmica, participam, expõem, rompem o acanhamento provinciano e mudam os rumos das artes visuais em Campinas na direção moderna.

3. A PAISAGEM RECONSTRUÍDA acontece nos anos 70 – tempo tenso da vida brasileira. Os fatos políticos pesam também sobre os artistas. Havia muito que se reconstruir os espíritos. E também na cidade depreciada por um desenvolvimento desordenado e perverso. A tarefa dos artistas é solicitada para recuperar e assinalar valores. É nessa época que se destaca a presença de Perina no espaço público, tanto em decoração com no desenho de cenários e figurinos para teatro, ópera e carnaval.

A Parte II é o capítulo de REVISÃO:

4. A PAISAGEM REVISIADA se inicia em 1981, quando a administração municipal patrocina um projeto de revisão e registro do Grupo Vanguarda. Enseja uma visão crítica do grupo e também avaliação das carreiras de Perina e seus companheiros frente a novos procedimentos no campo das artes. Cabe nesta altura questionar a razão de esses artistas, consagrados no âmbito de sua cidade, não terem chegado, fora dela, a uma posição com reconhecimento mais amplo da crítica e do mercado. Nessa pergunta procuramos dialogar com três pesquisadores que tratam do tema no meio acadêmico.

Em 1981, Dulcimira Capisani Moreira da Silva apresentou, como Dissertação de Mestrado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, *O Grupo Vanguarda – 1958-1966 – Um Estudo das Artes Plásticas em Campinas*.

Em 1994, Paulo Sérgio Barreto concluiu *O Caracol e o Caramujo: Artistas e Cia .na Cidade* – Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais no Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

E, na Faculdade de Educação desta mesma universidade, em 1996, Crispim Antônio Campos apresentou, como Dissertação de Mestrado, *Um Olhar sobre o Grupo Vanguarda: Uma Trajetória de Luta, Paixão e Trabalho*.

A Parte III é o capítulo de CONCLUSÃO:

5. A PAISAGEM INTERIOR conclui a apreciação sobre a obra de Perina. Procura acompanhar seu processo, aproximar-se dele na intimidade da criação: observando seus gestos e suas falas; recapitulando um pouco de sua história e sintonizando a energia

desse artista de 84 anos, que continua cumprindo com alegria o seu ofício. E sentindo a compulsão do novo, os detalhes insuspeitados que cintilam diferenças e lhe dão satisfação. Enfim, tenta descobrir e interpretar o mistério de sua *Paisagem* num quadro de transformações e apelos que, neste novo século alcançam a vida cultural.

A Parte IV, DOCUMENTOS, pode ser considerada o diálogo público que se estabeleceu, na recepção do artista e sua obra, com críticos, apresentadores, jornalistas e amigos.

A Parte V, CRONOLOGIA da vida de obra de Perina, encerra este trabalho.

As décadas de 50 e 60, período em que ocorrem os movimentos decisivos na carreira de Perina e o aparecimento do Grupo Vanguarda, estão, a esta altura, razoavelmente atendidas pela análise dos pesquisadores de arte e pela recuperação de “pensadores do momento”, como é o caso de Mário Pedrosa. Já se encontram estudos das diversas tendências e também particularizados nas carreiras dos modernistas, da geração dos anos 30, como o Grupo Santa Helena, da primeira geração dos nipo-brasileiros e de muitos que se projetaram já no campo do abstracionismo informal ou geométrico.

As dicotomias figurativo X abstrato, informal X geométrico, nacional popular X internacional, concretismo X neoconcretismo e o retorno à figuração deflagraram, nesse período uma intensa atividade dos artistas, agregando-se em grupos ou marcando tendências, hoje melhor identificados. O Grupo Vanguarda, se não teve uma afiliação, esteve no âmbito de influência do concretismo, razão pela qual esta tendência e seus

principais ideólogos – Décio Pignatari e Waldemar Cordeiro – são citados com frequência.

Além da base bibliográfica para entendimento do fenômeno visual no período, compuseram nossas fontes primárias os documentos sobre o Grupo Vanguarda (Catálogos, biografias, críticas e depoimentos), cuja maior parte foi reunida e editada em *Projeto Vanguarda* (Museu da Imagem e do Som, Campinas, 1981) por Dayz Peixoto Fonseca.

A retomada desse tema não pretende a originalidade. Vê-se que já foi descoberto em que pese sua ausência nos registra os mais significativos dos movimentos artísticos brasileiros da segunda metade do século XX. Mas esta é a primeira vez que ganha o foco de pessoa que esteve próxima do grupo e do pintor, e vivenciou o clima cultural da época.

Além deste sentido testemunhal, a iniciativa de acompanhar a trajetória de Perina pretende o resgate de uma personalidade em seu tempo e em sua cidade e tenta dimensionar o seu legado criativo.

Ele tem um situação de prestígio em Campinas como artista moderno. Sabemos que nunca buscou a posição de liderança. Esse “mito” – que pouco lhe valeu materialmente – deve-se a sua longa e coerente carreira, que estabelece um elo entre a tradição e a modernidade. Na sua pintura podem ser identificados as rupturas e o contexto em que se operaram. E por que, sendo um artista local, por opção de vida e trabalho, é cosmopolita pela linguagem.

I PARTE

FORMAÇÃO E OPÇÃO MODERNA

1. Thomaz Perina, 1949

1. A PAISAGEM ORIGINAL

1.1 Infância e Juventude

Desde o primeiro ano era o desenhista da classe. Em dia de qualquer solenidade, eu ilustrava na lousa com giz de cor. Era requisitado não só por minha classe, mas também pelas outras. E foi assim durante todo curso. Eu saía da escola e ia brincar. Pegava o carvão do fogo de casa e ia desenhar na rua de terra, em frente. Ali era passagem obrigatória dos trabalhadores da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro. Eles passavam e começavam a ver os desenhos. Naquela época não passava carro, por isso os desenhos duravam o dia todo no meio da rua ou na calçada. Depois fiquei sabendo que muitos passavam por ali só para ver meus desenhos. Então, procurava fazer toda tarde uma série deles

Com essas recordações Thomaz Perina volta à infância, quando iniciou os estudos primários e percebeu sua habilidade para o desenho na Escola Paroquial São José, mantida pela comunidade da Vila Industrial, em Campinas, que funcionava na capela de São Roque, próxima a sua casa.

Seus pais (ao lado, por ele retratados em pastel, ca., 1940) eram os imigrantes italianos Angelina Viduane Perina e Amilcare Perina. Ela originária de Marchiano, província de Arezzo, e ele de Roverbella, província de Mantova. Haviam chegado ao Brasil em 1894, ainda jovens e o destino de suas famílias foi uma fazenda na região da Mogiana, no estado de São Paulo. Aí se conheceram, casaram-se em 1907, na cidade de Mogi Guaçu, e tiveram os seis primeiros filhos: Olga, Atílio, Hermínia, Arsídio, Duílio e Irene.

Mas não desejavam o trabalho na lavoura para sua prole. Em 1919 se foram para Campinas, onde Amilcare encontrou o primeiro trabalho no Curtume Firmino da Costa. Empregou-se, depois, na empresa McHardy, onde permaneceu por muitos anos. Era um

grande armazém de ferragens e materiais de construção da rua Andrade Neves, próximo à estação ferroviária das companhias Mogiana e Paulista, em torno da qual se localizavam outras atividades, como a Manufatura de Equipamentos Agrícolas Lingerwood e a Companhia Columbia de Cerveja, formando o primeiro núcleo industrial e comercial da cidade. Dali atravessava-se um túnel sobre os trilhos e o cenário mudava para a Vila Industrial, pacato bairro em formação, habitado por trabalhadores das estradas de ferro e industriários, com predomínio de italianos ou filhos de italianos.

Nesse universo de trabalho, estreitas relações familiares e misturas de valores culturais da Itália com os do novo ambiente urbano se instalou o casal Perina com seus seis filhos. Thomaz e sua irmã gêmea Virgínia são os mais novos, nascidos em Campinas, em 25 de maio de 1921, na mesma casa onde residem até hoje, a rua Carlos de Campos, nº 56.

Os pais, adaptados ao meio brasileiro, mantinham uma alegre comunicação com seus filhos. Conservavam alguns costumes do país de origem, a fala continuava “italianada”, mas não havia exigência de que os filhos falassem o italiano. Para a época, seu pai podia se considerar um trabalhador qualificado. Conhecia operações matemáticas e as utilizava no controle da compra e venda de madeira. Em casa, era alegre, dançava e animava o ambiente tocando seu pistão. Fez parte Banda Ítalo-Campineira por mais de vinte anos.

Thomaz aprendia rápido a viver nesse ambiente de transformações e adaptações culturais. É provável que tenha herdado atavicamente o talento artístico. Como ouvinte, a música para ele continua “imprescindível”, mas foram as artes plásticas, para as quais demonstrava precoce aptidão, que o atraíram definitivamente.

O espaço do menino e adolescente – a Vila das primeiras décadas do século passado – abria-se em um imenso descampado que divisava de seu quintal, quebrado por poucas e pequenas casas, sem nenhuma urbanização. Se escolheu o tema paisagem por afeição, como ele afirma, essa foi possivelmente, a “paisagem original”. Tornou-se uma lembrança recorrente.

Sua primeira “exposição” foi na vitrine de uma quitanda, decorada por ocasião do natal. O dono manifestou a mãe de Thomaz a intenção de promover o menino que sabia pintar. Lembra-se: “Pintava, emoldurava e punha na vitrine. Uma vez pintei uma paisagem e escrevi: ‘um menino de 14 anos é autor deste quadro’.”

Ainda jovem, sua curiosidade se estendeu também à escultura. Para aprendê-la (e também por necessidade de trabalho) empregou-se Oficina de Otávio Papaiz, do ramo de estatuária e outros objetos para construção, localizada na avenida Campos Sales.

Enquanto trabalhava como ajudante da confecção de ladrilhos, observava o processo: desde de como se estruturava uma armação da escultura em barro até a fundição final. Buscou se aprimorar em aulas com o Profº. Vilaça, do Ginásio Industrial Bento Quirino. A habilidade no desenho lhe facilitava transportar suas idéias para as três dimensões. Chegou a produzir muitas obras mas nunca as expôs. *Cabeça de Jovem* (ao lado), que teve como modelo o filho do Profº é um exemplar que restou desta experiência. A falta de espaço em casa para estocar o barro e modelos determinou sua desistência desse caminho.

1.2.O artista e seu grupo

Correriam ainda anos de práticas com tintas, papéis, telas e pincéis. Foi ganhando por conta própria domínio d técnicas diversas, como o pastel, o óleo e o guache, e descobrindo soluções diferentes dos padrões escolásticos. Só em 1944, aos 23 anos, decidiu se apresentar no II Salão de Belas Artes de Campinas. A crítica jornalística da cidade apontou nos seus trabalhos “impulso firme, traço correto e uma perfeição elevada”, prevendo seu sucesso no salão seguinte.

Realmente, no II Salão de Belas Artes, em 1945, recebeu, com *Vestido Branco*, o primeiro prêmio na categoria pastel. Ficou registrado: “É notável o esforço desse moço que progride muito; maneja os bastões com desenvoltura, possui bom desenho, conhece os valores cromáticos e possui bom gosto no corte de seus quadros e estudos.”

Essa participação marcou definitivamente o início de sua carreira. Buscava uma composição com tonalidades suaves e uma estrutura que valorizasse o movimento. *Meninas no jardim* (p.9) é um exemplo que, apesar do tema convencional, demonstra um equilíbrio estudado dos três planos: o jardim, as meninas e o arvoredo ao fundo. Pela harmonia do conjunto era fácil perceber que o autor tinha domínio dos princípios artesanais do ofício.

O destaque nos Salões de Belas Artes de Campinas reverteu em convite para abrir um curso de desenho na Escola de Desenho e Tecnologia de Campinas – muito

conhecida na cidade naquela época –, dirigida pelo Profº. Olavo Sampaio. Era um desafio para quem não possuía nenhuma prática didática, mas decidiu enfrentar o novo caminho. Comprou livros e se preparou. Trabalhou como professor por quase trinta anos, ensinando e aprendendo, transmitindo aos alunos, além das regras que estavam nos compêndios, a importância de uma concepção própria, numa atitude de respeito à liberdade de criação.

O ano de 1949 marcou sua primeira participação no Salão Paulista de Belas Artes, onde foi premiado com o pastel *Figura* (ao lado), um rosto de mulher em movimento em direção ao ombro direito, segundo ele, inspirado numa pintura do italiano Giovan Battista Tiepolo. A obra atendia plenamente os cânones das belas artes.

Outro pastel mais elaborado *A costura* (abaixo), um retrato familiar que lhe valeu a pequena medalha de prata em 1951, e o óleo *Paisagem com criança* (abaixo) mostram a evolução para um desenho mais leve, com notável tratamento das cores. Não existe preocupação com a “verdade” do retrato, mas com a expressão de um clima: o da simplicidade e da tranquilidade doméstica, no primeiro caso; o bucolismo dos fundos de quintal, no segundo.

Fora da escola tornou-se um agente catalisador, daí surgindo aquele que ficou conhecido como “grupo de Perina”, iniciado com Enéas Dedecca. A ele se uniu Mário Bueno. Começaram improvisando um espaço na casa de Perina. Foi de Enéas a iniciativa de alugar uma casa à rua Luzitana e montar definitivamente um ateliê. Integraram-se depois ao grupo Geraldo de Souza e Maria Helena Motta Paes, alunos de Perina. O local tornou-se referência. Muitos artistas ali se reuniam: era um espaço de fazer e experimentar a pintura. Geraldo Jürgensen e Bernardo Caro, então jovens aspirantes à carreira artística, relatariam mais tarde que passavam e observavam os pintores daquele casarão com curiosidade e encantamento, sem coragem de entrar.

Discutindo e trocando experiências, Perina e seus colegas sentiam que não sintonizavam com a prática dos artistas mais conhecidos na cidade. Mesmo sem muitas informações sobre inovações estéticas num âmbito maior, desejavam superar o lugar-comum da pintura acadêmica. Isso começou na própria escolha dos modelos.

A identificação da Vila Industrial como modelo – lembra Perina – não existiu de forma direta. O que eu procurava era um aglomerado de casas, reunião de casinhas pobres, baixadas, barrancos, sem efeitos bonitos. As primeiras casas populares construídas em Campinas serviram como boa motivação. Descobrimos (eu e o Mário)

quando começaram a arrumar aqueles barrancos, blocos de terra, e eu me apaixonei por aquilo. Os arruamentos eram assuntos para pintura. Então, não posso precisar em que momento a paisagem da vila ou da periferia exerceu influência maior, porque, quando íamos para o campo, já sabíamos que assunto seria o nosso. Sempre virávamos as costas para modelos bonitos. Era só distanciar um pouco de casa e colhíamos um novo quadro, maços de quadros (guaches) como experiências quando então brincávamos com a pintura à vontade.

Como o *promeneur* (que passeia ao acaso) de que fala Walter Benjamin, “não absolvía no seu espírito a cópia das coisas; antes, era ele que imprimia seu espírito nas coisas”. Em casa, depurava mais e mais o resultado, criando paisagens que brotavam de sua imaginação, de sua sensibilidade.

A ausência de uma formação profissional regular em Campinas aguçava o senso de observação desses jovens artistas. Mesmo desejando superar o que consideravam convencional dos Salões de Belas Artes que visitavam, eram esses únicos mostruários que haviam freqüentado a esse tempo. Dedicaram-se, então, a um persistente exercício auto-didata, onde a habilidade de Perina realimentou seus colegas. Nas paisagens que pintavam nessa época buscavam soluções além da tradição paisagística da virada do século, que persistia nos meios acadêmicos e tinha em Campinas seus epígonos.

A experiência dos jovens campineiros tem afinidades com a história de outro grupo de pintores, o Santa Helena, que, dez anos antes, estivera empenhado em pesquisas, com interesses que iam do pós-impressionismo (especialmente Cézanne) ao expressionismo.

Aproxima-nos, além desses interesses, algumas características do grupo paulistano destacadas por Lisbeth Rebollo Gonçalves, como a preocupação com o aprimoramento técnico, as origens sociais, o autodidatismo, e a preferência iconográfica resultante de um olhar periférico, que faz a crônica dos espaços da cidade.

Paisagem, em 1950 (acima) é bastante reveladora neste sentido. Surpreende pela materialidade das cores, mostrando um paleta privilegiada, de possível filiação cezanneana. A composição equilibrada, com um forte e luminoso predomínio dos verdes e amarelos, criando uma espacialidade dinâmica que se desdobra em múltiplos planos. Notem-se a árvore e os caminhos, referências axiais da paisagem, que se tornariam permanentes para o pintor.

Também, a partir de um certo momento, Perina passará a dar a suas obras uma denominação única: *Paisagem*. O que não pode ser interpretado como uma escolha aleatória. Declara uma referência. A raiz etimológica mais antiga, *Paysage* em francês, é a visão do *Pays*. Portanto, o olhar sobre o lugar do qual se faz parte – espaço de vida, dos sonhos e das memórias. Ainda que na evolução de sua obra desapareçam sentidos de representação e mesmo qualquer liame metafórico, e a obra venha se impor em sua essencialidade plástica, o nome inscreve um sentido histórico e afetivo do encontro do artista com sua cidade.

1.3. Espaços e fatos da vida cultural

A afirmação de Thomaz Perina como artista plástico, de suas primeiras exposições até sua integração no Grupo Vanguarda, aconteceu numa fase de grandes transformações da cidade de Campinas – conseqüentes da modernização que se produzia em escala nacional.

Campinas cresceu mais de 40% entre 1950 e 1960, chegando a 219.303 habitantes. Tornou-se uma das 15 maiores cidades brasileiras., exercendo atração às correntes migratórias em busca de emprego das áreas de serviço e indústria. Os equipamentos comunitários se dimensionaram para atender as demandas. Alargaram-se as avenidas, criaram-se novos bairros. Escolas, clínicas, maternidades foram inauguradas. A base desse crescimento vinha de sua vocação terciária, que apresentava, ao lado do comércio varejista e atacadista, excelência em atendimento médico-hospitalar e em ensino. Rosana Baeringer assinala:

O acelerado processo de industrialização e urbanização que vinha ocorrendo no município nesta etapa de desenvolvimento econômico, ainda não havia afetado a auto-imagem da “civilização campineira” de oferecer ótimas condições de vida a seus habitantes, em relação a maioria das outras cidades do país.

A infra-estrutura de informação e lazer cresceu. A partir de 1950, a Rádio Brasil se juntou à Rádio Educadora e à Rádio Publicidade e Cultura. Em 1959, eram três os diários em circulação: *Jornal de Campinas*, e os tradicionais *Correio Popular* e *Diário*

do Povo, que abriam páginas semanais para literatura e arte. A rede de cinemas perfazia, no final de 1961, doze casas de exibição.

A política, das primeiras eleições após a ditadura Vargas até os anos 60, teve predomínio de Miguel Vicente Cury. Foi, porém, Ruy Novaes, empossado em 1956, quem levou a diante o plano urbanístico de renovação do centro, marcando, segundo Antônio Carlos Cabral Carpinteiro, “o momento de ruptura da cidade com os últimos valores de uma sociedade pré-industrial: sua linguagem espacial-urbana.” Essas transformações repercutiram na sociabilidade e na vida cultural, cujo tecido ia-se esgarçando com a metropolização. Por outro lado, Nicolau Sevchenko aponta um ganho: “a metrópole moderna recebe uma representação ambivalente como local de origem de um caos avassalador e a matriz de uma nova vitalidade emancipadoira.”

A vitalidade cultural tem duas referências importantes: o Centro de Ciências, Letras e Artes e o Teatro Municipal.

O primeiro, antiga instituição da cidade, de 1901, iniciou uma fase de renovação que iria cruzar com o ingresso de jovens universitários a intensificação de contatos com a intelectualidade paulistana e a própria afluência de um novo pensamento político, redirecionando os interesses da entidade e ativando cursos, conferências, exposições, audições e exibições cinematográficas.

No Teatro Municipal – uma imponente construção neoclássica dos anos 30 – funcionava a biblioteca pública. Seu saguão era a galeria de arte da cidade. Aí também se assistiu a intensificação da atividade teatral com a visita de companhias do rio de Janeiro e São Paulo e com apresentações de grupos locais, como o Teatro de Arte da Prefeitura, o Teatro do Estudante, o Teatro Universitário e o Teatro do Sesc. Faltaram, porém, coesão e luta da gente da área artística para deter a derrubada dessas casa por dúbias razões técnicas.

Até a industria cinematográfica chegou a esboçar um ciclo de produção com o s *Westerns* paulistas dos irmãos Horssi e os filmes Alfredo Roberto Alves.

No campo musical destacavam-se Conservatório Musical Carlos Gomes, Conservatório Musical de Campinas e o Instituto Musical Gomes Cardin. Surgiu uma geração de cantores líricos, graças à dedicação do Profº. Silvio Bueno Teixeira. A atividade coral se manifestou com o Coral Pio XI, mais dedicado à música religiosa católica. O Coral Cave (Centro Audiovisual Evangélico) era o seu contraponto protestante. No âmbito laico, o Profº Ernesto Zink regia a Harmonia.

Quando, no Centro de Ciências, Letras e Artes, Alfredo Mesquita e Hermilo Borba Filho traziam suas propostas sobre teatro brasileiro, Décio Pignatari divulgava a poesia concreta, Diogo Pacheco introduzia a música contemporânea, Wolfgang Pfeiffer lecionava Arte Moderna e se ouviam o Coral Ars Viva, liderado por Klaus Dieter-Wolff, e a Orquestra da Câmara da Universidade da Bahia, regida por H. J. Koelreuter – eram sinais claros de que a modernidade cultural tinha chegado a Campinas. Acompanhando as transformações da estrutura geral e local, o processo de comunicação estética passava por uma “reelaboração ideológica e em imagens”:

Na década de 60 configura-se definitivamente o processo de autonomização do campo artístico e o desenvolvimento das vanguardas experimentais, iniciados nos anos 20. A modernização industrial promovida na América Latina a partir dos anos 50 gerou, nos países mais avançados, entre eles a Argentina (acrecentou-se também o Brasil) uma renovação radical da prática artística. Ao mesmo tempo o agravamento dos conflitos sociais e o avanço da consciência política estimularam as participações dos artistas em organizações populares, uma conexão mais orgânica com os movimentos políticos de esquerda e experiências mais amplas que as permitidas por museus e galerias.

1.4. O encontro com o moderno

Nas idas a São Paulo, Perina e Mário buscavam novidades. Frequentavam exposições, visitavam livrarias à procura de livros de arte. A literatura sobre o impressionismo chamava sua atenção e os compelia a experimentar. Na imprensa, os textos do crítico Sérgio Milliet, falando de novas tendências e dos artistas modernos, lhes oferecia informações instigantes. Mas o apelo de uma nova estética veio para ele e seus colegas na visita a I Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo. “Foi um impacto”, diz Perina. “Eu, naquele momento, decidi o meu caminho; sabia que para isso tinha que ousar muito mais em minhas experiências.”

A mostra apresentava em escala inédita a arte nacional e internacional ao público brasileiro. As representações de 20 países com cerca de 1.500 obras, trazidas para o pavilhão do Trianon, e premiações como as outorgadas ao suíço Max Bill e ao jovem brasileiro Ivan Serpa confirmavam o abandono do conteúdo naturalista e inflexão

para o abstracionismo e sua forma, considerada por Mário Pedrosa, “mais severa e duradoura”, a geométrica.

A partir da implantação das Bienais, o ambiente das artes plásticas brasileiras não poderia mais ser o mesmo. Ainda assim, seus efeitos eram negados ao âmbito dos salões de belas-artes, incluindo o de Campinas, com os subterfúgios acadêmicos. Mesmo Perina, que tinha assumido a pesquisa como o caminho para a “construção da verdadeira arte”, deixava-se levar às vezes por suas mãos – de tantas habilidades que eram chamadas de “santas” por seus amigos. É o que se pode verificar em *A Conversa*, um pastel de 1952 (página anterior), mais tarde considerado “um dos mais altos momentos dessa técnica no Brasil”.

Mas a série de paisagens urbanas que produziu entre 1951 e 1953 (página seguinte) indica sua nova direção com uma fatura de traços leves e rápidos e grande economia de recursos. Perina não sentia necessidade de detalhar o desenho, nem de acentuar a cor para que os recantos da cidade e suas personagens (casas, ruas, veículos) se compusessem em formas variadas sob uma luminosidade solar. Ainda com a memória do modelo, mas abrindo ludicamente portas para sair em busca do essencial. Foi a fase por ele chamada de “estilização”.

Assim, o clima intimista das cenas de família e do pastel cedia lugar ao trabalho em plena luz da Vila ou outros recantos urbanos. Nos óleos, *Paisagem – Bairro Bonfim* (p.21) verifica-se uma reverberação de traços e cores, descuidada nos detalhes, em busca de um novo equilíbrio. A liberdade gestual da composição ganha certo caráter expressionista. É sua forma de ultrapassar o modelo.

1.5. No limiar da grande mudança

Em 1953, com a exposição realizada no saguão do Teatro Municipal Carlos Gomes de Campinas, Perina, Bueno e Covis Chagas (este, do Rio de Janeiro, que participou casualmente) apresentavam trabalhos identificados como “modernistas”, despertando a reação dos acadêmicos, que os chamavam de “loucos”. A imprensa, mais afeita a novas informações, manifestou sua simpatia, defendendo os três artistas, “três temperamentos diversos inteiramente voltados para a pesquisa no campo maravilhoso da pintura”. Eles voltariam à cena, agora juntos com Geraldo Jürgensen e seus amigos do Rio de Janeiro Mário Carneiro e Carlos Bastos. Nas obras de Perina acentuavam-se a

desconstrução da figura e desvanecimento das cores, com a quebra da relação natural dos elementos (ruas, casas e árvores) em favor de uma composição quase abstrata, como se observa na *Paisagem* de 1955 (abaixo). Tendência confirmada nos guaches que apresentou no mesmo ano.

Os ventos da modernidade chegavam ao saguão do Teatro Municipal e iriam provocar a rápida extinção dos Salões de Belas-Artes em Campinas. O XII Salão, em 1956, que era também o VII Municipal do Interior de São Paulo, trazia artistas das cidades de Bauru, Jundiaí, Nova Granada, Piracicaba, Ribeirão Preto, Rio Claro e Santos. Na organização estavam os pintores Rui Martins Ferreira, Paulo F. de Barros e Aldo Cardarelli, um dos mais destacados acadêmicos da cidade. O júri elegeu, dos 31 artistas campineiros, oito premiados, entre os quais estavam Perina, Geraldo de Souza, Geraldo Jürgensen, Enéas Dedecca, Lélío Coluccini e Maria Aparecida Bueno Mello, cujas obras evidenciavam inquietação por uma linguagem mais atualizada e faziam a ponte para um outro momento das artes plásticas na cidade.

Perina relata que, mais que as pressões externas, foi penoso para ele despojar-se de técnicas que tão bem dominava, declarar o fim dos “efeitos” e se desafiar em busca de novos elementos plásticos que configurassem uma paisagem subjetiva e imaginária. As etapas dessa depuração podem ser acompanhadas em alguns exemplos.

Primeiramente, o modelo perde seus contornos realistas e ressurge como um “modo de ser”. Ainda são mantidas as representações de árvores, casas, muros, ruas – suas personagens –, segundo uma ordem interna do próprio quadro.

Perina formulava sua teoria-e-prática empiricamente. Seis esboços da época (ao lado), entre os quais acaba elegendo o mais sintético (o primeiro assinalado à esquerda), indicam seu processo construtivo. Exercícios deste tipo estão por trás das obras de 1958 (apresentadas nesta página e na seguinte), exemplos da evolução que se processava em sua obra. A economia de elementos na composição do espaço pictórico e a preferência por cores rebaixadas, quase neutras, podem ser observadas. Esse duplo despojamento, de concepção e execução, entrega flagrantes da cidade que parecem familiares, mas, ao mesmo tempo, não induzem a nenhuma efusão humana.

Perina emergia, no final dos anos 50, para uma nova esfera, a da abstração. Suas experiências nessa direção podem ser acompanhadas a partir dessa *Paisagem*, de 1955 (ao lado), uma radical redução do desenho e das cores, onde a composição é dominada por um plano vermelho com árvores maiores. O segundo plano, com árvores menores,

menos definidas, mostra que ainda preserva o senso da perspectiva. Na segunda *Paisagem*, de 1957 (no meio), elimina a perspectiva em favor de um arranjo dos elementos temáticos (ruas, casas, árvores). A abstração avança definitivamente na terceira *Paisagem*, de 1958 (abaixo), com retângulos e círculos de diversos tamanhos. Conhecendo-se suas marcas, pode-se identificar nos quatro círculos sua concepção minimalista da árvore. Mas o interesse não está nas coisas de que fala, mas no modo pelo qual ele as diz. É reconhecível como uma obra aberta, que tem “como primeiro significado a própria estrutura”. Esta *Paisagem* pode ser considerada um salto à outra margem do rio, de onde não haverá retorno. É a matriz de sua obra vindoura, o momento em que entendeu que estava trabalhando em outro universo plástico e elaborou um código recorrente de cores e espaços (V. Detalhes da página seguinte).

Com o Grupo Vanguarda, Perina se aproximou do foco mais aceso de debates, quando “com Cordeiro a frente, a legião dos concretistas de São Paulo vivia a percorrer o deserto território pátrio, no afã da descoberta de coisas e valores novos”. Ele foi descoberto quando se descobria, percebendo-se próximo ao concretismo, sem nunca ter se preparado teoricamente para isso. E ficou, de modo tácito, ao lado do movimento, que, então, migrava do “geométrico” para o “informal objetivo”.

Notas

Ao longo deste e dos demais capítulos se encontrarão trechos de depoimentos prestados por Thomaz Perina a Dayz Peixoto Fonseca, que também recolheu depoimentos de Francisco Biojone, Mário Bueno, Maria Helena Motta Paes, Geraldo Jürgensen, Enéas Dedecca, Raul Porto e Bernardo Caro. Estas informações são muitas vezes incorporadas à dissertação e, quando literais, entre aspas. O mesmo procedimento foi usado com as informações colhidas pelo autor da dissertação junto a Thomaz Perina.

Diário do Povo, Campinas, ?4.1944, V. texto completo em Anexo A, p. 120.

FABER, Jota. Impressões de Arte. *Correio Popular*, Campinas, 1945. V. texto completo em Anexo A, p. 138.

BENJAMIN, Walter. A Modernidade. In: *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1975, p. 9.

Entre os acadêmicos campineiros podem ser relacionados a escultora Nicolina Vaz de Assis (1864-1941), que foi discípula de Henrique Bernadelli, Maria Luiza Pompeo (1883-1966), discípula de Alfredo Norfini, os italianos Orestes Pezzotti (?-1966), Lélío Coluccini (1910-1983) e o descendente Aldo Cardarelli (1915-1986). Os dois últimos colecionaram inúmeros e importantes prêmios nos Salões Paulistas de Belas-Artes, desde o início dos anos 40 até a década de 70. Cardarelli havia sido aluno de Bernardino de Souza Pereira e de Orlando Tarquínio; foi membro das Academias Brasileira e Paulista de Belas-Artes e lecionou desenho na Faculdade de Arquitetura Mackenzie e na Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Aldo Bonadei: o percurso de um pintor*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990, p. 44-53, fornece dados que identificam essa “afinidade tardia” com o Grupo Santa Helena, que foi constituído por Aldo Bonadei, Francisco Rebollo Gonçalves, Fúlvio Pennacchi, Humberto Rosa, Alfredo Rullo Rizzotti, Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, Manuel Martis e Mário Zanini.

BAENINGER, Rosana. *Espaço e tempo em Campinas: migrantes e a expansão do pólo industrial paulista*. Campinas: Centro de Memória da Unicamp, 1996, p. 48.

CARPINTERO, Antonio Carlos Cabral. *Momento de ruptura: as transformações no centro de Campinas na década dos cinquenta*. Campinas: Centro de Memória da Unicamp, 1996, p. 96.

SEVCHENKI, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 18.

CANCLINI, Nestor García. *A Produção Simbólica – Teoria e Metodologia em Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 79.

A Bienal era mais um reflexo da modernização do país no pós-guerra, representada, no âmbito cultural de São Paulo, pela fundação do Teatro Brasileiro de Comédia, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, do Museu de Arte de São Paulo e pela abertura do Salão Paulista de Arte Moderna. Nas quatro primeiras edições, clássicos da modernidade, antes conhecidos em informações difusas, chegaram em mostras representativas do cubismo, do futurismo, do surrealismo, do expressionismo e do neoplasticismo, ou em conjuntos de obras como os de Picasso, Mondrian, Calder, Léger, Morandi, Klee, Munch, Ensor, Laurens, Chagall e outros. Entre os nacionais, os organizadores das primeiras Bienais tentaram fazer um resgate histórico com salas especiais dedicadas a Portinari, Di Cavalcanti, Segall, Brecheret, Bruno Giorgi, Goeldi e Lívio Abramo.

PEDROSA, Mário. A Bienal de cá pra lá. In ARANTES, Otilia (Org.). *A Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995, pp. 256-271.

KRÜSE, Olney. *Calendário Bosh: A Arte Contemporânea em Campinas, 1954-1974*. O entusiasmo do crítico foi mais adiante: *Classificar A Conversa como obra pós-impressionista é arranjar um rótulo rápido demais. O clima profundo e denso entendimento (comunicação) estabelecido entre mãe e a irmã do artista (personagens da obra) só é conseguido por aqueles que atingem os umbrais da genialidade. E Thomaz Perina atingiu.*

EME, B. *Diário do Povo*, Campinas, 7.11.1953. V. texto completo em Anexo A, p. 120.

ECO, Umberto. *Obra Aberta – forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 280. (A citação é de entrevista anexa à obra, publicada originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, de 17 de setembro de 1966, concedida ao poeta Augusto de Campos, quando da estada do autor em São Paulo, em agosto do mesmo ano.)

PIGNATARI, Décio. O Grupo Vanguarda. In FONSECA, Dayz Peixoto (org./pesquisa). Catálogo-documento *Grupo Vanguarda, 1958-191966*. Campinas: Prefeitura Municipal de Campinas/Secretaria Municipal de Cultura/Museu da Imagem e do Som, 1981, p. 5.

CORDEIRO, Waldemar. Apresentação de Thomaz Perina na exposição da Galeria das Folhas, Nov. 1961. V. texto completo em Anexo E, p. 124.

2. A PAISAGEM REVELADA

2.1. Caminhos da Vanguarda

Quando os artistas de Campinas se agruparam sob o nome Vanguarda, estavam desejando colocar-se num campo onde a arte só poderia ser aceita como verdadeira se carregasse os sinais da experimentação e contraditasse o status acadêmico. Sabiam, pois, o sentido militar e estratégico da palavra e também a evocação dos movimentos artísticos de renovação da primeira metade do século XX, predominantemente na Europa: o futurismo, o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo, o construtivismo, o suprematismo, o neoplasticismo e o expressionismo.

Eduardo Subiratis destaca que esses vanguardas, chamadas *históricas*, “foram, ao mesmo tempo, fenômeno cultural altamente positivo, voltado para o futuro, afirmativo de novos valores, antecipador utópico e mesmo profético”. Daí, inclusive,

suas convergências com as vanguardas políticas revolucionárias do mesmo período, empenhadas em mudar a realidade social.

Mas as novas poéticas não se impuseram de maneira intensiva, sendo muitas vezes deformadas no campo artístico e derrotadas no campo social, frustrando-se seu apelo libertário. Deu-se quando, por exemplo, os vanguardistas russos foram enterrados nos porões dos museus pelo realismo socialista soviético; o expressionismo, condenado como degeneração pelo poder nazista; a Bauhaus, fechada; e o futurismo, disposto à manipulação do fascismo.

Contemporâneo desses movimentos, o modernismo brasileiro reflete nas artes plásticas influências do expressionismo (Anita Malfatti, Lasar Segall e Ismael Nery), do cubismo (Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Rego Monteiro) e também do surrealismo (Nery e, mais tardiamente, Flávio de Carvalho). Não chegou a posições mais radicais. A pintura adotou liberdades na composição e no uso da cor, mas a figura persistia, muitas vezes metamorfoseada por evocações nativistas e/ou nacionalistas.

Na segunda metade do século XX, no clima de abertura pós-Segunda Guerra, as conquistas das vanguardas (especialmente o cubismo) são reexaminadas e revalorizadas, extremando a desconstrução representacional até a abstração.

Esse retorno foi favorecido no Brasil pela multiplicação de instâncias de intercâmbio com a arte internacional, iniciada no final dos anos 40, como as atividades do crítico francês Leon Degrand à frente do Museu de Arte Moderna e a opção do pintor Samson Flexor. Intensificou-se a circulação de idéias, de pessoas e de obras, cujo reconhecimento foi sendo consolidado por instituições (Bienais, Museus, Escolas, Salões, Galerias), pela ação dos próprios artistas (formação de grupos, manifestos e exposições) e pela inteligência chamada a conferir novas tendências e a formular uma crítica de arte. A organização de um *corpus* teórico para nomear, comparar e qualificar essa produção nutria-se frequentemente nas fontes das vanguardas históricas.

Aqui a renovação da prática artística dos anos 50 ocorre na fase desenvolvimentista, marcada pela industrialização, pela urbanização e pela expansão para o oeste. Menoscabando enraizados atrasos, o país aspirava alcançar um patamar superior pelos caminhos da modernização e progresso tecnológico. O projeto de uma nova sociedade – pauta política e empenho ideológico de certos setores – tinha um ícone de impacto se instalando no planalto: Brasília. A arte se aliou a esse projeto.

O concretismo, um dos ramos mais ativos da arte de vanguarda brasileira, encontrou na Bauhaus e na Escola Ulm, herdeiras funcionais do construtivismo, os modelos de expressão artística compatíveis com as almejadas transformações da situação social. Racionalidade e informação estavam na base de um repertório universalista e de suas aplicações práticas. Sintonizadas e comprometidas com o ambiente de otimismo utópico.

A crise do desenvolvimentismo leva à radicalização política dos anos 60 e provoca um olhar para dentro, em busca do nacional e do popular, cujo ideário, produzido nos Centros Populares de Cultura, penetra no cinema, no teatro e na poesia, reavivando o dualismo conteúdo-forma. A vanguarda, empurrada para o “salto participante”, acaba mais uma vez frustrada em sua aliança com um projeto revolucionário.

O discurso simbólico seguinte vai se conectar com uma nova fenomenologia de imagem: volta com a figura e o objetivo, revive as performances e os happenings. Entre outros temas, insinuam-se a contestação política e crítica da sociedade de consumo e seus mecanismos de alienação, atribuindo novos conteúdos às proféticas matrizes das vanguardas históricas.

2.2. O Grupo Vanguarda

Em 1957 Geraldo Jürgensen retornava do Rio de Janeiro, formado pela Faculdade Nacional de Arquitetura e Urbanismo. Na antiga Capital Federal fora tocado por idéias de renovação no contato com o movimento artístico e em aulas e palestras de Oscar Niemeyer, Burle Marx e Lúcio Costa. Chegando em Campinas, desejava expor suas aquarelas , mas também se agrupar àqueles que desenvolvam um trabalho moderno.

A primeira pessoa que lhe indicaram foi Thomaz Perina. Este o levou a Lélío Coluccini, conhecido como um “neoclássico”, a seus companheiros Mário Bueno, Enéas Dedecca, Maria Helena Motta Paes e Geraldo de Souza. Sabendo dessa movimentação, Raul Porto apresentou-se com alguns desenhos. Foram convidados dois artistas italianos residentes em Campinas: Edoardo Belgrado, que já havia exposto no Centro de Ciências, Letras e Artes, e Franco Sacchi, que pintara os painéis da Igreja de

Nossa Senhora das Dores, no Cambuí, e tinha no currículo a participação em movimentos na Itália e na França e na I Bienal de São Paulo. Foram ainda chamados Geraldo Decourt, Ermes de Bernardi, Aristides Ferraz e Mário Carneiro (um convidado especial do Rio de Janeiro).

A gênese de um grupo poder ter versões diferentes. No caso do Grupo Vanguarda, Jürgensen deu o primeiro passo para a união dos artistas, mas o respaldo de Perina Ihes assegurou confiança. Raul Porto diligenciou os aspectos práticos de organização e em pouco mais de um mês estavam reunidos desenhos, pinturas e esculturas; às 21 horas do dia 4 de setembro de 1957 inaugurava-se a I Exposição de Arte Contemporânea de Campinas, no saguão do Teatro Municipal Carlos Gomes. Os artistas ali reunidos tinham em comum o desejo de romper com os padrões acadêmicos. Um comentário da imprensa ao evento conciliava:

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

Mas Raul Porto, em Carta Aberta aos Artistas, considerou a crítica inócua (“água com açúcar”) e propôs que formassem um grupo de ação como “única solução para construir uma arte atual, acompanhando – com um atraso lastimável – as cidades civilizadas, renovando os padrões de gosto vigentes”. O objetivo era colocar Campinas no “mapa das artes plásticas” do Brasil.

Foram decisivos na polarização do grupo o entusiasmo e as informações de Belgrado e Sacchi, cujo ateliê se tornou o quartel do Grupo. Sacchi havia participado, em 1940, do Salão de Arte Moderna de Milão, e, em 1946 e 1947, dos Salões dos Independentes de Paris. Belgrado estudara arquitetura e belas-arts em Veneza e viajara muito pela Europa. Com certeza haviam sentido de perto os reflexos dos movimentos italianos representados na metafísica de De Chirico e Carrà, na pintura do grupo do Novecento (que se pretendia moderno, ressalvado o respeito à “saúdável tradição italiana”) e nas reações e no engajamento do ANtinovecento, sobre as quais fala Giulio Carlo Argan.

Reforçou-os o aporte teórico do jornalista e poeta Alberto Amêndola Heinzl, trazido para a roda por Paul Porto. Sua formação já o levava ao encontro da vanguarda literária, quando os concretos começaram a revelar Mallarmé, Apollinaire, Joyce, Cummings, Pound e a provocar uma revolução poética. As experiências do grupo Noigandres lhe chegaram simultaneamente às experiências de Raul na arte geométrica, incendiando nos dois jovens o ímpeto inovador.

A II Exposição de Arte Contemporânea, em 29 de junho de 1958, dava continuidade aos propósitos de mudança, agora estabelecidos de forma organizada, e era assumida definitivamente a denominação de Grupo Vanguarda, segundo alguns depoimentos, sugerida por Belgrado.

O ideário do Grupo foi consolidado no Manifesto redigido por Amêndola Heinzl, assinado também por Alfredo Procaccio, Edoardo Belgrado, Franco Sacchi, Geraldo Jürgensen, Geraldo de Souza, Maria Helena Motta Paes, Mário Bueno, Raul Porto e Thomaz Perina, e publicado em junho de 1958 no primeiro número do *Jornal do Centro de Ciências, Letras e Artes*.

O manifesto apregoava a inovação estética e almejava também a provocação e a polêmica. Numa linguagem analógica e apresentação gráfica ao gosto do concretismo, justapunha propostas e críticas genéricas conclamando “por uma arte atual, pela renovação/revivificação constante e progressiva” e “pelo surgimento de uma atitude de debate”. O princípio de autonomia da obra artística era reafirmado: “um poema é um poema / uma tela é uma tela / coisas não necessariamente ligadas / a uma idéia determinada / de cujo esforço de expressão surgiram”. Não faltavam expressões cifradas (“a moda *blackwood*”), citações do momento (Ezra Pound), ironia (“os escribas que pretendem que 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 o tom contundente tenha assustado a maioria dos signatários e afastado alguns aliados, como Lélío Coluccini, por sinal, autor do monumento às andorinhas ironizado no manifesto. Mas não houve reações explícitas, nem mesmo dos acadêmicos.

Era preciso conquistar espaços: mais três exposições se seguiram em 1958. Na III Exposição de Arte Contemporânea, Amêndola Heinzl fazia um balanço, reconhecendo que, apesar das “conclusões pictóricas distintas”, o empenho de todos na

pesquisa formal fazia prever a “derrocada de diversos mitos provincianos que constituem uma tremenda barreira para as arejadas diretrizes da arte contemporânea”.

Foi produtivo o contato com o grupo mais mobilizado da arte de vanguarda em São Paulo: o dos concretistas. Os poetas Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Ronaldo Azeredo compareceram ao encerramento da IV Exposição de Arte Contemporânea de Campinas. Pignatari considerou a mostra à altura do que se fazia em São Paulo e Rio, dizendo que seus autores podiam sair sem medo da concha da província.

Também Waldemar Cordeiro, Hermelindo Fiaminghi, Luiz Sacilotto, Maurício Nogueira Lima e outros pintores do grupo concreto se aproximaram e, mais experientes, ajudaram a articular uma exposição em São Paulo, na Galeria de Arte das *Folhas*, que representava, na época, importante acesso ao mundo artístico paulistano fora das mostras oficiais.

O surgimento do Grupo Vanguarda, fora dos núcleos das capitais e constituído em sua maioria por artistas autodidatas, deve ter se revelado aos concretistas como uma prova de que a absorção das novas formas culturais não era um fenômeno impositivo, externo, mas o caminho natural da modernidade. Pignatari alinhou os artistas de Campinas entre as descobertas de coisas e valores novos feitas pelos concretistas em suas andanças, como a arquitetura da cidade de São Sebastião (no litoral norte), as fachadas das tinturarias em São Paulo, a pintura de Volpi e a do primitivista José Antônio da Silva. Estas preferências pela arte anônima e por dois artistas de raízes populares – casos distantes de um padrão racionalista – estabeleciam relações (não rupturas) com o histórico, o local. Eximiam os concretistas do espírito dogmático e de formulações a partir do grau zero a eles imputados. O mesmo ocorreu no enfoque de Cordeiro, quando filiou a pintura de Perina ao que chamou de realismo artístico, “descendente do melhor Almeida Júnior, passando por Volpi”.

Inaugurada em 30 de agosto de 1959, a exposição das *Folhas* intitulou-se Artistas de Campinas. No catálogo, a apresentação de Cordeiro procurava englobar a diversidade de estilos presentes dentro do que chamava “uma arte objetiva”. Afirmava que a mostra nada tinha de local e, pelo contrário, chamava 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 continha – que é o que interessava – poderia ser caracterizado. 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 fundo-figura; Mário Bueno, na clareza e espontaneidade de suas composições abstratas, com poucas cores em desdobramentos; Geraldo de Souza, na economia de elementos em composições abstratas, atingida pela correlação de cores; Maria Helena Motta Paes, criando reforço dramático por empastes e reboques em uma 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.

O crítico do jornal que recebia os campineiros, José Geraldo Vieira, saudava também os expositores e, recusando qualquer “atitude generosa, como se estivesse diante de uma equipe provinciana”, destacava que a surpresa não era a existência de artistas modernos em Campinas, mas a diversidade de sua arte: pintura, escultura, desenhos – e, tudo, comparável ao nível da mais recente arte européia. Não faltou o toque de vida social com que as *Folhas* cercavam eventos desse tipo, nem o prestígio de intelectuais e artistas, com os concretistas assumindo a função de padrinhos do grupo.

Por outro lado, veio a crítica de *O Estado de S. Paulo* (sem assinatura, mas sabidamente de Geraldo Ferraz) cobrando “uma vanguarda mais consciente do que a de pesquisas to elementares, qual em mais de um caso se fez evidente”. Eram muitas suas restrições, salvando apenas parcialmente a obra de Geraldo Souza.

A reação veio rápida em resposta de Amêndola Heinzl, que atribuíu essa genérica desqualificação ao fato de Geraldo Ferraz ser “magoado inimigo do grupo concreto de São Paulo, principalmente de Waldemar Cordeiro”. Depois de rebater as opiniões do crítico sobre cada artista, concluía com a recusa pública de sua “ira sombria e da crítica sem fundamento e sem assinatura”.

Idiossincrasias à parte, a produção do Grupo Vanguarda mostrava, antes que uma estrita filiação ao concretismo, afinação com diversas vertentes do abstracionismo – o que já era digno de nota, tratando-se de um núcleo nascido fora do circuito dominante.

Em 8 de setembro de 1959 o Grupo Vanguarda se reuniu para a abertura da Galeria Aremar, em Campinas. A engenhosidade de Raul Porto, um dos proprietários da agência Aremar Viagens e Turismo, combinara o espaço de atendimento com uma pequena galeria, pela qual iriam passar todos os integrantes do grupo alternadamente

com os artistas de São Paulo. A Galeria tornou-se mais um ponto de encontro, uma espécie de sucursal do movimento concretista. Raul cumpriu a dupla função de administrador da Galeria e divulgador do Grupo Vanguarda. Atento à produção dos companheiros e às informações do momento, promoveu contato com artistas e críticos e atraiu adeptos. Além disso, cuidou de produção visual em jornais, capas de livros, catálogos e programas de teatro.

Entre 1958 e 1966 o Grupo Vanguarda totalizou 25 exposições coletivas (V. Anexo P) e tomou sua configuração final. Belgrado retornou à Europa, mas sempre foi considerado como um dos elementos importantes da formação; Geraldo Decourt e Ermes de Bernadi 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. Assim, foram considerados seus membros históricos: Perina, Mário Bueno, Edoardo Belgrado, Raul Porto, Francisco Biojone, Geraldo Jürgensen, Maria Helena Motta Paes, Franco Sacchi, Geraldo de Souza, Enéas Dedecca e Bernardo Caro. Teve parte na sua criação Alberto Amêndola Heinzl, que expôs seus poemas e atuou também, junto com J.A. Pereira da Silva, na elaboração de textos para os catálogos e divulgação na imprensa.

Algumas de suas incursões marcaram presença pioneira da arte moderna, como em Poços de Caldas, selando um ponte com o Grupo Temposom, de jovens poetas de estrato concretista, e em Santo André, onde se viu pela primeira vez uma exposição dedicada inteiramente às novas tendências. Enfim, a importância do Grupo Vanguarda no panorama brasileiro das artes visuais nos anos 60 já era um fato, referido como o “construtivismo campineiro”.

2.3 Afinidades concretas

A necessidade de encontrar novos caminhos que se impôs aos artistas de Campinas, começando por romper com o esquema da representação, encontrou sintonia com as propostas que, a partir do Grupo Ruptura, vinham incorporando mais adeptos e buscando uma lógica histórica da evolução das formas.

Essa sintonia e as relações que se estabeleceram entre o Grupo Vanguarda de Campinas e os pintores e poetas do movimento concretista induzem a uma correlação entre suas plataformas teóricas: o Manifesto do Grupo Ruptura, lançado em 1952, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, por Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Geraldo

de Barros, Lothar Charoux, Kazmer Fejer, Anatol Wladislau e Leopoldo Haar, o Plano-Piloto da Poesia Concreta, assinado por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, e o Manifesto do Grupo Vanguarda, publicados em 1958.

A citação de Ezra Pound no manifesto campineiro – “os artistas são as antenas da raça” – representa um lema que servia aos três grupos em seu maior desiderato: captar os sinais de um novo tempo e romper com os padrões estabelecidos. Anuncia numa etapa de renovação aqueles que “criam formas novas de princípios novos” (Ruptura), onde a poesia será o “produto de uma evolução crítica da forma” (Plano-Piloto) e a arte mostrará “coerência com o atual estágio evolutivo da civilização” (Vanguarda). Vozes das vanguardas históricas ecoavam nessas propostas.

Os poetas declaram encerrado “o ciclo histórico do verso”, enquanto Ruptura constata que “o naturalismo científico da renascença esgotou suas tarefas históricas”. Por seu lado, o Grupo Vanguarda quer livras a arte do “misticismo inoculado pelos medalhões e sobrepor-se aos falsos estetas que usavam vocabulário impostado e tratados superados”.

Embora se conhecessem suas fontes, vindas do construtivismo russo, do neoplasticismo, da Bauhaus, impregnadas pelas teorias da Gestalt e da Escola de Ulm, o Grupo Ruptura, nesse documento, não se declara descendente de nenhum modelo ou escola. Os poetas concretos são explícitos e nomeiam seus precursores: de Mallarmé a João Cabral de Melo Neto, passando por Ezra Pound, James Joyce, Apollinaire e Oswald de Andrade. E mesmo nas artes visuais assinalavam as principais referências: Mondrian e a série *Boogie-woogie*, Max Bill e Albers.

Além da criação de Pound, o Grupo Vanguarda não discrimina ascendências. Suas declarações estão mais próximas do Ruptura no formato contundente e impositivo, enquanto o Plano-Piloto se mostra como uma peça programática.

Mas o que deve ser combatido em comum tem nome: “hedonismo”. Que no campo da poesia subentendia a “expressão subjetiva” de uma ala da Geração 45, resistente aos caminhos abertos pelo modernismo, a favor do verso conspícuo e de uma *imagerie* decadentista. Nas artes visuais o capuz servia para os bolsões acadêmicos, mas sua direção principal era um tipo de “não-figurativismo e todas as variações e hibridações do naturalismo”.

Partindo de uma postura dominada pela racionalidade, em busca de um produto estético de valor universal, livre de subjetividades, o concretismo, segundo Ronaldo

Brito, encontrou na geometria seu campo de operação – “uma espécie de engenharia de processos de comunicação visual”. O resultado, visível nas experiências de Cordeiro, Nogueira Lima, Charoux, Fiaminghi, Sacilotto e outros no primeiro momento, são jogos rítmicos, seqüências visuais, efeitos óticos. Enfim, obras de precisão com base em tensões e relações especiais. Entre os artistas do Grupo Vanguarda, Raul Porto, com inequívoca vocação de designer, foi quem esteve inicialmente bem próximo desses modelos.

O manifesto do Grupo Ruptura rendeu polêmica. Comentários de Sérgio Milliet foram replicados por Cordeiro, que indigitou um doa “hedonistas”, Cícero Dias, e recusou a crítica de Milliet como “puramente opinativa e eficiente apenas para os joguinhos políticos do mundanismo artístico”.

Quando se formou o Grupo Vanguarda, já havia acontecido a I Exposição de Arte Concreta, que reunira os concretos paulistas e os cariocas vindos do Grupo Frente. Em 1959 deu-se a cisão, que culminaria com a publicação do Manifesto e a I Exposição Neoconcreta, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Contra o reducionismo que lhe imputavam, Cordeiro já havia aberto propostas estabelecendo que o principal era “a compreensão da natureza sensível da geometria”. Esta compreensão estava subjacente nos trabalhos dos integrantes do Grupo Vanguarda, que denotavam, em explorações organizadas, timbres diversos de composição, como ele próprio pudera conferir, quando os apresentou na Galeria de Arte das *Folhas*.

Mas as mudanças ganhavam velocidade. “A forma como processo construtivo e o papel ativo do espectador na arte de vanguarda dão o tiro de misericórdia na poética do objeto em si” – proclamava Cordeiro em 1963, no catálogo da exposição inaugural da Galeria Novas Tendências, que tentava reagregar militantes do concretismo, sem excluir alguns que, aliás, se mantinham dentro da ortodoxia geométrica. Aliás, foi essa curta associação, rompida em poucos meses com a saída de Cordeiro, Sacilotto e Nogueira Lima. Não consta que algum membro do Grupo Vanguarda tenha sido convidado para essa retomada.

As trombetas teóricas começam a reverberar nas paredes de uma realidade social e política em crise, marcada, ao final, pelo golpe militar em 1964. Somaram-se influências exteriores retomando a figuração, e puseram-se em discussão e prática conceitos como os anunciados por Hélio Oiticica: “Vontade construtiva geral; tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; participação do

espectador; tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; tendência a uma arte coletiva; ressurgimento do problema da antiarte”. A mostra Opinião-65, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi bastante indicativa desse momento. Cordeiro estava lá com seus “popcretos”. Por essa época o Grupo Vanguarda estava se dissolvendo, mas seus integrantes não podiam fugir dessas questões. Iriam responder a elas de acordo com suas histórias.

2.4. Minarete-Experiência

Entre 1960 e 1962, o principal veículo do Grupo Vanguarda foi Minarete-Experiência, quando a equipe formada por Alberto Amêndola Heinzl, Raul Porto, Thomas Perina e J. A. Pereira da Silva assumiu a responsabilidade de sete edições da página de literatura e arte que Francisco Isolino de Siqueira editava semanalmente, desde 1957, no jornal *Correio Popular*.

A abordagem de temas polemizados pelos concretistas e divulgação de autores ligados ao movimento indicam influências e afinidades. A página cobriu cinema, literatura e artes plásticas, com a pintura de Vasarely, o cinema de Norman McLaren e de Visconti, a poesia de e. e. cummings e Maiakovski e os debates que ainda se flagravam entre figurativismo e abstracionismo, arte de vanguarda e arte popular. Produções poéticas do próprio Amêndola Heinzl, de Mário da Silva Brito, Edgard Braga, José Lino Grünwald e Pedro Xisto foram destacadas.

Minarete-Experiência e os dois números do *Jornal do Centro de Ciências, Letras e Artes* (que não teve continuidade nesse formato e direção) cumpriram timidamente a função de estampar um pensamento local sobre a vanguarda em alguns textos de Amêndola Heinzl. Estiveram mais ocupados em mostrar posições nas fileiras do movimento com a reprodução de peças Décio Pignatari, Waldemar Cordeiro, José Lino Grünwald e Haroldo de Campos, entre outros. Refletiram como foi acolhida a liderança que os concretistas de São Paulo haviam amigavelmente expandido.

2.5. A trajetória de Perina

A trajetória de Perina no período do Grupo Vanguarda ressalta a coerência na busca de “sua” paisagem, de sua estrutura pictórica. Cordeiro alertava:

Não se enganem: Perina é um artista verdadeiro. Não é apenas um talento ao estado natural: é um artista, pinta concebendo e concebe pintando. O conteúdo de suas obras se inscreve nesse realismo que constrói na matéria pura do concreto, prescindido do subjetivismo arbitrário, do hedonismo solipsista, prescindido – numa palavra – da metáfora em todas as suas formas, mesmo as mais camufladas e recentes. Significado morfológico da obra particular de Perina: jogo sutil de contradições em que o geométrico, o tom de luz e o tátil se interpenetram, se compensam, se correspondem, se substituem, harmonizando-se. E concluía: Raramente, num esquema tão simples, a simetria bilateral teve tantas possibilidades de relação simultâneas de modo a fornecer um campo onde as surpresas e as descobertas venham a se constituir na essência mesma da imagem.

A poética visual a que chegara pode ser comparada à de vários criadores que passaram por essa depuração, vindos da figura para a abstração. Há uma notável singularidade no resultado da pintura de Perina, cuja conotação – a paisagem – deixa de preexistir à obra e, num processo sutil e de grande economia, nela se presentifica. Opera-se o que Maurice Merleau-Ponty chama de o enigma da pintura: “Fazer com que os objetos estejam na tela sob a condição expressa de não estarem ali, de transcenderem a materialidade, sem a qual, entretanto, não existiriam, e rumarem para o sentido, sem o qual não seriam pintura”.

Perina chegava intuitivamente a uma configuração plástica com uma simplicidade de cores e de estruturas, que poderia se enquadrar no que Mondrian chamou de “super-realismo neoplástico”, assim interpretado por Décio Pignatari: “A tela nega a exteriorização metafórica, objeto por sua vez de nova geração, que sintetiza a concretude real da obra, ou como queria Mondrian, o seu super-realismo”.

Para Perina, negar a exteriorização significava que não se propunha a retratar certa paisagem, captar uma realidade. Mas o conceito estava interiorizado na obra, especialmente pelo nome atribuído. Como não estava interessado em determiná-la ou qualificá-la, a obra remetia para uma paisagem que não existia, a não ser enquanto a própria obra. Quando deixou em uma de suas raras anotações que “a arte não expressa o

visível, mas torna visível”, vê-se que o pintor apreendeu de modo mais simples e claro esse processo.

A exposição nas *Folhas* ensejou a Perina o convite para a Exposição Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, em 1960, quando José Geraldo Vieira observou reações a suas obras:

Os profanos que se acercaram das telas, prevenidos pelo catálogo de que se tratava de paisagens, estranhavam não ver estradas, árvores, casas, lavoura e gado. E os entendidos habituados ao informalismo de manchas e cores, mesmo entendendo a expressão paisagem no mesmo sentido esquemático que paira nas telas de Mondrian, também não gostaram, devido a sínteses displicentes: cor rala, esmaecida, linha apenas perceptível, meros efeitos esféricos... Todavia os críticos devem ter gostado do antiplasticismo de Perina, cuja índole ascética fez sujeitos a regimes de eremita em deserto os três elementos: a linha, a superfície e a cor.

Parecia apostar, como Malevich, que um plano bidimensional era “mais vivo que qualquer rosto com dois olhos e um sorriso”.

Suas composições chegavam ao limite: um desafio, um risco. Como a *Paisagem* de 1959 (p. 36), uma combinação ousada de marrom e preto – paragem onde repousa uma figura ignota -, ou a *Paisagem* de 1960 (p. 42), que esteve na exposição das *Folhas*, uma síntese filiada aos preceitos do construtivismo, “três linhas e dois pontos sobre o plano”, a partir dos quais se pode alcançar relações de espaço e tempo.

No mesmo ano, Perina recebeu a Medalha de Prata no IX Salão Paulista de Arte Moderna e, em 1961, o Prêmio Governador do Estado, do X Salão, reconhecimento maior dessa amostra. Nela, segundo José Geraldo Vieira, se dava um conforto entre os artistas da tendência informal e os concretos. Sobre os artistas de Campinas, registrou: “Francisco Biojone e Geraldo Souza atingem, cada qual com sua sensibilidade, uma situação de hegemonia formal e cromática, hegemonia essa que Thomaz Perina obtém pelo ascetismo que domina suas paisagens mondrianescas, duma síntese tonal”.

Realmente, Perina havia chegado a uma síntese não apenas de tons, mas de toda a composição. Alberto Amêndola Heinzl identificou o rumo que sua pintura vinha tomando desde a I Exposição de Arte Contemporânea de Campinas: “A caminhada é

clara: busca de um despojamento quase total, libertação de uma possível interpretação trágica ou confusa” Sua atitude de simplicidade e pureza artística era surpreendente. Nas *Paisagens* que apresentou na exposição da Galeria Aremar, em 1961, sentia-se a parcimônia dos elementos e relações. Exercitava tonalidades de uma mesma cor, sempre com preferência pelas cores “surdas” – o cinza, o marrom – e interferência de leves linhas ou traços circulares. “Reduzindo a cor a um estado quase neutro, pela determinação de áreas e qualificação tonal, nasce uma dimensão inesperada, o movimento, e multiplicam-se interligações necessárias através de uma proporção nova, descoberta inerente ao próprio quadro, que faz os seus princípios”. Parecia à beira do nada. Mas sabia que, insistindo em seu “tema”, como um compositor de fugas, ainda lhe sobravam muitas escalas a explorar na reprodução sucessiva de desenhos rítmicos e melódicos.

2.6. O encerramento do Grupo Vanguarda

Em setembro de 1965, a Prefeitura Municipal criou o Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MACC). Para sua constituição tinham sido ouvidos os artistas da cidade, incluindo os acadêmicos, que também pleiteavam seu espaço. As ponderações de Perina e seu grupo foram decisivas quando Jacy Milani, Secretária de Educação e Cultura, decidiu: “Vai ser um museu de arte contemporânea”, e, voltando-se para os acadêmicos: “Vocês aqui não vão ter vez”. Garantida a implantação, tratou-se de realizar imediatamente sua inauguração com o I Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Nele desfaziam-se os laços de compromisso entre os integrantes do Grupo Vanguarda. Começaram a se dispersar, como se considerassem cumprida a missão.

Nesse momento, estava definitivamente ganha – no nível municipal – a luta pelo “poder simbólico”, de que fala Nestor Garcia Canclini. Ou seja, consagravam-se novos valores artísticos produzidos de acordo com interesses de um grupo cuja orientação geral – “a anatomia do gosto” – havia de formado em condições educacionais e culturais alinhadas com um projeto que levava a posições opostas às dos acadêmicos. Estava ligado às inquietações do jovem arquiteto Geraldo Jürgensen plantadas no seu tempo de formação no Rio de Janeiro, ao ideário do movimento concretista assimilado por Amêndola Heisl e Porto, à percepção dos rumos contemporâneos da parte de Perina e de seus amigos Bueno, Dedecca, Biojone, Souza e Maria Helena nas Bienais em seus

contatos e em suas leituras, e – mais distante, mas não menos decisivo – ao sentido dos movimentos artísticos europeus trazido por Sacchi e Belgrado.

Em 1966, o pioneirismo do Grupo Vanguarda era reconhecido pelo Museu com a realização de uma grande exposição. Cada artista ofertou uma obra para integrar o acervo. Voltaria a se reunir pela última vez na Galeria Aremar. Depois, apenas retrospectivas históricas. Sabiam que o momento era outro e era necessário juntar-se à nova geração, que já se reunia, desde 1961, no Grupo Hoje, frente ampla de artistas, sob a liderança de Maria Helena Motta Paes, que acolhia diversas tendências, com atuação nas áreas de pintura, escultura, cinema, fotografia, música, poesia e teatro.

2.7. Participações: Salões Paulistas de Arte Moderna e Bienais

O escultor Lélío Coluccini e Franco Sacchi, com a pintura *Ecce Homo*, foram representantes de Campinas no I Salão Paulista de Arte Moderna, em 1951. Mário Bueno esteve no III, IV e V Salões. Sacchi retornou ao VI. Foi, porém, a partir da formação do Grupo Vanguarda que os artistas campineiros expandiram sua participação. Em 1960 (IX) todo o Grupo Vanguarda estava presente, e, até 1966 (XV), foi sempre significativa a mostragem de suas obras (V. Anexo N), ressaltando o prêmio maior, Governador do Estado, concedido a Thomaz Perina em 1961, por um júri integrado por Mário Zanini, Maurício Nogueira Lima, Yolanda Mohaly, Ítalo Cencici e Ismênia Coaracy.

A abertura do Salão Paulista de Arte moderna ocorre no mesmo ano da I Bienal de São Paulo, em 1951, e os dois eventos vão se tornar vitrines do processo de modernização das artes visuais.

Enquanto a Bienal procura expandir nacional e internacionalmente sua representatividade, os Salões Paulistas têm, de início, o predomínio de residentes na cidade de São Paulo. No correr dos anos cresceu a participação de artistas do interior de outros Estados. De 1951 a 1968 os salões atravessaram dezessete edições. Na divisão de quatro seções – Pintura, Escultura, Arquitetura e Artes Decorativas -, julgadores tentavam acomodar técnicas e materiais cada vez mais transcorrentes.

Mais que isso, as composições dos júris de seleção e premiação mostraram a habilidade política de reconhecer, nesse período de mudanças, a superposição de tendências: aquelas que vinham do modernismo, carregando diversas nuances de

figurativismo, o abstracionismo geométrico e informal predominante, e a nova figuração emergente e seus desdobramentos.

A repetida eleição de Nogueira Lima, Sacilotto, Charoux e Judith Lauand para as comissões organizadoras, de seleção e premiação não escondia a estratégia concretista de manter e expandir território, e tinha certamente Cordeiro como inspirador. Mesmo a custo de aceitar soluções de compromisso com outras posturas estéticas. Aos concretistas deve o grupo Vanguarda divulgação e apoio. Com a Galeria Aremar se estabeleceu uma ponte com o meio artístico de Campinas. Indiretamente eles vieram a contribuir para que se organizasse na cidade o Salão de Arte Contemporânea, em 1965. Seu espírito militante e ímpeto polêmico repercutiam na interiorização de novos pólos das artes visuais.

A presença do Grupo Vanguarda foi mais discreta nas Bienais, em cenário mais competitivo e de organização mais complexa (V. Participações de 1951 a 1971 no Anexo N). Raul Porto esteve na V, VII, VIII e IX mostras, mas foi na VIII e IX, mostras de 1965 e 1967, que suas obras puderam ser vistas comas de Bueno, Caro, Jürgensen, Motta Paes e Souza. Perina e Enéas Dedecca nunca foram selecionados.

Realizadas nos primeiros anos da ditadura militar e palco de manifestações e protestos, as mostras de 1965 e 1967 coincidiam também, segundo Mário Pedrosa, com o “desenvolvimento vertiginoso de tendências e da dissolução cada vez mais radical das categorias artísticas”. Razão provável para o júri de seleção da VIII Bienal, do qual ele fazia parte, acolher amplamente artistas ligados ao concretismo, novos do realismo pop e da arte conceitual e até arte publicitária. A expansão dos processos se acentua na IX Bienal, acompanhada pelo agigantamento da mostra com representações de 71 países, critérios de seleção pouco claros e pouca inovação. O modelo da instituição era posto em cheque, coincidindo com um momento crítico da arte brasileira, que também foi momento de reavaliação para os membros do Grupo.

2.8. Depois da Vanguarda: Os Salões de Arte Contemporânea

A abertura do I Salão de Arte Contemporânea de Campinas, em 1º de setembro de 1965, assenta oficialmente na cidade o foro de modernidade das artes visuais. A iniciativa, patrocinada pela Secretaria de Educação e Cultura do Município, replicava um modelo central, o do Salão Paulista de Arte Moderna. Ações com o mesmo propósito iriam ser

tomadas em outras cidades do interior do Estado, a partir da segunda metade dos anos 60, fazendo surgir salões em São Caetano do Sul, Santo André, Santos e Piracicaba, que expandiam o alcance do movimento artístico.

Mas houve também fundamentos específicos de cada cidade. Em Campinas o “contemporâneo” tinha sido pauta do Grupo Vanguarda desde 1957, participando e abrindo caminhos. E ele deixou de existir justamente no momento dessa mostra e da formação do Museu de Arte Contemporânea. Daí para frente, seus integrantes iriam se habilitar em igual condição com os demais aspirantes a figurar nessas exposições. Mas se mostravam justificadamente ressentidos quando seu papel pioneiro era esquecido.

O prestígio dos salões no interior era assegurado pela confiança na organização e credibilidade das comissões julgadoras, atraindo em maioria artistas da capital e de outros estados. No I Salão de Campinas, estavam no júri Mário Schenberg, Izar do Amaral Berlink e Norberto Nicola para pintura, escultura, arte gráfica e arte decorativa; Paulo Mendes da Rocha, Joaquim Guedes e Pedro Saulo Saraiva para arquitetura. Schenberg era indicado com frequência para essa tarefa em razão de sua perspicácia para reconhecer talentos emergente num tempo em que as artes passavam por um processo de refração, multiplicando-se velozmente em novos modelos. Os quesitos “significação” e “criatividade” exigiam um olhar sensível para experiências mais ousadas e técnicas transdisciplinares que quebravam as categorias tradicionais.

Dessa posição talvez se entenda a amplitude das representações tentando abarcar a variedade de correntes. No I Salão foram selecionados 213 artistas, o que devia representar cerca de 500 obras; no II Salão, 429 obras e no III, 396. Não menos generoso foi o reconhecimento por meio de prêmios, aquisições, medalhas e menções.

Houve o caso de se prevenir o público – como o fez Sérgio Ferro, no júri do III Salão, em 1967, ao lado de Schenberg, José Geraldo Vieira e Harry Laus – com respeito aos prêmios para “obras mais desagradáveis”. Ele, aliás, não desmentia sua posição naquela época ao concluir: “A função da arte é agredir a organização caduca e opressiva, ou se isolar para aguardar novos tempos”.

No IV Salão, de 1968, Aracy Amaral – no júri com Schenberg, Vieira, Jayme Maurício e Frederico Moraes – justificava a abertura para tantos artistas pela dificuldade de avaliação “num momento em que as regras estão caindo”. E mesmo entendendo o salão como um fato “anacrônico”, assumia-o como “reflexo vivo de um Brasil feito de contradições violentas”.

No V Salão, de 1969, desmancharam-se as premiações e outras honrarias, optando-se por aquisições para o acervo do Museu de Arte Contemporânea, que contemplaram 19 artistas. Entre eles, os campineiros Bernardo Caro, Geraldo Jürgensen, Maria Helena Motta Paes e Raul Porto.

O mesmo critério foi observado no VI Salão, de 1970m quando o número de artistas expositores foi drasticamente reduzido, sob argumento de trocar “quantidade pela qualidade, e a repetição pela informação inédita”. Dos 262 inscritos forma aceitos 58. Obras de Raul Porto e Reynaldo Bianchi Netto, de Campinas, estavam entre as adquiridas.

Em 1975m a sugestão da comissão organizadora do X Salão rompeu com o sistema de concurso, decidindo convidar um grupo de artistas representativos para participar ao vivo de depoimentos e debates. Suas obras foram conhecidas por meio de slides. Com isso se pretendia acabar com a “ultrapassada emulação festiva” de seleções e premiações, responsável, segundo os organizadores, pelo afastamento dos melhores artistas. Mas não deixava de ser uma seleção, por ais importantes que fossem os escolhidos: Amílcar de Castro, Antônio Henrique Amaral, Franz Weissmann, Humberto Espíndola, João Câmara filho, Maria Leontina, Mira Schendel, Nelson Leirner, Rubem Valentim, Sérgio Camargo, Tomie Otake e o campineiro Mário Bueno.

Esse formato não prevaleceu. O Salão teve ainda três edições descontínuas: em 1977m 1985 e 1988. Era o anúncio da crise que levou este e outros salões ao encerramento.

Notas

Fundada por Walter Gropius em 1919m a Bauhaus (casa da Construção) reuniu os artistas avançados da época (Kandinsky, Klee, Albers, Moholy-Nagy, Finiger) em torno de um projeto didático conectado com um projeto político, o da social democracia. Sua finalidade era recompor o vínculo entre a arte e a indústria produtiva dentro de uma concepção da cidade como um sistema de comunicação organizado racionalmente. Foi fechada pelo nazismo. (Apud ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp. 516-520) Seu ideário foi retomado pela Escola Superior da Forma, de Ulm, fundada em 1953 por Max Bill, que teve também entre seus professores Max Bense e o argentino Tomás Maldonado, os quais mantiveram contatos e promoveram intercâmbios com os concretistas brasileiros.

MENDES, José de Castro. Exposição conjunta de pintores modernistas campineiros. *Correio Popular*, Campinas, 5.9.57.

PORTO, Raul. Carta aos artistas. *Correio Popular*, Campinas, 25.9.57

As diversas correntes italianas nas primeiras décadas do século XX, que coincidem com o nascimento e implantação do fascismo, são capituladas por ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp. 372-385, Além de Carlo Carrà e Giorgio de Chirico, ele destaca a importância de Giorgio Morandi, as tentativas do Novecento de criar uma arte do regime fascista e as reações vindas de grupos localizados, como a Escola Ramana, os Seis Pintores de Turim e o grupo Corrente, de Milão. Também GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; Aldo Bonadei: *O percurso de um pintor*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990, p. 36-40m descortina esse panorama quando trata da estadia de Bonadei na Itália de 1930 a 1931.

Minarete, página de literatura e arte do *Correio Popular*, Campinas, 2.4.1958, editada por Heinzl e Porto, e dedicada a traduções de E. E. Cummings (por Heinzl) e James Joyce (por Augusto de Campos).

V. texto completo em Anexo C, p. 122, *O Jornal* e o Manifesto do Grupo Vanguarda tiveram uma simpática nota de Patrícia Galvão em *A Tribuna*, Santos, 27.7.1958: “Este Jornal parece-me merecer um registro especial. Nele encontro a característica que sempre vale, para todos nós, que também tivemos mocidade literária, da revolta, do protesto, da inquietação, do desejo de construir-se alguma coisa de novo.”

HEINZL, Alberto Amêndola. Notas sobre a II Exposição de Arte Contemporânea. *Correio Popular*, Campinas, 2.7.1958, página Minarete.

PIGNATARI, Décio. O Grupo Vanguarda. In FONSECA, Dayz Peixoto (coord., pesquisa, projeto gráfico e textos). Catálogo-documento *Grupo Vanguarda, 1958-1966*. Campinas: Prefeitura Municipal de Campinas/Secretaria Municipal de Cultura/Museu da Imagem e do Som, 1981.

CORDEIRO, Waldemar. Apresentação da exposição na Galeria das *Folhas*, novembro de 1961. V. texto completo em Anexo E, p. 124.

VIEIRA, José Geraldo. Artistas de Campinas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30.8.1959.

Artes Plásticas. Sete de Campinas expõem em S. Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30.8.59.

HEINZL, Alberto Amêndola. Amostra clackwood anti-Grupo Vanguarda. *Jornal de Campinas*, Campinas, 26.8.1959.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo:: Cosac Naify, 1999, p. 41.

MILLIET, Sérgio. Ruptura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13.12.1952.

CORDEIRO, Waldemar. Ruptura. Suplemento do *Correio Paulistano*, São Paulo, 11.1.1953.

CORDEIRO, Waldemar. O Objeto. *Revista AD*, nº 20, São paulo, 19556.

- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 84.
- CORDEIRO, Waldemar. Apresentação de Thomaz Perina na exposição da Galeria das Folhas em Novembro 1961. V. texto completo em Anexo E, p. 124.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 882.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica da Arte e da Arquitetura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 83.
- VIEIRA, José Geraldo. Artes Plásticas *Folha de S. Paulo*, São Paulo, s/d. V. texto completo em Anexo E, p. 124.
- VIEIRA, José Geraldo. Artes Plásticas – Os Concretos no Décimo Salão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24.6.1961.
- HEINZL, Alberto Amêndola. Thomaz Perina: processo criativo. *Jornal de Campinas, Campinas*, 1959. V. texto completo em Anexo D, p. 123.
- PEREIRA DA SILVA, J. A.. Apresentação da exposição na Galeria Aremar, Mar. De 1961. V. texto completo em Anexo F, p. 125.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *A Produção Simbólica – Teoria e Metodologia em Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 110.
- PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. In ARANTES, Otilia (org.). *a Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 272.
- LAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyana. *Bienais de São Paulo – da Era do Museu à Era dos Curadores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 120.
- FERRO, Sérgio. Apresentação. In *Catálogo do II Salão de Arte Contemporânea de Campinas*. 1967
- AMARAL, Aracy. Apresentação. In *Catálogo do IV Salão de Arte Contemporânea de Campinas*, 1968.

3. A PAISAGEM RECONSTRUÍDA

3.1. Novos tempos e espaços

Em 1974, Campinas, que comemorava o seu bicentenário, tinha ultrapassado 375 mil habitantes, a décima segunda maior cidade brasileira. Isto de devia especialmente à industrialização dos anos 50 e 60, que se intensificaria na década de 70, provocando um enorme fluxo migratório.

Políticas de desconcentração e dinamização industrial fora da Capital, combinadas com projetos para modernizar a agricultura, estiveram na pauta de sucessivos governos estaduais. A articulação com a esfera federal assegurou sua implantação, via capital nacional e internacional, com um leque de incentivos oficiais. Com isso o interior de São Paulo, sendo Campinas um de seus pólos principais, passou a ser a segunda concentração econômica mais importante do país, com responsabilidade ponderável nos altos índices de crescimento do produto interno bruto exibidos orgulhosamente pelo governo militar.

As benesses desse desenvolvimento não se espargiram igualitariamente. A cidade assistiu uma grande população sendo isolada nas periferias, com problemas de habitação, transporte, saneamento, educação, segurança e saúde. Seus reclamos eram tímidos nesse período de rígido controle das demandas sociais e políticas sob o Ato Institucional nº 5. Não por acaso, a oposição (ainda que consentida e limitada) do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) elegeu sucessivos prefeitos. Suas administrações tentaram ordenar o caos e também conferir identidade para essa nova metrópole, onde em cada dez habitantes seis não eram dela naturais.

Aí entravam os valores simbólicos, polarizadores de auto-estima: a arte e a cultura – antigas bandeiras da tradição campineira. Essa ideologia permeou várias iniciativas desse período. Talvez a mais emblemática seja a formação da Orquestra Sinfônica, que concretizou em 1975 o sonho de resgatar a música campineira ao nível de suas glórias históricas, iconizadas em Carlos Gomes.

A constituição do Museu de Arte Contemporânea reconhecia o patrimônio artístico como um bem a ser preservado e divulgado para as novas geração. A recuperação do Cine Casablanca, na Vila Industrial, e sua transformação em Teatro José de Castro Mendes, e a finalização do Centro de Convivência Cultural, na área central da

cidade, com espaços para teatro, cinema, concertos e exposições, vieram reparar de alguma forma a derrubada de triste memória do Teatro Municipal Carlos Gomes.

A consciência preservacionista, antes difusa, ganhou definição com o Grupo Febre Amarela, integrado por arquitetos, para chegar, depois ao âmbito oficial com a criação do Condephacc.

As intervenções no contexto urbano buscavam uma linguagem moderna na construção de praças, de monumentos, a concha acústica da Lagoa, do calçadão da Rua Treze e no projeto ambiental e paisagístico da Lagoa do Taquaral. Envolciam muitas vezes artistas e arquitetos da cidade, como Lélío Coluccini, Thomaz Perina, Geraldo Jürgensen e Renato Righetto.

Com o Museu da Imagem e do Som criou-se um órgão oficial de registro e preservação da memória. A própria administração reconheceu a emergência de uma mentalidade ao separar em secretaria própria a área de cultura, até 1976 abrangendo também educação e esportes.

Os Salões de Arte Contemporânea oficializaram uma posição aberta às novas tendências visuais. Surgiram as primeiras galerias de arte, indicando um potencial de mercado, agora freqüentado, além dos artistas “históricos” da cidade, por novas gerações vindas principalmente do Departamento de Artes Plásticas da Universidade Católica e do Instituto de Artes da Unicamp.

A atividade teatral cresceu, e o tradicional Teatro do Estudante de Campinas, sempre sob direção de Tereza Aguiar, se decidiu pelo profissionalismo, tomando o nome de Teatro Rotunda. Mesmo sem ter concretizado a aspiração de transformar-se numa companhia estável do município, manteve-se ativo até 1987.

O Cineclube Universitário, iniciado em 1965 com exhibições de clássicos, cursos, palestra e debates, chegava, em 1971, à sua terceira produção, o curta *Dez Jingles para Oswald de Andrade*, de Rolf de Luna Fonseca. A primeira, *Um Pedreiro*, já fora premiada em São Paulo, no Festival Latino-Americano, como melhor documentário brasileiro.

Os sinais de resistência cultural não podem ser desligados da expansão nesse período da Universidade Católica e da Universidade Estadual de Campinas, a Unicamp, que, além de fomentar a criação artística, zelaram pelo espírito científico, geraram um pensamento crítico e sustentaram, com a publicação de livros e revistas, novas empresas

editoriais. Razões de valor para a cidade, as Universidades reviveram, em outra escala, o prestígio educacional de Campinas dos tempos dos grandes colégios e internatos.

3.2. O decorador

Os anos 70 forma de intensa atividade para Thomaz Perina. Além da participação em exposições coletivas, especialmente com o Grupo Hoje, realizou uma individual no Museu de Arte Contemporânea de Campinas (1971) e atuou como designer de interiores, de figurinos e de cenografia. Foi destacado na mídia, recebendo o Troféu Andorinha como Artista do Ano (1973), e considerado o Decorador do Bicentenário de Campinas.

Não era a primeira vez que instituições da cidade elevavam o seu trabalho. EM 1964 recebera o Troféu Carlos Gomes de consagração artística como decorador. Esta sua atividade já era conhecida. Veio a ganhar maior divulgação com suas intervenções no Teatro José de Castro Mendes, no Centro de Convivência Cultural e, como cenógrafo e figurinista, em encenação de teatro e ópera. Fez sua primeira experiência nessa função em 1970, bi espetáculo *Apolo 27*, de José Aylton Salvagnini – um trabalho cujo resultado lhe deu enorme prazer.

Diversificar a atividade foi para Perina uma opção profissional, que ensejou sua contribuição em outras áreas. Considerava sua pintura pouco vendável por eleger um “aspecto de criação” destituído de atrativos convencionais. Na decoração encontrou um campo que, além de garantia financeira, lhe trouxe compensadora realização.

Um dos pioneiros em Campinas na decoração moderna, foi solicitado para os mais diversos ambientes. Da casa de família ao espaço público, foi ampla sua atuação, e das mais importantes. Realizou inúmeros projetos de ornamentação para carnaval em Campinas e outras cidades do interior e desenhou modelos de fantasias, cuja publicação esse tornou, por alguns anos, uma tradição na imprensa local (um exemplo é mostrado nesta página). Também construiu uma imagem de Nossa Senhora aAparecida com descartes de madeira (acima)m que lhe valeu o Prêmio Invenção no II Salão de Arte Religiosa Brasileira de Londrina, Paraná.

Um projeto de decoração para ele não diferia do processo de produção de um quadro. Tinha que ser essencialmente criativo. Mesmo que a primeira idéia não fosse aceita, que tivesse que passar por alterações, ele encarava as limitação e exigências

impostas pelo cliente como um desafio para buscar uma nova harmonia. Partia de uma concepção e, como nem sempre encontrava matérias e complementos para concretizá-la, passava a estruturá-los sem conhecer previamente o resultado, arriscando-se. Usou sucata de madeira, chegando a inusitadas descobertas com seus recursos artesanais. Gostava de quebrar a rigidez de um ambiente de linha moderna, geométrica e tons definidos, com peças do mobiliário antigo, rústico ou fragmentos de esculturas. Para ele era um toque de “inacabado”, que humanizava o ambiente.

Um exemplo foi o interior do Bar Remendo, na Rua Luzitana (reconstituição em desenho de Perina, ao lado), que teve sua intervenção memorável, conformando, em pouco mais de 20 metros quadrados, um ambiente discreto, aconchegante, com um charme rústico que deveria ser fruído ao som de jazz ou da MPB.

Precisava encontrar uma satisfação nos detalhes, no desenho, nos materiais. “Nunca ia deixar uma obra que eu não pudesse apontar, não com a melhor, mas com aquela que eu concebi plenamente” – garante. Essas atividades alimentaram experiências em sua obra, como colagem, pintura e desenho sobre madeira, que testou nesse período.

3.3. Teatro José de Castro Mendes e Colombo

Em 1974 Perina esteve duplamente envolvido na inauguração do Teatro José de Castro Mendes. Localizada à Praça Correia de Lemos, na Vila Industrial, essa casa de espetáculos nascia da remodelação do desativado Cine Casablanca, adquirido pela Municipalidade em 1970, na administração de Orestes Quércia. Feita uma primeira reforma para a comemoração do centenário da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, o projeto teve sequência na administração seguinte, de Lauro Péricles Gonçalves.

Perina foi chamado para a decoração do interior do teatro e para desenhar os cenários e figurinos do espetáculo de inauguração.

Buscando harmonia nos detalhes e equilíbrio com o projeto arquitetônico, optou pelo veludo verde para as cortinas e poltronas, com um resultado de sóbrio requinte conjugado funcionalmente com o ambiente interno. Nas paredes do saguão de entrada e nas laterais do palco fixou luminárias construídas com blocos de vidro recobrindo lâmpadas incandescentes, num design despojado.

Colombo, de Carlos Gomes, a encenação inaugural do Teatro José de Castro Mendes, os dias 6, 7 e 8 de dezembro de 1974, acalentou com razão o orgulho campineiro e repercutiu na imprensa como “um ato de fé”, “uma obra gigante”. Realmente o maestro Benito Juarez alcançava uma façanha de monta, ao reunir cerca de 300 pessoas: a orquestra sinfônica, incluindo solistas, técnicos e os corais da Universidade Estadual de Campinas e da Universidade de São Paulo.

O poema sinfônico *Colombo*, que tem libreto de Albino Falanca, não prevê originalmente uma encenação. Mas a montagem optou pela visualização dos fatos históricos nele evocados. E Perina tornou-se fundamental para vencer esse desafio:

Foi justamente o equilíbrio e sobriedade de Thomaz Perina que encontrou a medida exata para a diretriz ser tomada. Ele tomou por base as dificuldades e os perigos de evocar unicamente um momento histórico e situou Colombo num tempo hipotético, etéreo, cheio de sonho, propositadamente intemporal. Inspirado pela música, optou pelas tonalidades noturnas e usou o azul e o cinza na fase inicial em que Colombo, atormentado pelas dúvidas e impelido pelo ideal, não sabe como agir. Buscou criar uma atmosfera de sonho e de romance. Porque, embora o poema seja épico, Carlos Gomes, em plena criação romântica, não pôde deixar de pintar a renúncia de seu herói ao amor impossível e a sua definição de vida: buscar novos caminhos no mar e descobrir novas terras. Nessa primeira fase, tudo se veste de cinza: os monges do convento e o próprio Colombo, que entoa a sua romanza ao som dos violinos, em tremulo constante. A essa noite de azul e cinza infundáveis, segue-se, cheia de luz, a segunda cena: a de Colombo no Palácio, solicitando o apoio dos Reis de Espanha. Tudo agora se ilumina de amarelo, a se refletir nos painéis imensos de alumínio, que comporão o segundo cenário. A cena do mar é cinza, de novo com velas a flutuarem no azul. Em todo momento, a identificação do cenarista com o diretor de cena foi perfeita. José Antônio de Souza foi de encontra à definição intemporal do cenarista.

A postura cenográfica de Perina deixava o naturalismo, optando por uma visualidade de tensão inovadora entra a base romântica da expressão dramático-musical e o moderno design de cores, luz e volumes. Enfim, o motivo musical e o roteiro de

viagem de Colombo lhe propiciavam construção de paisagens abstratas, atemporais, sob o efeito da luz.

3.4. Centro de Convivência Cultural

Em 1975, o Prefeito Lauro Péricles Gonçalves desejava concluir o Centro de Convivência Cultural de Campinas, abandonado havia alguns anos. Tratava-se de um complexo cultural, composto, externamente, por um teatro de arena e jardins e, internamente, por teatro, galerias de arte, restaurante e locais para sede da Orquestra Sinfônica Municipal e do Museu da Imagem e do Som. As galerias deveriam se constituir em “passagens para receber e respirar cultura!”.

A arena externa já havia sido inaugurada em 1972 com a encenação de *Hipólito*, pelo Grupo Rotunda. Ao convidar Perina para criar o desenho do interior o Prefeito pediu-lhe uma “intervenção de impacto”. O artista procurou aproximar-se do conjunto arquitetônico de Fábio Penteado, preservando-lhe o sentido, com uma solução austera, mas suficiente para “humanizar o concreto”, segundo suas palavras. Perina relata:

Quando o Lauro me convidou atendi a uma série de exigências. Ele queria um negócio luxuoso. Eu me neguei. Ele me mandou um recado: ‘Se você não fizer, eu recubro de duratex’. Era uma ameaça, mas ele queria mesmo que eu era neutra, nem luxo, me, pobre. Eu fiz uma linha de época, de faixas, etc., para não perder o concreto aparente. Para as galerias fiz uma pesquisa de galerias de arte. Eu sou pintor!... Eliminei a compartimentação, fiz painéis mais baixos (para não interferir no ambiente) que depois foram retirados. Como sempre fui apaixonado por fragmentos arquitetônicos, me propus utilizá-los na decoração. Queria os do Liceu de Arte e Ofícios, de São Paulo, mas, como não foi possível, acabei utilizando os do Otávio Papaiz. Esses fragmentos sem a pintura ficaram lindos, mas o Lauro não permitiu; queria austeridade no ambiente. A austeridade para mim era pintá-los em grafite.

Os lustres para o saguão de entrada deviam atender ao impacto almejado pelo Prefeito e compensar – segundo anedota da época – o “complexo” que afligia os campineiros desde a derrubada do Teatro Municipal Carlos Gomes, onde era admirado em grande lustre de cristal sobre a platéia. Após pesquisas em indústrias de São Paulo, Perina escolheu bolas de vidro dentro das quais deveriam se encaixar lâmpadas

incandescentes. O design inspirava-se no estilo *art déco*, muito freqüente na decoração e arquitetura de Campinas das primeiras décadas do século XX. As bolas eram encaixadas umas nas outras, eliminando-se os espaços intermediários.

O resultado era uma textura única, rendilhada e translúcida, através da qual a luz ampliava um espaço escultural por todo ambiente, lembrando a *Flor de Cebola* de Otto Piene. O efeito da profusão de luzes tão próximas das pessoas criava uma inevitável surpresa, uma sensação de impacto. Transformava o lustre em personagem do saguão, como os dois grandes totens, a dar boas-vindas aos visitantes. Perina estabelecia uma nova relação com os espectadores: não aquela antiga – contemplativa –, mas funcional. Era, portanto, uma escultura para brilhar e também para interagir. O conjunto resultou harmonioso, embora o chegasse ao espectador como algo estranho. Contrapunha elementos de diferentes apelos: a iluminação feérica da entrada, o grafite sóbrio das paredes e os fragmentos de esculturas neoclássicas – estes, um signo de reconstrução. Como síntese ambiental, alcançava a desejada humanização do concreto.

A obra despertou polêmicas, mas se integrou ao acervo urbano. Introduzia tendências pós-modernas com suas características de ambigüidade: a justaposição do estilo abstrato e minimalista com fragmentos neoclássicos. Walter Benjamin chama essa “fetichização do passado” de imagem dialética, por juntar o passado e o presente em intensidades diferentes, e porque o passado, neste seu ressurgir, não é repetição de si mesmo; tampouco pode o presente, nessa relação de interpelação pelo passado, continuar igual a si mesmo – assinala Klaus Garber. Essa conjunção não passou despercebida, conforme este depoimento:

Sem qualquer necessidade de cor, Perina baseou a decoração do novo teatro no preto, no cinza, acentuando sob todos os aspectos as formas arquitetônicas da construção, tornando infinitos os espaços através do negro, quebrando através da luz o aspecto severo da decoração... Talvez me engane... Mas sinto, na decoração de Perina, uma evocação realística do nosso antigo teatro assassinado... Está presente nos lustres imensos, surgindo do teto qual a estalactites imensas... Ele continua presente nas formas esculpidas nas paredes, fragmentos de artísticas construções passadas, que evocam, com seus relevos e torneados, os antigos adornos dourados do nosso Teatro Municipal Carlos Gomes.

Em 9 de outubro de 1976, uma série de quatro concertos com a Orquestra Sinfônica Municipal marcou a inauguração do Centro. O programa distribuído pela Secretaria de Cultura enaltecia o arquiteto Fábio Penteado pelo projeto, sem nenhuma referência ao interior de Perina. Mas, no dia seguinte, o jornal *Correio Popular* registrou sua “concepção inspirada”. Este fato e outros, no futuro, evidenciaram que o arquiteto não havia se conformado com sua intervenção.

3.5. Outros trabalhos

Ainda no Teatro do Centro de Convivência Cultural, Perina foi chamado, em 1975, para a concepção cenográfica e figurinos de *As Troianas*, adaptação de Jean-Paul Sartre para o clássico de Eurípedes, dirigido por Francisco Frias.

Aí também foi levada, em 11 de setembro de 1977, por iniciativa da orquestra Sinfônica de Campinas, com os corais da USP e Unicamp e o Madrigal Decason, a encenação da ópera *A Noite no Castelo*, de Carlos Gomes, com libreto de Antônio Feliciano Castilho. Teve a participação dos cantores Baldur Liesenberg e Niza de Castro Tank, entre outros, junto com atores do Grupo Rotunda. O regente Benito Juarez e a encenadora Tereza Aguiar convocaram o artista para desenhar o cenário e os figurinos. Coube a ele

encontrar uma solução justa para preservar o espírito da obra e conservá-lo, apesar do tema desatualizado e das limitações materiais em que se viu envolvido. A solução foi apelar para o rústico, a anigem, construindo cenários e vestuários, procurando, antes de tudo, apagar a cena, apara valorizar a música, na descrição habitual do trabalho de Perina.

A encenação da *Sinfonia Fantástica*, de Louis-Hector Berlioz, no Teatro José de Castro Mendes, em outubro de 1979, quando a Orquestra Sinfônica se uniu ao Ballet Lina Penteado, contou também com seus desenhos. E voltou a colaborar com Tereza Aguiar, em 1982, na montagem de *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, pelo Grupo Rotunda.

Sempre foi muito generosa a participação de Perina no movimento artístico campineiro. Atendia a convites e apoiava artistas mais jovens que o procuravam para uma avaliação ou um simples diálogo. Prestou colaboração em iniciativas de produção cultural, que buscavam resgatar tradições desfiguradas pelo crescimento explosivo da

cidade. Manifestações teatrais, concertos e exposições, ainda que de consumo muito reduzido, representaram as afirmações possíveis de resistência, numa época em que se combinavam a avalanche dos meios eletrônicos de informação e entretenimento com a propaganda dos governos militares, seu aparato censório e seus planos de ação cultural.

3.6. “Pictórica”

Os muitos compromissos nas áreas de decoração e cenografia não fizeram com que sua produção na pintura diminuísse nesse período. Viajou para os Estados Unidos e Argentina, onde os museus forma naturalmente pontos importantes de seu roteiro. Participou de várias exposições e se acenou uma participação, a convite de Waldemar Cordeiro, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Não foi concretizada devido à morte prematura de Cordeiro, justamente quando desenvolvia experiências de “arte iônica”, que chegou a apresentar no Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

O convite de Cordeiro mostra um reconhecimento compartilhado também pelos que haviam formado o grupo concreto. Entretanto, faltou a Perina movimentação própria ou de outros agentes que levassem sua obra a um circuito mais amplo. Continuou sendo o artista de Campinas.

Merecem registro dois momentos que o tiraram desse isolamento: a participação no Calendário Bosch: Arte Contemporânea de Campinas, 1954/1974, com exposição no Museu de Arte de São Paulo, em 1974, e a exposição individual no Salão Portinari, em São Paulo, dentro do projeto Artistas do Interior, promovido pela Secretaria de Cultura e Tecnologia do Estado, em 1978.

No calendário de 1975 da indústria Robert Bosch do Brasil, o curador Olney Krüse, escolhido pelo Clube de Arte Moderna de Campinas, pretendeu uma mirada histórica nos últimos 25 anos, resgatando obras de Perina, Raul Porto, Mário Bueno, Maria Helena Motta Paes, Francisco Biojone, Bernardo Caro, Geraldo Jürgensen, Geraldo Souza, Enéas Dedecca – todos do Grupo Vanguarda -, mais Lélío Coluccini, Lúcia Martini, J. Toledo, Alcindo Moreira Filho, Mário Levy e Egas Francisco.

De Perina preferiu o pastel de 1952, *A Conversa* (p. 18), que considerou um dos momentos mais altos dessa técnica no Brasil. Daí referir que

Campinas tem dois mitos entre os seus artistas. Um deles é Thomaz Perina, que viveu e nasceu nesta cidade. O outro é Geraldo de Souza. (...) Para a maioria dos artistas campineiros, ele (Perina) é, simplesmente, ‘o pai da pintura de Campinas’. Outro rótulo? Não. Apenas um raríssimo reconhecimento que parte espontaneamente dos artistas que o admiram e com ele trabalharam: Dedecca, Mário Bueno, Biojone, Maria Helena Motta Paes.

Afora essa reverência, foi o Salão Portinari que ofereceu exemplos do estágio que havia alcançado, levando sua excelência artesanal para outros caminhos, passados mais de vinte anos dessa obra. Eram *Paisagens* dos anos 70 (reproduzidas neste capítulo), que mostravam sensibilidade do fazer, com formulações equilibradas de poucas cores.

No texto de apresentação da exposição, José Roberto Teixeira Leite identificou uma carga emotiva por trás do minimalismo dessas obras e chegava a ilações com a atualidade:

Perina parte da impressão fugaz que lhe desperta um traço da natureza e pouco a pouco descarna-o, imaterializa-o até em mero clarão cromático, num halo iridescente em que partículas de luz podem envolver árvores, campos, tudo. Paisagem? Talvez; mas paisagens de crise, de crise espiritual e de crise ambiental, num tempo em que os rios e as florestas estão morrendo e em que os olhos ardem sob a fuligem das fábricas.

O testemunho do amigo Mário Bueno, também reproduzido no catálogo da mesma exposição, sintetizava com a autoridade de quem acompanhou a carreira de Perina (que nunca desejou fazer discurso ideológico) outro tipo de provocação:

O que impressiona a quem, como eu, o conhece há muito, é essa sua capacidade de relegar todo um conhecimento de fórmulas, para o extremo de uma linguagem, cuja simplicidade chega a comover. Eis aí uma pintura com um fim em si e ao como um meio. A arte na sai proporção natural, com o conteúdo nascendo da própria forma, e aí temos toda a essência da sua obra.

Uma insuspeitada potência, uma carga afetiva, podia nascer da delicadeza tonal das *Paisagens* ali mostradas, como se constatava no texto “Pictórica” de Luciano

Martins Costa – uma crônica antes que crítica -, que partia do território das telas para conclusões catárticas:

Thomaz perina seria um poeta. A vida está ali, mas o poeta apenas sugere, através de vagas indicações. Passa de leve quando poderia afundar e afundar. Você que descubra. E morra de alegria ao descobrir. E goze. E tenha mil orgasmos ininterruptos ao sentir que você é capaz de perceber todas as angústias e todos os sonhos do poeta, esmagados sob as cores opacas na tela. E chore também, porque essas angústias e esses sonhos são seus, e você não sabia.

Esses depoimentos traduziam modos particulares de recepção da obra. Em conjunto demonstravam como seu cromatismo lacônico era desafiador, tocava a sensibilidade e induzia a interpretações. O que poderia ser tido como auto-suficiência não significava, portanto, a anulação de valores expressivos. A pintura de perina entre os anos de 60 e 70 não havia passado por saltos ou rupturas. Ante o ambiente de ostensiva e ruidosa virada das artes visuais para novos processos, ele permanecia tranquilamente no ringue tradicional de tela, da luz e da abstração. Assim era sua linguagem, o seu idioma. Continuava com divisões e círculos, explorando relações cromáticas e espaciais. As cores em geral discretas, esmaecidas, transparentes, como se pode observar nas *Paisagens* desse período, colocam-se num campo para além do conteudismo e do formalismo e se alinham com uma poética da incomunicabilidade identificada por Argan na arte moderna:

Para além da linguagem, que sempre reflete uma concepção do mundo e implica a idéia de relação, não há senão a singularidade, a irrelatividade, a inexplicabilidade, mas também a incontestável realidade da existência. O artista existe, e existe porque faz. Não diz o que deve ou o que quer fazer e para o mundo, cabe ao mundo dar sentido ao que faz.

Notas

FRANCO, Zaiman de Brito. De como um bar acaba sem morrer. Estante e prelo. Campinas, *Diário do Povo*, 2.4.1970. O cronista lastimava o fim do Remendo, dizendo que “o Bar é uma das coisas mais sérias da vida da gente. Pois, o Remendo era um Bar. Acabou. Mas não morreu. Afinal alma é imortal. Seis metros de fundo, três de largura, mesas toscas, um mini-balcão, a figura simpática do João misturando os coquetéis e os seres que procuravam alguma coisa na madrugada dos desajustados. A moldura: um toque forçosamente de Thomaz Perina... Thomaz Perina, apenas artistas, enxergava o mundo através de lentes escuras... As melhores obras de Perina foram criadas entre aquelas paredes de 3 metros de largura, seis de fundo. E nem ele mesmo as guardou”.

MONTEIRO, Lea Ziggiatti. Colombo. *Correio Popular*, Campinas, 1.12.1974

O Centro de Convivência havia sido construído, seguindo projeto de Fábio Penteado, na administração do prefeito Ruy Novaes, justamente conhecido como responsável pela derrubada de dois marcos históricos de Campinas (a Igreja do Rasário e o Teatro Municipal), quando iniciou, nos anos 60, a implantação de um plano de modernização do centro da cidade.

Escultor alemão, nascido em 1928, interessado em trabalhos com vidro e luz, fundou, em 1958, o Grupo Zero com Heinz Mack, que perdurou até 1966.

SEVCENKO, Nicolau. *O enigma pós-moderno*. In OLIVEIRA, Roberto Cardoso (org) *Pós-modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990, pp. 53-54

GABER, Klaus. Por que o mundo todo nos detalhes do cotidiano?. In Dossier Walter Benjamin. *Revista USP*, São Paulo, set/out/nov 1992, n. 15, p. 47

MONTEIRO, Lea Ziggiatti. Centro de Convivência Cultural. *Correio Popular*, Campinas, 10.10.1976

Em 1990, entrou em pauta a reforma do Centro de Convivência Cultural, que incluía alterações na decoração interna. Um abaixo assinado exigiu que a obra fosse respeitada. O impasse gerou manifestações de apoio e repulsa. Foram ouvidos Fábio Penteado e Lauro Péricles Gonçalves. O arquiteto, acusando o segundo de ter ignorado seu projeto. O ex-prefeito, retrucando que o projeto original era mirabolante e assumindo com orgulho a conclusão da obra. Era mais uma polêmica provocada pelo Secretário de Cultura da época, Marco Aurélio Garcia. Com sua saída da administração, as reformas foram proteladas.

MONTEIRO, Lea Ziggiatti. Carlos Gomes – A noite do Castelo. *Correio Popular*, Campinas, 11.9.1977

KRÜSE, Olney. *Calendário Bosch: A Arte Contemporânea em Campinas*, 1954-1974

TEIXEIRA LEITE, J. R. Apresentação. In *Catálogo da Exposição na Sala Portinari*, São Paulo, 1978. V. texto completo em Anexo G, p. 126

BUENO, Mário. Thomaz Perina: um testemunho. In *Catálogo da Exposição na Sala Portinari*, São Paulo, 1978. V. texto completo em Anexo G, p. 126

COSTA, Luciano Martins. Pictórica. *Folha de S. Paulo – Folhetim*. São Paulo, 26.7.1981. V. texto completo em Anexo H, p. 127

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 528.

II PARTE:
REVISÃO

4. A PAISAGEM REVISITADA

4.1. Projeto Vanguarda

Passados treze anos, parecia prematuro qualificar de “Vanguarda velha guarda” o movimento de renovação das artes iniciado em 1958 em Campinas. Mas a velocidade e o acúmulo de tendências contemporâneas já o colocavam num horizonte histórico. A chamada não era pejorativa. Pelo contrário, assegurava que o Grupo Vanguarda continuava sendo “o batalhão de frente das artes plásticas de Campinas”, com os remanescentes ainda produzindo, expondo. E concluía: “Tranqüilos e mais acomodados, não mais se colocam em perspectiva de competição: pintam porque querem pintar, e pintam porque – para eles – pintar é viver”.

A publicação deste texto era resultado das primeiras entrevistas e levantamento de material de arquivo com o objetivo de situar o grupo em seu contexto, revendo sua significação e suas influências no panorama artístico da cidade. A sugestão viera de Raul Porto e fora acolhida pelo Museu da Imagem e Som e Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de Campinas. Para sua efetivação colaboraram todos os remanescentes do grupo.

De 6 a 30 de outubro de 1981 concretizou-se a iniciativa de reatar fios dos novos tempos com aquele movimento cultural: o Projeto Vanguarda. Foi uma visita oficial de reconhecimento aos artistas, a suas obras, a seus arquivos e a suas lembranças por meio de pesquisas, depoimentos e documentações, que passaram a integrar o acervo do Museu da Imagem e do Som e chegaram ao público pela edição de um “registro histórico através de resenha jornalística e catálogos”.

O evento tinha também o objetivo de disseminar as obras em espaços oficiais e galerias da cidade, e torná-las conhecidas por diversos públicos. A exposição principal, realizada no Museu de Arte Contemporânea, trazia produção atual e da época do grupo. Outras mostras individuais e coletivas se realizaram nas galerias de arte Ateliê, Tendências e Croqui, e também em espaços expositivos do Senac, do Sesc, do Centro de Convivência Cultural, do Teatro Castro Mendes, da Lojicred e do Clube Semanal de Cultura Artística.

Esta promoção compacta produziu um momento privilegiado para reflexão, trazendo ao proscênio os artistas ainda na atividade. Um jornal local, numa série de reportagens, procurou resenhar as carreiras de cada um e o significado em bloco do movimento. No balanço final, concluía: “Eles fizeram a Antropofagia de Campinas; ou seja, comeram Campinas (entenderam) e puseram para fora do seu jeito (revolucionário). Eles cortaram, como já foi dito, o cordão umbilical da cidade do campo da arte”. Mas o crítico Olney Kruse, chamado a depor, não mostrava entusiasmo com o percurso da vanguarda campineira, que, segundo ele, estava “parada no tempo”, com exceção de Bernardo Caro, que continuava inovando. E concluía: “Aqui no Brasil nunca existiram grupos como os da Europa, onde as pessoas se reúnem para fazer propostas culturais e estéticas. Aqui as pessoas se reúnem por insegurança”.

O crítico estava cobrando uma unidade, que nunca foi almejada pelo grupo. A riqueza de sua proposta esteve justamente na variedade, que em conjunto consolidou a ruptura com os padrões acadêmicos em vigor na cidade até a metade dos anos 50. Essa tinha sido a sua principal razão. E merecia, portanto, ser tomada como ponto de partida para a avaliação da carreira de seus participantes.

Cabe, assim, um rápido olhar sobre a carreira dos integrantes do Grupo Vanguarda, antes de retornar as etapas seguintes da obra de Perina.

4.2. Geraldo de Souza

Havia, então, a registrar a ausência de Geraldo de Souza (1922-1970). Sua pintura evoluíra, com a serenidade peculiar ao seu temperamento, do figurativo para o geométrico, e deste para o informal. Evidenciou qualidades técnicas e sensibilidade para a cor e a construção. Uma obra como *Interior de Ateliê*, de 1957, já sinalizava que o tema era mero pretexto; sua realização era abstrata. Quando chegou, em 1960, à exposição na Galeria das *Folhas*, estava trabalhando “uma textura precisa, oriunda de linhas quase sempre horizontais, em nanquim preto, que, mais próximas ou mais distantes, criam as diferentes áreas”. Levou essa atitude disciplinada para os trabalhos a óleo (exemplo acima), onde exercitou conjuntos geométricos de cores e composição sóbrias que evocavam Milton Da Costa. Nas obras de seus últimos havia se libertado desse esquema para explorar o “encontro de felizes acasos cromáticos, onde uma luz quase refratária parece surgir, em convergência ou reflexo, de espaços maiores”.

4.3. *Franco Sacchi*

Também já era ausente o veterano do grupo, Franco Sacchi (1902-1972). Milanês de origem, tivera um percurso que passava por Paris no pós-guerra e chegava ao Brasil em 1948, em tempo de participar da I Bienal de São Paulo. Dono de seu ofício, mas também experimentador contumaz de materiais e formas, havia se integrado ao GV com entusiasmo, ressoando as vanguardas européias que haviam impactado seus tempos de formação. Nas obras dos anos 60 (exemplo ao lado) organizava casas e telhados num “sedutor exercício de lucidez”. Mais tarde, retornou à paisagem com certa nostalgia figurativa. Sacchi legou para a cidade um patrimônio de alto valor nas pinturas da Igreja de Nossa Senhora das Dores, do Cambuí, além de intervenções em outros espaços, como os painéis decorativos nas dependências do aeroporto de Viracopos de Campinas, apresentando tipos regionais brasileiros.

4.4. *Francisco Biojone*

De início os modelos construtivistas não atraíram Francisco Biojone (1934). Sua abstração ficou conhecida pela liberdade com que exercitava a cor e a matéria. Primeiro, ensaiando sobre o papel; depois, sobre a tela, experimentava a matéria quase bruta, onde

a espátula substituíu o pincel. A obra ia se compo de camadas grossas de óleo, com reflexos coloridos escapando do fundo negro.

Sua carreira se desdobrou, após o GV, “fiel aos caminhos que sempre escolheu, o da pintura que provém do expressionismo abstrato e do tachismo, mas, ao mesmo tempo, namora o construtivismo geométrico”, como se pode sentir em obras como *Tema para Vermelho* (1975), do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e em *Cromo I* (acima).

Segundo Emerson Dionísio, na apresentação da exposição Oceano, no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, em 2003:

A espacialidade de Da Costa, a materialidade de Iberê e a luminosidade de Pancetti lançam sobre sua produção olhares inquietos (...). Seu olhar sobre a linha é construtivo. Em meados dos anos 70, ele constrói uma linha, a princípio geométrica, seca, que estrutura o campo cromático através de uma rítmica domada. Essa linha ganha independência a partir dos anos 80; na década seguinte, é transformada numa linha mais orgânica, subterrânea e ‘começa a refletir luz, começa a ser ela uma condutora e organizadora da luz’ e não o seu contrário. Esse amadurecimento encontra nas atuais marinhas e paisagens sua apoteose.

Biojone foi professor de artes plásticas no Colégio Culto à Ciência de Campinas e em sua Galeria Ateliê, no bairro do Cambuí. Atualmente leciona em seu ateliê no Jardim Paraíso, em Capinas, onde mantém um representativo acervo do Grupo Vanguarda.

4.5. Maria Helena Motta Paes

Maria Helena Motta Paes (1937-2005), quando da formação do GV, era uma artista à procura de uma pintura objetiva com uma sensibilidade romântica. Suas obras expostas nas *Folhas*, em 1959, tinham a denominação de *Nóvoas*, que

substituíram as paisagens transfiguradas de uma fase anterior de seu trabalho. A medida dessa formação era fornecida por uma névoa, através da qual os objetos se diluíam, informando a tela de um quase surrealismo, preso aos limites do quadro, mas ainda sugestivo de uma realidade posterior à realização pictórica.

A pintora confessava em 1981: “O concretismo levou-se a construção de minha linguagem espacial-metafísica”. Essa tensão se atenuou com o natural amadurecimento, chegando a uma composição sóbria e delicada de códigos visuais sempre interrogativos.

Esses códigos vão progressivamente se diluindo, para chegar às obras que ela denominou *Amazônia*., apresentadas no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, em 2004, na série *Artistas de Sempre*. A denominação, sem qualquer intenção geomórfica, motivou a artista a desenvolver composições de cores fortes moduladas horizontalmente por claros e escuros. É pura abstração, mas produz um efeito de grandeza e de mistério, que justifica a referência.

Maria Helena foi uma apaixonada divulgadora da arte contemporânea em Campinas. Criou, em 1961, o Grupo Hoje, para o qual contou com o apoio de Thomaz Perina e de outros artistas do grupo, acolhendo e estimulando os novos talentos artísticos da cidade em exposições da Pequena Galeria de Arte do Centro de Ciências, Letras e Artes.

4.6. Raul Porto

Raul Porto (1936-1999) havia transitado, quando da formação do grupo, de um surrealismo quase abstrato para desenhos geométricos em preto-e-branco com efeitos óticos ou seriais (exemplo ao lado). Nesse primeiro momento foi, entre seu companheiros, o mais próximo da arte concreta.

Em 1961 já estava trabalhando com superposições de camadas cromáticas de guache. Era um trabalho ainda guiado pela simetria, assim como a série seguinte, denominada *Textural*, em nanquim (bico-de-pena) sobre papel colado (abaixo).

Depois, usando essa mesma técnica, liberou-se para um desenho sem qualquer relação geométrica, onde se desafiava na criação de planos em diferentes perspectivas com recursos muito econômicos. Legou uma obra significativa na área do desenhom pôde se pôde ver na exposição *Obras para Ilustração do Suplemento Literário de O Estado de S.Paulo*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1993. Mesmo tendo reduzido a produção nos últimos anos de sua vida, nunca deixou de ser uma das referências principais do grupo pela amizade e apoio às iniciativas dos companheiros.

À sua capacidade de organização e articulação muito deve o Grupo Vanguarda. Perina testemunha que, sem sua ação discreta mas efetiva, dificilmente os pintores modernos de Campinas iriam marcar presença conjunta no panorama artístico.

4.7. Mário Bueno

Das paisagens dos anos 50 aos signos dos anos 70, a trajetória de Mário Bueno (1919-2000) foi uma das mais originais e duradouras. Sem ter aderido ao concretismo, não se equivocou, porém, à sua “influência cultural”. Isto podia ser constatado na exposição de 190 obras suas reunidas pelo Museu de Arte Contemporânea de Campinas, em 1978. Fábio Magalhães notou, então, que a “demagogia é uma retórica ausente na obra de Mário Bueno. A inteligência de suas composições plásticas e o espírito de síntese demonstram reflexão, conhecimento e muito trabalho. O artista controla o processo.” Esse controle significou para ele não se entregar ao primeiro efeito, mas pesquisar persistentemente. A combinação de técnicas como a monotipia e a colagem dói uma constante em suas obras.

Integrado a novos grupos e participando do movimento artístico da cidade, continuou produzindo até seus últimos anos. Uma auto-avaliação: “Eu continuava com meu abstrato meio figurativo. As figuras teimavam em entrar no espaço. Paralelo a isso, fazia o que chamo minhas divagações, meus devaneios, no papel e em monotipias. Meus navios, meus peixes, meus elefantes, algo mais descompromissado e que às vezes rendia algum dinheiro”.

Em 2002, os artistas de Campinas realizaram a homenagem póstuma a Mário Bueno com a exposição Artes Plásticas – Panorama 2001/2002. O Museu de Arte Contemporânea de Campinas, em 2003, promoveu a mostra Mário Bueno – Crônicas, Notícias e Celebração dentro da série Artistas de Sempre.

4.8. Geraldo Jürgensen

O que surpreendia inicialmente na escultura de Geraldo Jürgensen (1927-1987) era a coragem de utilização de materiais menos nobres. Na contramão das tradicionais e melosas decorações de Natal, havia levantado, em 1956, no largo do Teatro Municipal, um bastidor de tela de arame com cerca de dez metros de altura, onde as figuras eram

compostas com estopa e aparas de metal. Em 1959 ele compunha com redes de metal objetos (muitas vezes *mobiles*) de variada textura. Ele inovou não apenas pelo material inusitado, mas pela inventividade em suas aplicações. Além de esculturas e pinturas, com grande domínio da aquarela, produziu jóias e concebeu cenografias para a maioria dos espetáculos do Teatro do Estudante, do Teatro do Universitário e do Grupo Rotunda. Criou tapeçarias de couro, objetos de acrílico e pesquisou cerâmica. Participou da vida da cidade, abrangendo no seu campo de sensibilidade e competência as áreas de paisagismo, arquitetura, restauração e monumentos, como o dedicado ao Teatro, na Praça Correia de Lemos, ao lado do Teatro Castro Mendes.

Graças ao empenho de seu irmão Adhemar, concretizou-se, após sua morte, a Fundação Geraldo Jürgensen, com sede no Jardim Guanabara, em Campinas, responsável pelo acervo por ele deixado, o que garante fontes de avaliação de seu trabalho por mais de trinta anos.

4.9. Enéas Dedecca

Enéas Dedecca (1923-2004) se engajou no GV em 1960, embora tenha formado com Thomaz Perina e Mário Bueno, desde o final dos anos 40, um grupo de “modernistas”. Foi quando alugou o casarão da Rua Luzitana, onde funcionou seu ateliê compartilhado por Perina e Bueno e outros artistas, “sem interferência de estilo de um sobre o outro”, como ele declarou.

Destacou-se nos Salões de Belas-Artes de Campinas como um dos mais experientes acadêmicos. A partir de sua entrada no GV tornou-se um membro ativo, testando diversas técnicas, com preferência pela colagem. Em 1966, Mário Schenberg classificou suas colagens entre “as mais belas do Brasil”. Em seus últimos trabalhos, apresentados em exposição no Museu de Arte Contemporânea e no Centro de Ciências, Letras e Artes, no começo dos anos 90, recodificou em colagens obras de mestres da pintura que admirava, como Matisse, Degas e Picasso.

4.10 Edoardo Belgrado

Edoardo Belgrado (1919-1999), quando chegou ao Brasil em 1953 para trabalhar com decoração, engenharia e arquitetura, já trazia uma paixão pela fauna e

pela flora do país. A mecânica e a natureza lhe forneceram inspiração para combinações surreais. Como ele mesmo explica:

São interiores fantásticos de laboratórios-fábricas, onde tudo se movimenta sem necessidade de produzir. Nestas entranhas existem, como composição em meus quadros, espaços vazios destinados à reunião de grupos de borboletas, a fim de que posam deliberar sobre a possibilidade de convivência pacífica com a grande máquina.

Sua inquietação veio se afinar com os companheiros, somando entusiasmo na batalha contra os acadêmicos. Pena que tenha sido por tão pouco tempo. Retornou à Intália em 1959, onde continuou a expor esporadicamente. De lá, mantinha-se em contato com Campinas, especialmente por meio de correspondência com Raul Porto.

Vinte anos depois voltou à cidade para uma exposição-performance no Museu de Arte Contemporânea, com balé e projeções ao som de Stockhausen, mostrando que não havia perdido a vitalidade artística e a criatividade.

4.11. Bernardo Caro

Bernardo Caro (1931), quando se integrou ao GV em 1964, estava desenvolvendo um trabalho de xilogravura “com uma temática cósmica tendendo para uma linha fantástica, mostrando afinidade com o abstracionismo geométrico”. A seguir direciona para a figura, destacando-se a série de xilogravuras de fatura pop, **Mulheres**, em que aplicava mensagens de forma cifrada – muitas vezes um protesto. *Kaleidoscópio*, que apresentou no Salão de Pesquisas Operacionais das *Folhas* em 1967, marca sua adesão aos trabalhos ambientais e conceituais, como *Meninos de Papelão*, *Mulher Totêmica*, *Cavalinho de Pau* e *Sempre* (abaixo). Essas obras e também o filme *Tabela* e a manifestação *Mitos e Magia de Origem Mestiça* tiveram repercussão nas Bienais Internacionais de São Paulo nos anos 70.

Caro mostrou também esse ânimo aberto e inovador no Departamento de Artes Plásticas da Universidade Católica (Pucamp) e no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde atuou como professor e diretor.

O Instituto Hispânico de São Paulo mantém Bernardo Caro, onde estão muitas obras de sua autoria, destacando-se os painéis *Frederico Garcia Lorca – Elegia* (1998) e *Alegoria Cervantiana – D. Quixote* (2001).

4.12. Thomaz Perina

Sempre uma referência para seus parceiros, quando se tratava de hiostoriar as artes em Campinas, Thomas Perina declarava, por ocasião do Projeto Vanguarda, que continuava buscando a “sua” paisagem. E dava algumas pistas do trajeto:

O que de fato eu queria era um clima. Esse clima eu ilustro no processo atual: o despojamento de tudo, eliminando ao máximo possível os personagens que povoam meu quadro. Porque minha intenção é ilustrar um clima de solidão. Talvez um artista mais capaz coloque outros elementos e ilustre a solidão. Então, seria bem superior ao meu trabalho, porque eu ‘apelo’ para um quadro quase nu de elementos. O mínimo que ponho já é solitário. Mas não fiz uma pesquisa para colocar mais elementos, porque também não sinto necessidade.

Eu sempre usei a mesma problemática. Antes saía para registrar o “flagrante da paisagem”; quando passei para o “clima”, mudou o aspecto da criação pela vontade de dizer uma outra palavra, mas não dizer outra coisa: dizer a mesma coisa. Então, não posso chamar isso de fase. Numa ocasião foi feita uma exposição em que se pedia aos expositores para deixarem um quadro para formar o acervo do Museu de Arte Contemporânea. Estava – vamos, então, chamar de “fase” – na fase da tela em branco estampava uma faixas com tira de papel. Eu estampava porque não queria uma tinta compacta e limpa; queria brotoejas e feridas. Tinha necessidade. Podia usar outros recursos, como matéria mais grossa, patinar a matéria, mas achava que ‘facilitava’ demais. Queria encontrara resultados como se fosse, assim, num golpe. Fiquei satisfeito. Pintava uma tira de papel, estampava! E o resultado me satisfazia. Num golpe eu conseguia todo aquele efeito de matéria, sem ser propriamente uma matéria estruturada. Mas era a

mesma coisa, a mesma linguagem, o mesmo discurso, a mesma problemática. Apenas com um visual diferente.

A obra de Thomaz Perina, embora ponha a mesma questão, passou, através dos anos, por um rearranjo contínuo. O fato de dar a todos os quadros a denominação *Paisagem*, como se estivesse produzindo uma série infinita de tema único, não resgata seu desejo de reformular sempre. Ao contrário, reativa seus sentidos e suas energias para novas tentativas.

Alguns exemplos de suas *Paisagens* dos anos 80 mostrados neste capítulo põem à mostra o gesto, movimento. Não se vê mais a preocupação com o acabamento programado e irretocável, como na sua produção da década anterior. Agora, ganha uma execução mais espontânea. O resultado mostra-se sensível nas mãos do pintor, expõe o rastro do pincel, como se pode ver claramente na *Paisagem* de 1984 (p. 87), ou aceita o descontrole da tinta que escorre de um campo para o outro, como na *Paisagem* de 1984 (p. 85). São atitudes que abrem caminho para uma exploração mais livre do espaço pictórico que ele irá assumir a partir dos anos 90. Perina até se permite retornar a exercícios figurativos (na página anterior), como se investigasse protótipos para novas composições.

As explorações de Perina refletem as travessias dos remanescentes do grupo após 1968 e indicam os caminhos dos que chegaram até o novo século. A tarefa de destruição da representação naturalista, segundo os modelos das “Belas-Artes”, havia sido cumprida sem grandes traumas, e a obra desses antigos rebelde acabou estabelecendo novos paradigmas, especialmente no panorama artístico da cidade.

Não fizeram a transição, quando uma “nova sensibilidade” afluía nos anos 70 com propostas de interferir, ironizar, desafiar o espectador, atraí-lo para a voragem de experimentos-transgressões, radicalizando a desmaterialização de processos e dando ao artista a função de propositor de atividades criadoras. Nem mesmo a virada de Waldemar Cordeiro com seus “popcretos” tocou os campineiros, como, aliás, não tocou outros que estiveram bem próximos dele, como, por exemplo, Sacilotto. Não por estarem desatentos às razões políticas, ideológicas ou comportamentais que repercutiam na expansão de processos e materiais, mas por opção: a de explorar novas possibilidades dentro de suas próprias poéticas.

Pode-se dizer que Perina refletiu essa “nova sensibilidade” na decoração do Centro de Convivência Cultural. Além disto, testou a tridimensionalidade em projetos de arte ambiental, como o que apresentou no I Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Confessa que, apesar do prêmio recebido, foram experiências que não o empolgaram. DO Grupo Vanguarda, Caro foi quem avançou nos caminhos do novo realismo, do pop e de instalações. Também Biojone produziu, do final dos anos 60 aos meados de 70, algumas obras e intervenções com explícito propósito de desafiar o público e, nas entrelinhas, criticar o modelo político de repressão e censura. Mas, nos três casos, tratou-se de uma atitude conjuntural de opção por novas linguagens. E eles retornaram à tela.

Depois de participar dos Grupos Vanguarda e Hoje, Pernia estabeleceu novas parcerias: com Dimas Garcia e Vanderley Zalocchi, com o Grupo Campinas Arte Hoje e com os Anacrônicos da Madrugada, que, a despeito dessa exótica denominação, reunia artistas do eixo São Paulo-Campinas-Ribeirão Preto-Piracicaba com dicção moderna, embora de gerações e estirpes diferentes. Entre eles, Mário Bueno, Bassano Vaccarini, José Antônio Van Acker, Ermelindo Nardin, Flávio Montemurro, Pedro Manuel, Eduardo Lima, Francisco Amêndola, Raul Porto, Ricardo Amadeo e Weimar Marchesi de Amorin. De 1980 a 1983 se dispuseram a uma autêntica missão, com dez exposições no interior de São Paulo, em Minas e em Brasília.

4.13. Acomodação ou marginalização?

Instiga os pesquisadores o fato de artistas como Perina e seus companheiros do Grupo Vanguarda não terem alcançado fora do âmbito de sua cidade, notabilidade maior que a de genéricos registros em levantamentos da arte brasileira.

A pesquisa realizada pelo Museu da Imagem e do Som de Campinas para o Projeto Vanguarda já se deparara com essa questão. Diante dos depoimentos dos artistas e seus arquivos, pareceu que o reconhecimento em sua localidade era a maior expectativa. Ainda que, como tática, fosse necessário marcar presença em outras praças, especialmente São Paulo, a meta era colocar Campinas no mapa das artes plásticas. Pensavam ter alcançado a concretização de seu objetivo quando da formação do Museu de Arte Contemporânea. Tão arrojados em sua cidade, pareciam ter certo pudor em instâncias externas, onde viria a ser árdua a conquista do espaço artístico. Os Salões de

Arte Contemporânea de Campinas foram oportunidades para mantê-los integrados no contexto da produção e da crítica. Sua interrupção, que atingiu também outros Salões, restabeleceu distâncias.

Três dissertações de mestrado, nos anos 90, vão retomar a questão. Dulcimira Capisani Moreira da Silva tem o mérito de resgatar o tema pela primeira vez fora de Campinas com sua dissertação *Grupo Vanguarda – 1958-1966 (Um estudo sobre as artes plásticas em Campinas)*. Ela inicia invocando Walter Benjamin, quando fala de olhar a história do ponto de vista dos vencidos, já que estes são a base da história para os vencedores. E estabelece: “Essa dissertação é uma análise da contribuição desses vencidos.”

Lembra aspectos históricos, que vão da formação da cidade ao domínio do academismo, para chegar a modernização dos anos 50 e ao surgimento do Grupo Vanguarda. Reconhece que este foi “um movimento de artistas que tentou sair do periférico, romper distâncias e credenciar perante uma sociedade que não conseguia entender o processo de mudança nas artes.”. Mostra documentalmente o empenho do Grupo em reverter essa situação por meio da divulgação de novas idéias e de exposições. Mas, afinal, constata o anonimato (“cavam a sua própria cova”), a que estariam condenados os artistas que pertencem à periferia do pólo Rio-São Paulo, apesar de receberem críticas de pessoas renomadas, participarem de exposições e ganharem prêmios junto a nomes que ficaram na história.

O levantamento histórico sobre o Grupo não acrescenta muitos dados à revisão feita por ocasião do Projeto Vanguarda, porém destaca a produção poética e o papel de Alberto Amêndola Heinzl, geralmente ofuscado pela predominância dos artistas plásticos.

A pesquisadora não incluiu em seu escopo questionar qualitativamente a produção do Grupo e o desdobramento da carreira de seus integrantes. Contentou-se – segundo suas próprias palavras – em “resgatar a memória, sendo esta a salvação da ruína, já que na memória está a construção e a transformação da história.” Seu trabalho dá um passo nessa direção, mas não entra no debate das contradições que pesavam sobre o destino do Grupo.

Paulo Sérgio Barreto, em sua dissertação *O caracol e o caramujo: artistas & cia. na cidade*, retoma o tema. Analisando o Grupo e outras instituições culturais de

Campinas e rastreando alguns comportamentos típicos da cidade, vai mais longe e chega a sua conclusão:

Esses diversos momentos demonstraram como parcelas significativas de artistas, criadores e intelectuais incorporaram a exaltação da “arte” e da “cultura” como algo ensimesmado, concêntrico, pontual e inerente à gente campineira, dificultando a crítica cultural, bem como a busca de critérios e de práticas artísticas designadas a partir de pares concorrentes. (...)

Em Campinas percebe-se que as sucessivas tentativas de produção cultural, em “confrontação” com o eixo Rio-São Paulo, reforçaram o ganho de visões ufanistas, bairristas e provincianas quanto ao fazer artístico local. Contribui muito a ausência de profissionalização de determinadas instituições artísticas e culturais, como as empresas, as universidades e o Poder Público. Tal processo inibiu a expansão e a constituição de um campo cultural relativamente autônomo.

A observação de Barreto sobre certo ufanismo provinciano, no qual teria se isolado o Grupo, retorna de forma mais explícita em *Um olhar sobre o Grupo Vanguarda: uma trajetória de luta, paixão e trabalho*, de Crispim Antônio de Campos.

Essa dissertação “tenta projetar um pouco de sua história através de suas falas”, tendo como base entrevistas com os artistas Bernardo CVaro, Edoardo Belgrado, Enéas Dedecca, Francisco Biojone, Mário Bueno, Maria Helena Motta Paes, Raul Porto e Thomaz Perina, e de mais quatro observadores: Décio Pignatari, Hermelindo Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima e Jacy Milani.

A transcrição integral das entrevistas oferece matéria privilegiada que transborda dos objetivos da dissertação e sobra para outros pesquisadores.

Na coleta dessas falas Campos se surpreendeu com “a enorme quantidade de desabafos, transformados em discursos de abandono, desinteresse e ausências sentidas pelos artistas”, e compara a persistência deles a dos artesãos citados por Octávio Paz, quando os considera “de seus vilarejos, de seus bairros, de seus pequenos países (...) isso porque grande parte de sua aldeia não conhece o que teriam representado em seus próprios limites; quem dirá em escala maior, além de suas fronteiras?”

Para os observadores de fora ouvidos, não ir “além de suas fronteiras” foi a falha basilar do Grupo, e seus depoimentos expõem uma frustração de expectativas. Embora reconheça a importância que o movimento teve para Campinas, sem nada assimilar no interior de São Paulo ou do Brasil, para Pignatari o Grupo lembra Aníbal: “é um grupo cartaginês, chega às portas de Roma e você não sabe por quê, Roma já está entregue, e não ocupa. Nenhum deles se projetou porque teve a chance e não quis, recusou-se, foi soberbo, foi provinciano, quem sabe.”

Fiaminghi completa: “na história da Pintura Concreta não existe o Grupo Vanguarda. Não consta porque eles não faziam, eles nunca falaram que era concreto, não queriam saber, nem a união com a gente.”

Não parece que os artistas de Campinas tenham se perdido no horizonte por timidez ou ufanismo. Em grupo, entre 1958 e 1966, fizeram 25 exposições, sendo 9 fora de sua cidade, sem contar as individuais. Se o alinhamento com os concretos não se formalizou explicitamente, o intercâmbio em exposições da Galeria Aremar, nos Salões Paulistas de Arte Moderna, em encontros, apresentações e publicações, declaravam uma franca adesão.

Realmente faltou uma relação alimentadora, de debate, ao gosto dos espíritos polêmicos de Pignatari e Cordeiro. Isso se daria pela construção de um delineamento teórico, iniciado por Amêndola Heinzl (que era instrumentado para isto), quando buscava um “neo-lirismo concreto”, mas sem continuidade devido seu prematuro afastamento.

A liderança de Perina, na qual os concretos apostavam, não aconteceu. Ele havia impressionado Cordeiro pela “incrível intuição compositiva”, esperava-se que levasse consigo seus companheiros. Mas Perina nunca teve a pretensão de liderar ou influir, mesmo porque todos buscavam a inovação dentro de caminhos próprios. Reconheciam na pintura dos concretos parâmetros respeitáveis, mas não para serem imitados. E também não sabiam das não poucas dissensões doutrinárias e estratégicas entre eles. Daí, a silenciosa reverência que dedicavam ao grupo de São Paulo. Isto, aliás, incomodava Pignatari. Ele teria preferido o contraditório, a discussão.

É mais provável que a visibilidade do Grupo tenha sido empanada com a avalanche de correntes pós-modernas e com a política de curadores e galerias. O que não é fato isolado. Importante contribuinte da arte dos anos 50/60 jazem nos acervos dos Museus e são esquecidos nas retrospectivas desse período.

Nos anos 60 a arte brasileira mimetizou a nova figuração, o pop, a contracultura e outras mudanças, redirecionando posições e esfacelando alianças. Nessa altura, o Grupo Vanguarda também se encerrava como bloco. Mas os remanescentes do grupo não se recolheram, conformados em cumprir o roteiro de província, como “mestres” ou “clássicos” da modernidade campineira. Suas obras continuaram em circulação e puderam ser cortejadas com a produção de sua geração em atividades no mesmo período.

Com o desaparecimento da Galeria Aremar, surgiram as galerias Girassol, Aquarela, Ateliê, Vera Ferro, além de outras de menor duração. Cumpriam o papel de favorecer o contato dos artistas entre si e com o público, incentivando timidamente um mercado de arte e o colecionismo. Também instituições como a Universidade Católica (Puccamp), a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), o Centro de Convivência Cultural e especialmente o Museu de Arte Contemporânea (MACC) ofereceram oportunidades de reencontro com os antigos integrantes do Grupo Vanguarda em exposições coletivas e individuais. O MACC promoveu uma exposição de Bernardo Caro (1984) e nas de Mário Bueno (2002), Thomaz Perina (2003), Francisco Biojone (2003) e Maria Helena Motta Paes (2004) uma visão ampla de suas carreiras. Sem ufanismo e com o visível profissionalismo curatorial (devido principalmente a Emerson Dionísio) demonstraram que estes artistas não podem ser considerados vencidos numa observação mais atenta do panorama das artes plásticas.

Mas nem o reconhecimento institucional, nem a presença sempre generosa na mídia campineira repercutiram mais alto. Fernando Cocchiarale e Ana Bella Geirger, em sua pesquisa sobre a vanguarda brasileira, não mencionam o grupo de Campinas, e, de seus componentes, Geraldo de Souza é o único citado. Passa quase em branco no dois levantamentos da Arte Construtiva feitos por Aracy Amaral, não fosse pela biografia e uma obra de Raul Porto, registrado na Coleção Adolfo Leirner como um dos fundadores do Grupo, ao lado de Perina, Sacchi, Jürgensen e outros. Porto está igualmente solitário, sem os seus parceiros, no mapeamento dos anos 50 do Museu de Arte Contemporânea da USP para a web. Também o Projeto Arte Concreta Paulista, coordenado por Lorenzo Mammi para o Centro Universitário Maria Antonia da USP, em 2002, não vislumbrou o Grupo no “arquipélago da vanguarda”.

Se houve ou não renovação em seu discurso; se apresentaram um sentido de maturidade ou de acomodação – são questões que só poderão ser clareadas com uma

investigação mais cuidadosa de suas carreiras. Num campo sujeito a tantas injunções, agravadas por visões menos atentas para o que acontece fora do eixo Rio-São Paulo, não é preciso apressar a história. Confiar que, na medida em que forem melhor conhecidos esses artistas, poderão ser desfeitas possíveis contradições entre a qualidade de seus trabalhos e o circuito de reconhecimento que os alcança;

Mesmo que sua produção não seja destinada a se transformar num bem econômico para um mercado de elite, pode atender a outro propósito lembrado por Argan “como fator educativo, do qual toda sociedade poderia usufruir, através de sistemas funcionais e didáticos, como o museu e a escola.”

O fato de já se somarem, com este, quatro trabalhos acadêmicos sobre o Grupo indica que um processo de reconhecimento está em curso. A produção do Grupo Vanguarda deve ser referida pela importância histórica em Campinas, mas pode também ser conferida sem inferioridade no conjunto maior da produção brasileira contemporânea.

Notas

FONSECA, Dayz Peixoto. Tempos Modernos, Arte Moderna - Grupo Vanguarda. *Correio Popular*. Campinas, 22.5.1981 (Página *Contexto*, produzida por Adir Gigliotti, Luiz Carlos Borges e Rolf de Luna Fonseca – ano I, n. 11).

Em 1974 já fora prestada homenagem ao Grupo em evento das artes plásticas comemorativo do bicentenário da cidade de Campinas.

FONSECA, Dayz Peixoto (coord., pesquisa, projeto gráfico e textos). Catálogo-Documento *Projeto Vanguarda, 1958-1966*. Campinas: Prefeitura Municipal de Campinas/Secretaria Municipal de Cultura. Museu da Imagem e do Som, 1981. Assistentes: Wagner J. Geribello (pesquisa), Celso Luiz Figueiredo Bodstein (projeto gráfico), fotografia: José Luiz Bueno.

A antropofagia em Campinas. *Jonal de hoje, Campinas*, 21 a 29.8.1981.

A antropofagia em Campinas. *Jonal de hoje, Campinas*, 29.8.1981.

PORTO, Raul. Apresentação de exposição de Geraldo de Souza na Galeria de Artes das Folhas, São Paulo, Jul.1960

PEREIRA DA SILVA, J.A. Apresentação de exposição de Geraldo de Souza na Galeria Aremar, Campinas, ago.1962

BERCOWITZ, Marc. Apresentação de Francisco Biojone na exposição da Galeria Senac, Campinas, abr.1976.

HEINZL, Alberto Amêndola. Maria Helena Motta Paes: Novas. *Jornal de Campinas*, Campinas, ago.1959

MAGALHÃES, Fábio. Mario Bueno. *Diário do Povo*, Campinas, 16.4.1978

CESAR, João Batista. Um andarilho no trem da história. *Correio Popular*, Campinas, 22.6.1997.

SCHENBERG, Mario. Apresentação de Enéas Dedecca na exposição a Aliança Francesa, São Paulo, out.1966.

BELGRADO, Edoardo. Sobre a aventura com a máquina. In. VENTUROLI, Marcelo. *Dado Belgrado – La macchina, una vita*. Udine: Grupo Pattine, s/d.

SCHENBERG, Mario. Apresentação de Bernardo Caro na exposição da Aliança Francesa, São Paulo, out.1966

V. depoimentos desses pintores por ocasião da exposição na Aliança Francesa em 1985, em Anexo J, p. 129.

Dissertação de mestrado apresentada a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1991, (Mimeo), p. 11

Ibidem, p. 10

Dissertação de mestrado em Ciências Sociais, apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1994 (mimeo), p. 147-148

Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Metodologia de Ensino da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, 1996 (mimeo).

Ibidem, pp. 109-110

Ibidem, p. 125

Ibidem p. 158

Ver em *Documentos* os quadros: *Participações de integrantes do Grupo Vanguarda nas Bienais, Salões Paulistas de Arte Moderna e Salões de Arte Contemporânea de Campinas: 1951-1971*, p. 133, e *Grupo Vanguarda – Participações: 1972-1991*, p. 134.

COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Ana Bella, *Abstracionismo Geométrico e Informal: A Vanguarda Brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

AMARAL, Aracy (Org.). *Arte Construtiva – Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Melhoramentos/DKB, 1999, p. 118 e 234, e *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/São Paulo:Pinacoteca do Estado, 1977.

ALVARADO, Daisy V.M. Peccinini de. Abstracionismo e internacionalização das artes. In *Arte do Século XX – Visitando o MAC na Web*

BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta Paulista: documentos*. São Paulo: Cosac Naify / Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988, p. 24

Parte III

CONCLUSÃO

5. A PAISAGEM INTERIOR

5.1. As primeiras paisagens

O primeiro tema da pintura de Perina foi a família. Foi sua primeira paisagem. Pintou o pai, a mãe e as sobrinhas. Gostava de observar o comportamento das mulheres em suas atividades caseiras. Suas obras *A Costura* (p.12) e *A Conversa* (p.18) refletem

este ambiente familiar que, segundo ele, foi bastante harmonioso. Nota-se um senso de composição da cena, dando destaque à relação entre as personagens. O pastel, que utilizou em seus trabalhos dos anos 40, ajudava, por sua leveza, a captar os movimentos e imprecisões dessa trama.

Em busca de outros modelos, levou seu cavalete para ruas de seu bairro e recantos da periferia de Campinas, iniciando as *Paisagens* que passariam a ser seu tema definitivo e absoluto. Identificava-se com lugares “insípidos”, sentindo uma certa ternura pelo seu abandono. Lugares que ninguém procurava para pintar. Utilizou o guache à exaustão, satisfazendo-se com a rapidez dessa técnica. Reforçava seu gestual em busca de uma expressão lúdica, experimental.

Num primeiro momento, captou a paisagem com traços rápidos e cores não realistas, quase um esquema – o que ele chamava de “sua concepção”. Depois, preservou apenas os elementos que o interessavam, eliminando detalhes e reduzindo as cores. Antes, o movimento era mais importante na composição, agora, descobria organização do espaço. Intuitivamente, recolhia em seu imaginário aquelas paisagens como um negativo fotográfico: *imagens* que deveriam ser *reveladas*. Perina chama de “estilização” esse período, ainda figurativo, do início dos anos 50.

5.2. A nova paisagem

Sob o impacto do processo de modernização das artes, que culminaria no seu compromisso com o projeto do Grupo Vanguarda, foi libertando da memória figurativa e chegou a suas paisagens abstratas. “Nunca teorizei, até porque não tinha estudos para isso”, diz. O que ele questionava era a sua própria habilidade – indispensável na produção figurativa.

Agora, o quadro deveria ser resultado de sua criação, autoral, independente de modelos: vindo de dentro de si, de sua mente, de sua percepção, de seu desejo. A liberdade era a condição primeira para continuar em sua tarefa de pintor. Ousar o máximo na busca de uma nova paisagem significou a radicalização minimalista das cores e do desenho. Cores em tonalidades suaves e desenhos levemente insinuados. Uma combinação de geometria e intuição, que Mondrian considerava duas opções possíveis e não excludentes na escolha da natureza da imagem.

A referência para Perina é o círculo. Eu pode ser cheio, vazio, mas quase sempre solitário. Dá o senso de direção à composição e, ao primeiro contato com a obra, a denominação *Paisagem* induz a um signo de árvore. Quando fez desse círculo/árvore leitmotiv, estava buscando, sem dúvida, algum tipo de síntese formal. Inconscientemente estava estabelecendo um ícone de seu repertório afetivo.

Não poderia suspeitar que esta imagem já fora enriquecida por interpretação de artistas e poetas. Em carta de 1930, Kandinsky procura definir o círculo pra um seu correspondente:

Ele constitui uma ligação com o cósmico. Mas eu o uso em primeiro lugar 'formalmente'(...) Por que o círculo me cativa? Porque ele é: 1. a forma mais modesta, mas que se impõe sem escrúpulo, 2. preciso mas inesgotavelmente variável, 3. estável e instável ao mesmo tempo, 4. silencioso e sonoro ao mesmo tempo, 5. uma tensão que traz em si inúmeras tensões. O círculo é uma síntese das mais contrastadas. Faz a ligação entre o concêntrico e o excêntrico numa estrutura e no equilíbrio. Entre as três formas primárias (triângulo, quadrado, círculo), é a indicação mais clara do caminho da quarta dimensão.

Outros registros vêm de Gaston Bachelar. Ele lembra, por exemplo, Van Gogh, que escreveu: “Provavelmente a vida é redonda”. Mas as imagens preferidas por esse autor para ilustrar a permanência do ser, sua escolha como um grande capítulo no seu “álbum de metafísica concreta”, estão nos versos de Rilke:

*Árvore sempre no meio
De tudo que a cerca
Árvore que saboreia
Toda abóbada dos céus.
Árvore que talvez
Pense no interior.
Árvores que se domina
Dando-se lentamente
A forma que elimina*

5.3. Afinidades artísticas

No início de sua carreira observa-se que Perina, em obras como *A Costura e A Conversa*, manejava o tema como algo vivo, “respeitando o significado aparente em cada situação concreta da vida”. Mas, depois, a vida vai desaparecendo: “o falso brilho da totalidade se extingue”. Não por acaso, qualquer sinal de figura humana está ausente. Suas paisagens já não pertencem a qualquer contexto, estão isoladas e fragmentadas. O seu sentido ultrapassa o dos fragmentos expostos; escapa em sua contínua transformação.

Na fase do Grupo Vanguarda, a obra de Perina e de seus companheiros, como de resto a de todos que se incluíam no âmbito do concretismo, reflete influências do movimento construtivista, ocorrido no começo do século XX. Kandinsky, em *Do Espiritual na Arte e Ponto e Linha sobre Plano*, aporta idéias que lhe são aplicáveis. Há composições suas que lembram Malevitch na fase suprematista. Sem conhecer a biografia de Perina poder-se-ia dizer que ele foi influenciado por obras como *Quadro Preto sobre o Branco* (1913) ou o *Quadro Branco sobre o Branco* (1917), entre outras. Mas, na altura dessas decisões, não combina nem a teoria do primeiro, nem as obras do segundo. Aos poucos foi se liberando da formalização rígida, geométrica. Às vezes a ela retorna, como num exercício de organização.

Seu apego ao modo arcaico da paisagem declara um parentesco com bandeirinhas e fachadas de Alfredo Volpi. Porém, se as composições e cores em Volpi ressoam lembranças de um Brasil primitivo e às vezes alegre, em Perina elas revelam ausência, solidão. Os personagens nos quadros de Perina estão fora deles, contemplando os lugares mutantes, fluídicos e anônimos.

Entre glebas tenuemente delimitadas ou separadas por duras marcas, quase sempre o olhar é atraído para um norte seguro: em algum lugar o círculo/árvore, brotando nesses desertos de cores minerais, acena com um sinal orgânico de vida, a busco do equilíbrio possível. Esses substratos de figuração, se não dominam a organização plástica, determinam escolhas tonais e formas de execução.

Alguns traços biográficos permitem estender ligações com outro artista peninsular, Giorgio Morandi. Ele, o italiano residente nunca naturalizado Alfredo Volpi

e o filho de italianos Thomaz Perina s~ao os três longevos, estáveis em suas cidades. Morandi raramente se afastou de Bologna; Volpi, de seu bairro de eleição, o Cambuci, em São Paulo; e Perina, da Campinas natal e sua casa na Vila Industrial. Seguiram em direções solitárias e originais, persistentes em suas temáticas. As sempre repetidas garrafadas de Morandi banhadas em luz difusa, as bandeirinhas e fachadas de Volpi e as paisagens de Perina transcendem suas referências naturais e sua aparente simplicidade e se transfiguram, ganhando um estatuto de permanência estética,, pela força expressiva que projetam num universo imaginário sem limites temporais e geográficos, rumo à paisagem cósmica.

Como eles, Perina constrói pequenas utopias, espaços imaginários. Trava uma luta romântica para liberar a magia, o encanto, o mítico. Nesse sentido estaria confirmando uma estratégia de resistência da arte nos tempos de globalização. Contra a banalidade das formas, a instauração, a recuperação da “aura” da obra, contrariando a clássica previsão de Walter Benjamin.

Na sua produção mais recente, parece tocado por impulsos como a “excitação da idade”. Contraria o espírito de reconciliação e serenidade que o senso comum estabelece para os artistas de longa carreira. Ainda se observa nas obras deste octogenário o interesse pelo processo, a procura de novas formas de fazer, a construção de relações plásticas nem sempre percebidas pelo primeiro olhar. E, quando menos se espera, ele diz: “Meu próximo trabalho seguirá esse caminho”, e mostra os esboços selecionados.

5.4. Momentos da arte

Para Perina, o primeiro momento da arte é aquele no qual se aprofunda na pesquisa, na elaboração do desenho, na definição das cores e técnicas que irá usar. Trabalha em vários níveis de consciência: espontânea, enquanto é intuitivo e sentimental; racional, quando levanta questionamentos, experimenta e reflete sobre os recursos para alcançar sua melhor composição. Como experiência, dá-se o direito de retornar à paisagem figurativa. A obra de 1984 (acima), que exemplifica esse exercício, mostra sobriedade e parcimônia de cores e disciplina no desenho, Faz parte de uma série de flagrantes de recantos inabitados, suspensos no tempo, em que o espectador provavelmente perceba um aspecto melancólico.

Mais de dez anos depois , em outra série de exercícios de 1997 (abaixo), o pintor se mantém no mesmo diapasão de cores, agora carregado pela aplicação do verniz. A composição guarda os recorrentes sinais da paisagem (casa, árvore, caminhos), desenhados com contornos largos e escuros. Evoca formas e tons expressionistas.

Entre 1998 e 2002, em formatos menores e sobre papel (exemplos na página anterior), exercita cores e traçados com liberdade, fazendo recortes em cantos ou panoramas mais abertos. Apesar da simplicidade dos elementos selecionados e rápido acabamento, o resultado é intrigante pela versatilidade de ângulos e pelas cores. Mas são apenas caminhos, pistas para outros trabalhos. Assim também devem ser consideradas as aguadas de tinta acrílica sobre colagem (exemplos nesta página) já inteiramente abstratas. Além desses ensaios, qualquer papel lhe serve para elaborar pequenos e numerosos esquemas. Antes de aplicar as tintas sobre a tela atravessa um estado de “devaneio” – segundo suas palavras.

Gostaria de poder chegar à síntese absoluta: num único traço com um único gesto. O tudo ou nada. Mas sabe que seria um gesto suicida, incompreensível. Estudo, então, as múltiplas possibilidades do movimento e espessura da linha, da textura, da cor. Testa as melhores e aponta as tonalidades – as relações entre seus “personagens”, como ele denomina os elementos plásticos. Dedica cuidado a esses personagens que conhece tão bem, selecionados para acompanhá-lo em seu trajeto criador. Saberá exatamente o momento de reconhecer quando estão prontos para o mundo lá fora, para o “outro”, longe de sua interferência.

Apesar desse trabalho minucioso de experimentação, que através dos anos foi consolidando seu repertório, quando se lança à realização da obra assume os riscos, os acasos, o aleatório. Nas *Paisagens* nos anos 90 a trinchá larga passou a ser um de seus instrumentos preferidos. Recria cores em tonalidades aguadas, patinadas; com movimentos que compõem, separam, aglutinam e contrastam. Enfim, a junção de um ritmo vital com o exercício de um grafismo que não despreza o feio e o inacabado. Como uma pele, acha que a tela deve exibir brotoejas, estrias, imperfeições surgidas no rastro da trinchá e do pincel. Isso incorpora o histórico, o vivo. Libera a expressão da matéria. “É outra paisagem” – confessa muitas vezes com surpresa diante do quadro pronto.

E continua a se desafiar para obter o máximo de expressão com parcimônia de recursos. As cores, sempre discretas em sua paleta, vão se diluindo. Os largos traçados

em preto que direcionavam o movimento no plano (como se vê nos três exemplos desta página) muitas vezes se retraem e sua vocação minimalista se impõe novamente quando o branco domina a composição, como se vê nas *Paisagens* de 2001 e 2002, nas páginas seguintes.

Não se preocupa com mensagens no plano verbal, usos ou com o mercado da arte. O que vale a pena é a satisfação de transformar a linguagem e de vê-la existindo no mundo. Sua empreitada dispensa materiais nobres. Utiliza tinta industrializada, quase sempre o látex, e, para suporte, o que ele chama de “algodãozinho”. Já usou o pastel, o óleo, o guache, mas, há anos, decidiu-se pela tinta acrílica dos pintores de paredes. É assim que realiza sua arte, deseja sua obra, pensa sua pintura e reconhece sua paisagem. Não a subestima, mas humildemente lhe atribui um valor apenas relativo.

Neste ponto, Perina, com mais de 60 anos dedicados à arte, revela-se um “amador” no sentido que Roland Barthes dá à palavra, quando lembra aquele “que pratica a pintura não por maestria ou competição”; aquele “que ama e continua amando”; que “não é, de modo algum um herói (da criação, do desempenho); ele é – ele será, talvez – o artista contraburguês”.

Seu objetivo de revelar essa paisagem ancestral – retrato final do devaneio – parece nunca alcançado. Não importa. “Busca pelo agrado de buscar, não pelo encontrar...” – como dizia Borges.

Essa é a relação circular que ajuda a fechar a história desse artista. Começou quando, criança, desenhava a carvão nas calçadas e ruas de seu bairro para os trabalhadores que por ali passavam, sem pressupor que seu desenho era um objeto que envolvia sua história, mas também o desejo imaginário do outro. Daquele que passar para admirar sua obra, contribuindo com outra história.

5.5. Espaços e tempos do novo século

Uma vida de artistas. Reportagem de 1997 que noticiava, com tintas de nostalgia, a súbita concentração de ateliês no velho bairro de Campinas, a Vila Industrial. A tranquilidade de seus casarões e os preços baixos justificavam a opção. Thomaz Perina era um dos citados. Mas ele estava lá há muito tempo, nascido e habitante honorário da Vila.

Longe ficavam os tempos dos ateliês na Rua Luzitana, na Costa Aguiar e outros pontos do centro da cidade . Com mais de 900 mil habitantes, no limiar do novo século, Campinas confirmava a degradação do tecido central das grandes cidades, compactado pela apropriação capitalista, seccionada pela infra-estrutura viária e transformado em território de utilidade e serviço, que repele o convívio, o prazer, o olhar.

Enclaves aprazíveis, parados no tempo, como a Vila descoberta pelos artistas, ainda podiam ser encontrados, mas nas áreas de habitação dessa extensa cidade era visível um traçado de segregação social: de um lado, os condomínios de luxo; de outro, os bairros populares e as favelas.

Nas últimas décadas do século 20 acentuaram-se os contrates, A cidade continuou crescendo e os problemas se multiplicando. Não escapou da conjuntura que penalizou os centros industrializados, a partir da crise do petróleo. Passou, depois, pelo redemoinho dos planos econômicos na Nova República, e foi empurrada, finalmente, para a fase predatória da globalização.

A Região Metropolitana de Campinas, abrigando mais de dois milhões de pessoas, veio a se salvar de rupturas mais dramáticas graças aos reflexos benéficos do agronegócio e à diversificação do parque industrial, no qual se destaca sua vocação para a pesquisa, desenvolvimento e produção de alta tecnologia. As atividades de comércio e serviços responderam ao novo contexto econômico, assegurando para a cidade a posição de primeira praça de vendas do interior. As Universidades desempenharam importante papel na geração de um pensamento científico tanto para aplicações tecnológicas como sociais.

Surgem também ações para a humanização nas áreas de planejamento, segurança, saúde, educação e cultura. Irradiam-se na opinião pública, na imprensa e nas estruturas de governo preocupações com a identidade e com a preservação do passado e sua força simbólica.

A requalificação de patrimônios históricos – convertidos em centros culturais ou pontos turísticos – envolve projetos nem sempre compreendidos. Sofrem atrasos, falta de verbas e apoio político, pois não é explícita sua função transformadora do espaço urbano. Mas a tarefa vem sendo cumprida e alguns marcos restaurados: o Museu da Cidade (antigo prédio da Lingerwood), o Palácio dos Azulejos, que sedia o Museu da Imagem e do Som, o Museu do Café, a Torre do Castelo, a Estação e o Túnel Paulista.

A interação desses espaços com o equipamento cultural da cidade, que foi sendo instalado (museus, casas de cultura, bibliotecas, teatros, auditórios e parques), cria para os novos agentes a oportunidade de construir uma ponte entre arte e desenvolvimento urbano. Não com a proposta dos megaprojetos corporativos internacionais, conectados com o dinheiro e o poder. Mas com uma estratégia tradicional e ao mesmo tempo renovadora que pode ser aplicada em muitos lugares: a arte que emerge das aspirações e potenciais comunitários, onde artistas e cidadãos se unam num processo de mútua aprendizagem. Para defender “tudo aquilo que na vida simbólica das sociedades não pode ser comercializável: por exemplo, os direitos humanos, as inovações estéticas, a construção coletiva do sentido histórico”.

Então, os pintores da Vila Industrial e de outros pontos saíam de seus refúgios, indo para o encontro com a gente do centro, dos bairros. E na fusão de repertórios, experiências e técnicas poderiam chegar a modos de vivenciar e representar a cidade. É bem possível que esse sentimento germine com muita frequência nas oficinas culturais, onde jovens buscam uma relação entre seus impulsos e o mundo que os rodeia, fortemente afetado por paradigmas transnacionais de produção e comunicação cultural. Desejável seria dar condições para que seus gestos ganhassem consistência e nos revelassem *Paisagens* do novo século – “novos conjuntos abertos e plurais de símbolos em que possamos nos reconhecer e voltar a nos encontrar”.

Notas

GROUHMANN, Will. *Wassily Kandinsky, as vie, son oeuvre*. Paris: Flammarion, pp. 188-189.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 235-242, citando RILKE, Rainer Marie. *Poesie*, trad. Francesa de Betz, sob o título *Inquietude*, p. 95.

Segundo BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 189-211, “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento (...); o falso brilho da totalidade se extingue”. BURGER, Peter. *Teoria de la Vanguarda*. Barcelona: Ediciones Península, 1987, p. 130-136, considerou esse conceito especialmente apropriado para ocupar a categoria central de uma teoria das obras de arte de vanguarda.

“Em suas obras, agora, há o domínio de uma lógica compositiva um pouco ao gosto de Morandi fundada nas ambigüidades e complementaridades entre as partes, entre a figura e o fundo”, notou Emerson

Dionísio na apresentação da exposição de Perina no silêncio da paisagem, no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, em 2003.

SAID, Edward. A excitação da Idade. *O Estado de S.Paulo, São Paulo*. São Paulo, 15.8.2004 (trad. de *The Observer*).

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 13-14, tratou do tema: “O devaneio cósmico é um fenômeno da solidão, um fenômeno que tem sua raiz na alma do sonhador. Não necessita de um deserto para estabelecer-se e crescer. Basta um pretexto – e não uma causa – para que nos ponhamos em ‘situação de solidão’, sem situação de solidão sonhadora. Nessa solidão, as próprias recordações se estabelecem com quadros. Os cenários dominam o drama. As recordações tristes adquirem pelo menos a paz da melancolia.”

Roland Barthes por Roland Barthes. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 59.

SOARES, ALEXandre. Uma vila de artistas. *Diário do Povo*, Campinas, 8.6.1997.

CANCLINI, Nestor Garcia. Arte e identidad em la época de las culturas postnacionales. Comunicação apresentada no simpósio *Artistic and Cultural Identity in Latin América*. São Paulo, 22 a 25 de setembro de 1991 (mimeo).

CANCLINI, Nestor Garcia. Idibem.

IV PARTE:

DOCUMENTOS ANEXOS

Anexo A –PRIMEIROS REGISTROS

II Salão de Belas-Artes de Campinas (1944)

Thomaz Perina constitui um dos maiores êxitos do II Salão e um dos prováveis prêmios do próximo certame.

Thomaz Perina. Quatro trabalhos de pastel destacaram-se na galeria do maior certame artístico do interior: Prece, Retrato, Boneca de

Pano e Menina. São eles assinados por Thomaz Perina.

Perina é um oco de 23 anos, modesto e que sabe desenhar com perfeição, apesar de, em razão de sua pouca idade, não possuir longos estudos

Porém , os quadros de sua autoria, expostos no II Salão, revelam pulso firme, traço correto e uma perfeição elevada.

Prece focaliza um negrinho contrito, segurando nas mãos que oram o boneco: seus olhos, expressando fé e piedade extremas, pousam no alto, no infinito. É um trabalho perfeito. Retrato conferiu a Perina o título de excelente retratista. Em Boneca de Pano o artista revela tendências sentimentais muito delicadas, pintando uma pequerrucha loira e meiga embalando carinhosamente sua boneca de pano, com um doce olhar de puro enlevo com santa expressão de inocência.

Perina, pelos quadros que pintou para o II Salão de Belas-Artes, revela-se um rapaz de futuro, fazendo jus ao título que lhe conferimos de “o pintor da candura e da inocência”.

Cremos que esse jovem poderá fazer carreira, principalmente retratando figuras infantis. Se tanto sucesso obteve Perina no grande certame desta temporada, esse êxito será mais relevante ainda se considerarmos que os quatro trabalhos que ele expõe foram feitos em apenas dois dias. Embora sem a intenção de prevenir, podemos citar que Thomaz Perina, se trabalhar com vontade, será um sério candidato do próximo salão.

Diário do Povo, abril, 1944.

III Salão de Belas-Artes de Campinas (1945)

Thomaz Perina –Primeiro prêmio de pintura O Vestido Branco.

Apresenta mais três trabalhos, tood as pastel. É notável o esforço deste moço que progride muito; maeja os bastões de uma cor com desenvoltura, possui bom desenho, conhece os valores cromáticos e possui bom gosto no corte dos seus quadros e estudos. Achamos que já é tempo de entrar em estudos mais sérios e de

Anexo B – EXPOSIÇÃO NO TEATRO MUNICIPAL, CAMPINAS, 1953

Pintura Moderna

Três valores da pintura moderna, Thomaz Perina, Clóvis Chagas e Mário Bueno estão expondo seus trabalhos no saguão do Teatro Municipal. Essa mostra de arte é, acima de tudo, uma prova do esforço desses três

pintar a óleo. O trabalho premiado bem o mereceu por ser uma figura inteira expostas com graça e relativa segurança, porém onde a nosso ver as qualidades se afirmam é num retrato de mulher com um xale de rendas à cabeça, feito com segurança e verdade.

Jota Faber. Impressões da Arte Correio Popular, 1945

IV Salão Paulista de Belas-Artes (1949)

Concorrendo pela primeira vez no Salão Oficial de Belas-Artes, o jovem e talentoso artista campineiro Thomaz Perina, obteve um significativo triunfo, levantando o primeiro prêmio na importância de Cr\$ 5000, categoria de trabalhos a crayon, com o seu quadro Cabeça de Mulher, que reproduzimos assim. Prestigiosos artistas do lápis, tanto de São Paulo como do Rio, concorreram nessa categoria, o que mais aumenta a significação da vitória desse artista conterrâneo. Thomaz Perina deve grande parte de seu êxito ao pintor Aldo Cardarelli, que o estimulou a apresentar o seu trabalho no salão, confiante nas suas potencialidades artísticas. O Salão deste ano proporcionou, portanto, a Campinas, duas vitórias, a de Cardarelli como o melhor paisagista e a de Thomaz Perina como o melhor desenhista, É esse um fato auspicioso para o meio artístico campineiro. Muito jovem ainda, Thomaz Perina firma o seu nome como um dos valores positivos na arte de desenhar, podendo muito se esperar ainda de sua capacidade técnica e da sua sensibilidade artística.

Diário do Povo, abril, 1949.

rapazes, procurando, com a inquietude que é própria dos temperamentos verdadeiramente artísticos, novas formas de expressão, e novas maneiras de extremar as reações de seus espíritos diante das paisagens e das coisas. A pintura não pode ser estática e contemplativa, subordinada a velhos dogmas e escolas,

revelando em maior ou menor escola a capacidade de traduzir com fidelidade uma figura, umas frutas sobre a mesa, uma árvore perdida ao longe da paisagem. O pintor, por um imperativo irresistível do seu próprio temperamento tem que procurar novos caminhos, outras fórmulas para traduzir suas concepções, por mais que escandalizem aqueles que combatem todas as manifestações pictóricas que fujam do academismo. É esse, ao meu ver, com maior mérito da exposição hora instalada no Teatro Municipal. Thomaz Perina, Clóvis Chagas e Mário Bueno podem ser taxados de loucos, pouco importa. Todos os artistas inovadores, que fugiram ao lugar comum, foram tidos como loucos. Nestas breves linhas, sem a pretensão de “fazer” crítica, queremos realçar o valor dos três destacados artistas que hora expõem seus trabalhos no Teatro Municipal, três temperamentos diversos mas inteiramente voltados para as pesquisas no campo maravilhoso da pintura.

alma na desesperada tentativa de reduzir quase a uma única superfície o estado das sensações. A sua pintura plástica encara o problema da composição paisagística na qual o intento emocional da obra é a desolação. A clorofilia das árvores foi de propósito carbonizada; a vida sumiu de cena do quadro, levando a composição à deformação limite a fim de melhor alcançar o drama colorístico no qual dominam as tonalidades neutras. Os elementos casa, árvore, etc., determinam a equação da desolação, e essa síntese nos agrada e nos convence, pensando, talvez, numa casa que fuja ainda mais das tradições prospectivas.

B. EME. Diário do Povo, Campinas, nov. de 1953.

Modernistas Campineiros

O nome de Thomaz Perina já é conhecidíssimo. Suas pinturas são por todos elogiadas. As obras de Perina são de uma síntese que nos deixa sem respirar. A desolação de suas composições paisagísticas põem a nu a sua

Sociedade, Correio Popular, Campinas

Anexo C – manifesto do grupo vanguarda de campinas

como princípio antes de tudo: m o v i m e n t o
antimodorra

predicado essencial: fazer

fazer conscientemente: ir ao âmago da coisa

por uma arte atual

pela renovação/revivificação constante e progressiva

pela comunicação dos chamados §segredos da arte§

antiturris ebúrnea

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 apoiada em pontos
estranhos ao objeto

interessa a obra em si s/ valor atual não o nome que 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 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 impor
escrever nos muros e andaimes se for preciso

arte pelo 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 ao necessariamente ligadas
a uma idéia determinada
de cujo esforço de expressão surgiram

sobrepor-se aos falsos estetas q usam vocabulário emprestado
a tratados superados

aos escribas q pretendem que uma andorinha modelada em bronze
deva ter penas e cheiro de andorinha

porporlmostrarldemonstrarlfazerlrefazerlrenovar

atitude da 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 lwith usura/
comunicação para a arte presente

arte hoje

fora os burgomestres falantes & vazios
fora com os fritadores de bolinhos

alberto a heinzl, alfredo procaccio, edoardo belgrado, franco sachi, geraldo jürgensen,

Anexo D – EXPOSIÇÃO ARTISTAS DE CAMPINAS – “FOLHAS” – 1959

O PROCESSO CRIATIVO DE PERINA

Alberto Amendola Heinzl

Em artigo recente apontávamos a inexistência de mentalidade crítica como responsável pela timidez dos nossos artistas. Thomaz Perina é um exemplo desta atitude. Suas pesquisas

formais mais ousadas permaneceram afastadas do público até que o Grupo Vanguarda possibilitou fossem os quadros comentados e reconhecida sua validade.

O rumo pessoal da pintura de Thomaz Perina vem se evidenciando desde a primeira

exposição de arte contemporânea promovida pelo Grupo Vanguarda.

A caminhada é clara: busca de um despojamento quase total, libertação de uma possível interpretação trágica ou confusa. De onde se poderia imaginar surgiriam representações oníricas, o pintor, em sua última fase, constrói partindo de elementos simples, explora as possibilidades dos tons sóbrios, cria um meio de expressão particular enquanto expressão, amplia seu campo de pesquisa levando-o para o estudo do equilíbrio polidimensional, colocação na tela – via valores intuitivos – de representação cinemática de uma arquitetura hipotética dos processos criativos da matéria.

Desse modo, a evolução segue um processo inverso: do material para o pré-material, entendido o material como uma representação identificável, sem qualquer alusão a sua formação, como um todo ou como unidades distintas na composição.

Há clara uma preocupação de rememorar um processo criativo. Perina dividiu em partes pequenas o resultado de suas anteriores pesquisas e procura explicar sua função explanando a maneira pela qual se formam, segundo forças atrativas pictóricas pessoais, partícula e anti-partículas, exercendo sua ação sobre um espaço ilimitado, cujo centro de gravidade é, de propósito, indeterminado.

A tendência ao despojamento, à representação de um processo psíquico inconsciente nos seus pormenores destinado a resolver o problema da criação no espaço limitado, sem atender as suas limitações, afasta-se do concreto pelo que

Anexo E – EXPOSIÇÃO: GALERIA DAS “FOLHAS”, SÃO PAULO – 1960

Apresentação de Waldemar Carneiro

Perina é um desses raros acontecimentos que, num meio artístico onde prevalecem lentas diluições e elaborações que têm o sabor inconfundível de superficiais adesões, adquirem a força insofismável de novos conteúdos e um poder suscetível de por em

tem de necessariamente impreciso. Não se trata de expor uma teoria, mas de estabelecer uma comunicação, reduzida à sutilidade dos valores estéticos e cujo resultado depende da assimilação desses valores.

Perina coloca-se numa posição individual, Chega praticamente só a um estágio de sua pintura suficientemente evoluído para funcionar como expressão particular e eficiente de suas necessidades artísticas.

O nome “paisagem” atribuído às telas que serão expostas na galeria de arte das Folhas manifesta um reconhecimento, consciente ou inconstante, do que dissemos a respeito da subdivisão das pesquisas anteriores na tentativa de explicar sua construção. Não se trata de metafísica. Mensagem, no caso, será apenas uma identificação visual e mental

Jornal de Campinas, Arte, 1959.

cheque todo o edifício artificial de uma problemática culturalística improvisada. Não se enganem Perina é um artista verdadeiro. Não é apenas um talento ao estado natural: é um artista, pinta concebendo e concebe pintando. O conteúdo de suas obras inscreve nesse realismo que constrói na matéria pura do concreto, prescindindo do subjetivismo

arbitrário, do hedonismo solipsista, prescindindo – numa palavra – da metáfora em todas as suas formas, mesmo as mais camufladas e recentes.

Nesse sentido, é brasileiro. Uma sólida tendência realista (realismo artístico, não anedótico), que tem no presente um papel importante a desempenhar na conjuntura cultural nacional, vem se delineando desde os antecedentes distantes do picador de fumo de Almeida Junior; através dos melhores elementos dos paulistas de 30, entre os quais o mais lúcido: Volpi, no “filão de ouro” dos ingênuos e da arte popular, até a arte concreta geométrica e, atualmente, o informal objetivo. Significado morfológico da obra particular de Perina: jogo sutil de contradições em que o geométrico, o tom de luz e o tátil se interpenetram, se compensam, se correspondem, se substituem, harmonizando-se.

Raramente, num esquema tão simples, a simetria bilateral teve tantas possibilidades de relação simultâneas de modo a fornecer um campo onde as surpresas e as descobertas venham a se constituir na essência mesma da imagem.

Crítica de José Geraldo Vieira

Creio, pelo que inferi de comentários, que não agradou o conjunto apresentado por Thomaz Perina na galeria da FOLHA. Os profanos que se acercaram das telas, prevenidos pelo catálogo que se tratava de paisagens, estranharam não ver estradas, árvores, casas,

Anexo F – EXPOSIÇÃO NA GALERIA AREMARR, CAMPINAS – 1961

Apresentação de A. J. Perina da Silva

O contacto inicial com a obra de Perina gera uma atitude de surpresa, tacitamente vertida em passividade ou repúdio, não se levando em conta (historicamente) certos pressupostos estéticos ou, mais precisamente, o caminho da

lavoura e gado. E os entendidos, habituados ao informalismo de manchas e cores, mesmo entendendo a expressão paisagem no mesmo sentido esquemático que paira nas telas de Mondrian, também não gostaram, devido às sínteses displicentes: cor rala, esmaecida, linha apenas perceptível, meros efeitos esféricos... Todavia, os críticos devem ter gostado do antiplasticismo de Perina, cuja índole ascética o fez sujeitar a regimes de eremita em deserto os três elementos: a linha, a superfície e a cor. Já dizia Robert Read, ao apresentar aqui em 57 a sala especial de Bem Nicholson, que o estilo da arte moderna é o “anti-estilo”. Ora, é o que sinto nas telas de Thomaz Perina. Digo mais até: ele é um anti-Nicholson. Se este faz relevos brancos, projetos para duas formas, óleos alvíssimos sobre cartões modelados, e conjuga sensibilidade, forma e monotonia cromática numa pobreza voluntária de interior monacal, Thomaz Perina, guardas as proporções, trabalha apenas com diagramas, deixando transparecer apenas a sugestão plástica. Isto está bem dito por Waldemar Cordeiro quando, no catálogo de apresentação, indica assim o significado morfológico da obra de Perina: “Jogo sutil de contradições em que o geométrico, o tom da luz e o tátil se interpenetram, se compensam, se correspondem e se substituem, harmonizando-se.”

Essa conjunção de anti-efeitos dá um resultado horário, fluídico, quase dilucular de charneca ao amanhecer. Nesse sentido, seus diagramas são paisagens cujos conteúdos o sol ainda não desvendou, nós as vendo ainda quando irrompem da modéstia difusa da aurora.

Folha de São Paulo, Artes Plástica, s/d.

pintura contemporânea, endereçada a um tipo de pesquisa bastante afastado daquilo que, em regra, costumamos assistir como espetáculo artístico do momento.

Esta contradição – desentendimento entre as diversas áreas da culturais – torna-se mais acentuada ante um público provinciano, junto

ao qual só agora toma corpo um movimento de suspeita sobre as possibilidades de pintura e desenho não-figurativos.

Apesar disso, o Grupo Vanguarda de Campinas – Perina como um de seus expoentes – persistiu. A falta de interlocutores mais próximos não prejudicou sua evolução e projeção além das muralhas da cidade. Sobre as obras de Perina, em particular, se estendeu um largo período de clandestinidade e incompreensão, desde os tempos “acadêmicos”, quando sua preferência por temas quase ausentes destoava do brilhantismo peculiar ao gênero.

Não será demais lembrar, ainda uma vez, o significado de movimentos válidos – do neoplasticismo ao concretismo – com especial ressonância para um artista já pronto a romper as amarras do artesanato, favorável a um trabalho de criação dentro de uma problemática conseqüente.

Sem formulações teóricas, pré e/ou pós fabricadas, demonstra não apenas atenção ilustrativa aos novos rumos. Em seus últimos trabalhos pode se identificar a afluência de uma elaboração lenta – madurada em coerência íntima, diríamos – para o campo objetivo da arte moderna.

“Pinta concebendo e concebe pintado”, como o conceituou exatamente Waldemar Cordeiro. No processo que conduz Perina até o presente estágio, tem ênfase extraordinária o rigor com que se predispõe ao trabalho, expurgando-o previamente de tudo que possa desviá-lo de um resultado unívoco, cujas possibilidades perceptivas não fogem ao quadro mesmo e

Anexo G – EXPOSIÇÃO NA SALA PORTINARI, SÃO PAULO – 1978

THOMAZ PERINA

Um testemunho de Mário Bueno

Thomaz Perina é um artista que se dedica a uma expressão emocional e muito pessoal nas suas pinturas e desenhos, cuja vitalidade, para mim,

independem de costumeiras camuflagens, recursos de efeito e sugestão.

Uma atitude de simplicidade e pureza artística. E desse ponto se desenvolve o impulso criador através de elementos simples, funcionalmente induzidos a relações simples. Reduzindo a cor a um estado quase neutro, pela determinação de áreas e qualificação tonal, nasce uma dimensão inesperada, o movimento, e multiplicam-se interligações necessárias através de uma proporção nova, descoberta inerente ao próprio quadro, que faz os seus princípios.

Portanto não se queira tomar a denominação “Paisagem” dada a estas obras, como qualquer coisa exterior ao próprio quadro, não devendo este, pois, ser interpretado como signo ou síntese da paisagem. A obra se apresenta autônoma, como objeto artístico realizado. Se a paisagem funcionou intuitivamente como indicação de um problema, ou se o nome é conservado por zelo afetivo, agora já não lhe resta a mínima configuração. Sobre este primeiro aceno se acumulou um pesado trabalho de controle racional, técnico e humano, cujos termos levam à obra em si. Perina é um artista sério. Dentro do presente estágio de sua obra, que teve uma origem obscura e hoje alcança a admiração nos círculos mais categorizados, se confessa esgotado. Mas ele irá adiante. Saberá responder de maneira séria a uma questão séria, como quer Pound.

**Do catálogo da exposição
19 de abril a 9 de maio de 1961.**

está na coragem de uma composição despojada, unificada e harmoniosa.

T.P. Começou, faz tempo, pintando paisagens, naturezas-mortas e retratos com raro virtuosismo até. De tudo, o que ele guardou e guarda ainda com muito carinho é uma visão do campo. Visão que ele transformou na sua linguagem pictórica. Entretanto o relacionamento do motivo de suas pinturas, o fato de abordar o assunto paisagem,

não quer dizer, em nenhuma hipótese, que ele se prenda aos problemas particulares, topográficos que o assunto oferece, mas tão somente a sua referência pura e simples. Então, o interesse dos seus trabalhos não está no tema em si, mas no tratamento, isto é, na transferência do assunto para um tratamento simplificado ao extremo, conscientemente contido, quase uma abstração. Numa confrontação direta; enquanto a pintura é tratada com certa gama de lirismo, nas suas cores chapadas e suaves, o desenho, de muito ritmo, chega quase a ser áspero na sua textura. De qualquer maneira, a cor pobre e a simplicidade estão sempre presentes nos seus trabalhos. T.P., como poeta, procura sugerir através de vagas indicações. Aqui a paisagem se reduz a um corte transversal em linha reta, ou nem isso, mas sempre algumas formas em esferas, geometricamente colocadas em intervalos nas telas lisas da pintura ou trabalhadas do desenho, sugerindo arbustos ou florestas. O que impressiona a quem, como eu, o conhece há muito, é essa sua capacidade de relegar todo um conhecimento de fórmulas, para o extremo de uma linguagem, cuja simplicidade chega a comover. Eis aí uma pintura com um fim em si e não como um meio. A arte na sua proporção natural, como conteúdo nascendo da própria forma, e aí temos toda a essência da sua obra. Que esta mostra seja vista e reconhecida é o que espero e desejo

Apresentação de José Roberto Teixeira Leite

Em tempos de tranqüilidade e de prosperidade, ou nas regiões em que condições climáticas favoráveis predispõem o Homem à felicidade, costumam as manifestações artísticas voltar-se amorosamente para a Natureza, buscando retratar as harmonias de um belo corpo despido, ou os contornos de imponente paisagem, ainda mais ressaltadas pela claridade solar; em épocas de crise espiritual, inversamente, defrontando-se imponente com conflagrações ou calamidades, quando não simplesmente tendo de enfrentar um meio-ambiente hostil, o ser humano tende a se encolher, voltando as costas para um cenário que para si não representa senão dor e frustração, chegando a

abominar a Natureza para se refugiar no sonho – um sonho que no mais das vezes é pesadelo... Toda História da Arte não seria assim senão um monótono oscilar entre estilos solares e lunares, ora prevalecendo o amor à Mãe-Madrasta. É a luz de tais conceitos que desejamos agora analisar as paisagens de Thomaz Perina. Paisagens, escrevemos? Restos de paisagens, melhor seria dizer, espectros de paisagens, radiografias de paisagens.... E nisso não via, é claro, nenhuma condenação ou preconceito: Perina parte da impressão fugaz que lhe desperta um traço de Natureza e pouco a pouco descarna-o, imaterializa-o até em mero clarão cromático, num halo iridescente em que partículas de luz parecem envolver árvores, campos, tudo. Paisagem? Talvez; mas paisagens de crise, de crise espiritual e de crise ambiental, num tempo em que os rios e as florestas estão morrendo e em que os olhos ardem sob a fuligem das fábricas... Paisagens? Sem dúvida; de um mundo contaminado, de um mundo talvez condenado, que envenenou as fontes e matou as flores, e que recolhe a estranhos museus espécimes extintos de uma fauna agonizante. Assim nos surge aos olhos as paisagens espectrais de Thomaz Perina: como testemunhos de acusação, libelos terríveis contra a estupidez humana, num momento crítico da

Anexo H – PICTÓRICA

Luciano Martins Costa

Saiu do Salão Portinari com uma idéia fixa: Thomaz Perina tinha muito a ver. Um traço horizontal, duas esferas irregulares e o tom pastel velando tudo, esmagando a natureza viva de potencialidades explosivas. Tinha muito a ver.

Com o traço horizontal que era sua vida com Helena; às vezes, uma esfera acima, outra abaixo. No mais, o tom pastel do cotidiano. Por baixo da opacidade que se impunham, paisagens explosivas de delírio, as cores exuberantes dos sonhos que ainda tinham de vez em quando. E a expectativa dela. A reação espontânea que teria, se ele tocasse com a ponta dos dedos, de leve que fosse, a base da sua nuca. A explosão que se desencadearia se fizesse seus dedos passarem em volta do umbigo de Helena, como no começo.

Como Thomaz Perina, vinham há algum tempo esmagando sua natureza sob um tom pastel, fosco. Pode essa paisagem ser chamada natureza viva? – Thomaz

Perina teria gamas de rasgar a tela, de fazer brotarem as cores que estão no fundo. Ele sabe. Mas o opaco vem de dentro. Como a necessidade de reduzir à sua expressão mais simples ou mais complexos impulsos interiores. Como a necessidade de desaparecer.

Veja bem: bastaria chegar em casa, apagar a luz da sala, deixar aceso só o abajur. Daí, chamar Helena com um pretexto qualquer. (Mostrar-lhe um poema, talvez) Dar-lhe um beijo. O polegar e o indicador apertariam de leve a sua nuca, a mão direita procuraria um seio. A mão esquerda poderia então descer para as costas, até a cintura, vencendo no caminho o que houvesse de fechos, zíperes e botões, A direita conquistaria a região do ventre.

Ela reclamaria. Como sempre, estariam esperando visitas. Ou haveria alguma panela no fogo, ou o ferro estivesse ligado, ou fosse preciso varrer a sala, passar o aspirador no tapete, a louça estivesse esperando esponja e detergente. Que reclamasse. Era preciso rasgar a tela. Era preciso descobrir as cores que eles conheciam e fazer brotar naquela sala, sobre aquelas almofadas, a natureza que eles sabiam existir. A floresta densa e úmida que havia no vale daquele ventre, precisava ser devassada. O murmúrio dos riachos que ela sempre levou dentro de si precisava espalhar-se pela casa, ganhar a cozinha, alegrar o cenário, subir ao quarto e ali instalar uma fonte.

Mas há em cima de tudo essa tonalidade pastel. Como Thomaz Perina e suas paisagens que ninguém quer comprar, suas telas que os críticos elogiam mas não entendem. “Preocupação ecológicas... Burros! Então eles não sabem do vulcão que explode dentro da gente?” – A vingança está na própria tela: o resultado é opaco. Nessa opacidade ninguém penetra, e lá de dentro ele vê com seu olho roxo. O cotidiano é um soco. Mas não é um soco seco, pum, no meio da cara. É um soco câmara-lenta, em câmara eterna, que todo dia vai amassando o olho, devagar, primeiro uma olheira suave, depois a mancha, a sombra, a névoa, o tom pastel.

O traço horizontal de suas vidas poderia sugerir a paz que proporcionam as naturezas tranqüilas. Mas não! No corpo de Helena não é possível excetuar-se um reconhecimento meramente topográfico. O simples caminhar sobre o chão de sua pele implicaria levantar tempestades, provocar terremotos. Então, porque o traço horizontal, as esferas, e nada?

Por que então o cotidiano era um sonho em câmara lenta, e por que o tom pastel velando suas naturezas, se

por baixo dessa tela – e ele sabia – Helena sufocava suas explosões?

Haveria uma parede entro o toque de suas mãos e a expectativa de Helena. Nessa parede, um mural (uma natureza morta)> uma grossa camada de tinta que eles acumularam nos quatro anos de vida comum. No começo as batalhas voluptuosas na cama, no tapete da sala, embaixo do chuveiro, no carro (a viagem interrompida em plena via Anchieta). Depois, aos poucos, o cansaço, a tonalidade pastel.

Thomaz Perina seria um poeta. A vida está ali, mas o poeta apenas sugere, através de vagas indicações. Passa de leve, quando poderia afundar e afundar. Você que descubra. E morra de alegria ao descobrir. E goze. E tinha mil orgasmos ininterruptos ao sentir que você é capaz de perceber todas as angústias e todos os sonhos do poeta, esmagados sob as cores opacas na tela. E chore também, porque essas angústias e esses sonhos são seus, e você não sabia. Ele saiu do Salão Portinari com a idéia fixa: como Thomaz Perina, vinham relegando o que sabiam de si próprios, reduzindo suas naturezas ao extremo de uma linguagem simbólica, comoventemente simples. E não podiam simplesmente rasgar a tela.

Nessa noite, chegaria em casa aos tropeções. Esqueceria provavelmente a chave da porta, absorto naquela impressão de luz. Nessa noite, Helena e ele começariam a raspar a tela. E saberiam descobrir o que há por traz de um quadro que ninguém quer comprar. A partir de um traço horizontal e duas esferas, uma acima, outra abaixo.

Folhetim, Foha de São Paulo, 26.7.1981.

Anexo I – GALERIA DA ALIANÇA FRANCESA, CAMPINAS – 1985

Apresentação de Dayz Peixoto Fonseca

O mínimo de desenho, o mínimo de cor: o suficiente para Thomaz Perina compor as paisagens que seduzem nosso olhar e surpreendem nosso imaginário. Tornamo-nos, inicialmente, cúmplices da nostalgia das cores e da solidão dos

personagens: uma linha e uma esfera (ou apenas um pouco mais) soltas no espaço e presas no universo monocórdio, indiscriminado, sem saídas perceptíveis.

Descartando os elementos figurativos, Perina cria paisagens da alma, sob as quais não consegue disfarçar a coragem de enfrentar os riscos da

experimentação, das mudanças e do desvendar caminhos desconhecidos.

Suas minimal paisagens não deixam de ser poemas visuais, onde a natureza, a passagem do tempo e as perdas estão incorporadas plasticamente contidas, à semelhança dos hai-kays. Diante dessa simplicidade, somos remetidos à humildade do autor, para quem o processo criativo preserva o vínculo arte-vida, sendo a vida uma viagem em que o caminho importa mais que a chegada.

“Mestre do pastel”, “mestre do desenho”, “mestre da decoração”, assim foi Perina chamado em outros tempo. Para nós, hoje, ele é uma espécie de “mestre zen” que, ao compartilharmos de sua amizade, estamos desejando usufruir de seu saber e obtermos dele alguma centelha para iluminar um pouco mais nossos caminhos.

ABSTRATO, RECRIAÇÃO POR THOMAZ PERINA

Crítica de Marcos Rizolli

Thomas – o nome...

As formas são limitadas enquanto divagação. Sempre as mesmas formas indicam os valores visuais. A estrutura de cada obra se movimenta. Sensibiliza. O suporte busca sempre a mesma proporção. Estático. Puro. A geometria das formas indica a formação da imagem. Uma informação que chega ao espectador através de sutis configurações. A neutralidade das cores é, esteticamente, impiedosa. Marrons e cinzas. As cores derivadas criam as relações entre as formas e o espaço. Amplos espaços, amplas regiões de cor. A ausência de contrastes especifica a intimidade estrutural e intelectual de cada elemento plástico. Manchas. Atribuição das tintas/core lavadas. Insinuação de regiões. Horizonte. Os sinais são definidos. Constantes. Círculo, tarjas, grandes retângulos. Mutantes. A introspecção visual que evidencia toda uma simbologia própria, conseqüentemente da ordem expressiva do artista, se mostra determinada pelo encaixamento formal.

Anexo J – GALERIA DA ALIANÇA FRANCESA, CAMPINAS – 1985

THOMAZ PERINA, MITO E MAGIA

Dimas Garcia

Thomaz Perina expõe em mais uma individual: desta feita a honra cabe a modesta mas dinâmica galeria da Aliança Francesa.

Existe, uma divagação espacial. Existe, també, uma estruturação que concebe valores conceituais.

Existe, ainda, uma situação para-didática.

Concreta.

Arte Concreta. “Fecho os olhos lentamente começam a tomar forma certas idéias-cor Faço, então, os esboços preliminares, que me levarão ao quadro”. Albers assim percebeu a arte concreta, uma variante mais elitista da arte abstrata, que chegou até nós, brasileiros, através da obra do escultor Max Bill. No caso de Bill, estabelecem-se as idéias-objetos. O ano que marcará o vínculo da arte brasileira com o movimento concretista será 1951. Bienal. Artistas, já saturados da figuração modernista, investigavam a nova arte. Pura concepção. A geometria toma fôlego e ganha os espaços visuais. A produção abstrata se dinamiza. Propagação em todas as artes.

Perina - ...de um artista,

A essência que, em anos vem determinando a arte e a solidão do artista. Pintura. Exercício que busca uma divagação interior. O artista se mostra através de sua realidade. Do real absoluto. Arte. Um rigoroso silêncio acompanha o suporte, as formas e as cores. O estático reconhece a razão.

Arbitrariamente, emoção. Uma solidão voluntária. Orgânica presença. Paisagem Horizonte. Ruptura. Círculo, árvore. Tarjas, caminhos. Retângulos, terra. A árvore é o homem e o homem é o artista. Os caminhos inspiram a vida e a vida é solidária da monotonia. A terra é latente. Concretos acontecimentos. Sensíveis orientações da natureza. Vista pelo homem, registrada pelo artista; Talento original. Pioneiro, corajoso. Surge, magnificamente, a reflexão da arte. Das formas, das cores, dos sinais, da solidão, da paisagem. A medição intelectual. Referências de todos, transformadas em momentos únicos. Pinturas e desenhos. Paisagens concretas: um homem recria a abstração.

Correio Popular, Campinas, 14.8.1985.

Sigam o meu conselho: para ver, ouvir e entender a obra de Thomaz Perina é primordial chegar devagarinho; reverencie-se à porta, pois o local será temporariamente um sacrário.

Achegue-se dos quadros e tente ver através deles; lembre-se: só um tolo fixa o olhar sobre a matéria.

Tente ouvi-los. Tente Senti-los. Faça um diálogo silencioso com a obra de arte.

Se sentir vontade, não se preocupe com os demais presentes: toque-a; sinta o prazer de ser um simples mortal que um dia teve o direito de tocar uma obra de arte eterna.

Talvez, em 2085, o historiador encontre sua impressão digital.

Poderá ver a sua frente uma obra que lembre vagamente uma distante chuva de verão.

Dispa-se da sua vaidade e orgulho, volte a sua infância e a sua inocência; sinta-se descalço, de calas curtas, provavelmente sem camisa, parado no meio da rua, vendo preocupado no horizonte uma formação chuvosa de verão! Sinta a mão de seu pai tocar seu ombro e dissipar seu medo, explicando que aquilo é apenas uma simples chuva à distância. Pare diante de uma árvore de Thomaz Perina; não ligue; você está com jeito de bobo, mas controle-se; lembre-se que nós já discutimos isso; nós somos certamente uns tolos, porque realmente aquela bolinha safada é uma árvore; nós, eu, você, todos os demais somos uns idiotas...

como tal depende e uma zona de incerteza e de liberdade.

Thomaz Perina magistralmente estabeleceu uma liberdade conquistada palmo a palmo, evitando modismo. Revela formas, porém tem a virtude de poucos: estabelece a coerência de um tratamento pragmático.

Na sua paisagem sem rosto, no entanto, vale a pena observar as questões de liberdade; capta no universo e traduz para a tela a solidão e o mistério de um sonho.

Seus sonhos de contorno irregulares e sem contraste, dramaticamente escuro, próprio de sua escolha artística, que o separam de uma trajetória convencional.

Com técnica primorosa, indiferente aos argumentos, vai formulando na solidão, no amor e no mistério uma forma concreta e, muito provavelmente, gostaria de melhor entender a vida de a arte, pois se recusa a reconciliar-se com a incompreensão, confiando nas batidas do coração, acima da lógica e do raciocínio.

Para decifrar melhor essa pintura ausente existe a necessidade de demarcar os segredos que a transformam em sua própria existência e transmitem nitidamente em suas cores dramáticas os erros da vida, os quais, descontados em vida, colocam em dúvida a veracidade de sua própria existência.

THOMAZ PERINA – PAISAGENS

Vanderley Zalocchi

Questões de sua liberdade, sem benefícios marginais, estabelece uma relação de intenções e projetos com a obra realizada. Investigador nato,

Anexo K – MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, CAMPINAS - 2003

**Das apresentações para a exposição
Thomaz Perina – 20 anos: 1965-1985**

Apresentação de Dayz P. Fonseca

Nas paisagens abstratas de Thomaz Perina há uma supremacia do poder interior, subjetivo, sobre a mínima hipótese de real. Isso ocorre na arte abstrata sobre a arte acadêmica. O admirável é o

*processo de criação de Perina. Saiu do universo da arte acadêmica (figurativa: paisagens, retratos, naturezas-mortas, etc.) onde seu perfeccionismo técnico à pastel era suplantado por um lirismo plástico reconhecido por seus admiradores. Passou em seguida pelo que ele chama de esterilização, em que brincava de transformar as paisagens, desrespeitando sua perspectiva, seus tons e formas, para que em seguida entrar, sem retorno, nos meandros da arte abstrata. A paisagem foi o tema que persistiu sempre na pintura de Perina. Mas como idéia. Sua pintura, assim, se tornou exercício de liberdade do criador: movimento do puro desejo de fazer circular sobre a tela em branco o pincel com as tintas. Optou por poucos elementos na composição. Se possível, eliminaria todos e deixaria a tela em branco. Mas a razão de ser da pintura é a tensão ou a provocação que deixa em aberto a para um diálogo com o espectador, então, optou pelo pouco, pela simplicidade, pela carência ou negação. Linhas (retas ou não, finas ou reforçadas) e círculos, cheios ou vazios. Se algum elemento “realista” entra nesse espaço, é como lapso ou fragmento de memória. Ele adora fragmentos. Mesmo que o diálogo seja quase que negado, o espectador pode encontrar aberturas para sua realização. Ela pode se fazer no plano do sensorial, do questionamento ou de um repertório de história da arte, conhecimentos de técnicas, etc. Essa é a simplicidade das paisagens de Perina, talvez só comparável à simplicidade de respirar após o nascimento. É o ar ambiental (espectador) que a faz viver, ou seja, pelo acolhimento desse ser estranho após um ato de curiosidade. Fui buscar em **Kandinsky**, em sua teoria sobre a composição (Ponto e Linha sobre um Plano) um repertório de conceitos para falar das paisagens de Perina. Isto porque, como se refere Kandinsky sobre a arte abstrata, elas existem no último degrau de concretude, de sensível, em relação ao “real”. É como trabalhar sobre o fio da navalha em que para*

lá é “real” e para cá “idéia”, ou vice-versa. É aí que Thomaz Perina brinca perigosamente, articulando suas linhas e círculos sobre o plano, já que para ele a arte é lúdica. O branco e o preto e os tons que ele chama de “surdos” criam uma atmosfera que ele mesmo chama de insípida. Promove o diálogo pela negação da palavra, mas exige que embarquemos em outro código: o da arte em sua natureza plena: a relação em sua primeiridade (sensível), também na secundidade (refletir sobre as relações que cria) e até mesmo a terceiridade (a convivência de um repertório). É simples como se respira ao nascer! Com certeza, um poeta da pintura.

Anexo L – MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, CAMPINAS – 2003

Da apresentação de Emerson Dionísio

A entrada de Thomaz Perina na arte moderna e, posteriormente, naquilo que denominamos como contemporânea dá-se pela lenta e gradativa

aproximação do pintor ao ideário concretista (...). Ele não aderiu, ao consumo fácil daquela ou de outra ideologia artística, sua autenticidade, pelo contrário, fixou-se a salvo dessas passagens. É provável que isso tenha lhe custado uma exclusão

do cenário artístico nacional nos anos seguintes. Exclusão fruto, sobretudo, da miopia dos *connaisseurs* que nunca acusaram artistas como Amílcar de Castro e Arcangelo Ianeli por manterem-se, por décadas, filiados a mesma estética, apenas para lembrar artistas que beberam em fontes semelhantes.

Percebi, claramente, o modelo que Perina construiu para si mesmo: “a solidão está presente em todos os meus trabalhos e é expressa pela falta de policromia, pela redução da cor a um estado quase neutro, pois na realidade sou uma pessoa sozinha”, define-se. A sua reflexão casa-se nitidamente com suas mudanças cromáticas, cujos matizes são indicadores de sua personalidade artística nestes longos anos de resistente persistência. O preto e o branco, mais as cores marrom e cinza foram chamados por ele de “tons surdos”. Na realidade, suas predileções cromáticas sempre foram mais amplas que sua pretensão desejara, adotando cores mais quentes e vibrantes em determinados períodos. No entanto, os cromos “surdos” impuseram-se por todas as fases de seu trabalho.

Constitutivos dessa surdez e de um isolamento, as cores em Perina são fundamentais para demarcar seus passos e quando me refiro a elas tenho em mente apenas os últimos 20 anos. Nas primeiras obras da fase moderna de sua pintura as cores são introduzidas, ainda, dentro de um programa impressionista. Atenuá-las diante da luz e segmentá-las no espaço conforme a divisão dos planos é uma tônica forte neste momento. Com o desenvolvimento de seu trabalho a cor passa a determinar os limites composicionais e construtivos da obra; as pinturas dos anos 60 possuem essa característica. Nos anos seguintes, de modo crucial até o início dos anos 90, Perina passa a isolar cada uma das cores e a dar-lhes personalidade própria, os limites rítmicos entre os campos cromáticos continuam a ser delimitados de modo preciso. Sua arte passa tímida, mas definitivamente, à linguagem minimalista.

Justamente essa será a grande ruptura dos últimos anos em sua arte; ele confeccionou suas últimas obras através do gesto mais amplo e livre e suas cores passam a comunicar-se com mais intimidade. O branco e negro atravessam-nas com premência. Assistimos ao retorno das pinceladas pessoais que indicam as transparências subjacentes à superfície da obra. Mais gestual, mais orgânico, menos simbólico, Perina inclina-se sobre a liberdade como nunca fizera antes.

Uma das buscas essenciais da obra de Perina foi justamente ultrapassar o sentido do ornato e transformar a superfície de seus quadros em sentido de forma. Do mesmo modo que esse sentido apresenta-se através do mundo, geralmente não encontraremos em Perina o homem retratado ou sequer aludido. O sujeito mostra-se impessoal e imanente à pintura e ao desenho. Nessa direção, ele está próximo às poéticas distintas como as de Mira Schendel e Tomie Otake, cujo motor central identifica o sujeito na dissipação do anonimato e que, simultaneamente, não de eximem de alcançá-lo através da obra, num movimento dual que afasta o sujeito na mesma proporção que o captura. As paisagens do campineiro, desde os anos 60, indicam esse irremediável trânsito que embora possa soar mimético é no fundo desprovido de antropomorfismos. Essa busca de sentidos da forma soa de modo contundente e não-retórico em Perina, pois bem antes dos baluartes da Nova Pintura ou da Geração Brasil – e muito diferente das moralistas poéticas modernistas – Perina brinca com a fronteira entre a figuração e a abstração, sem entregar-se à última.

Anexo M

Perina por Perina

O que eu fazia estava apoiado num certo conceito todo meu, de imaginação, de colocar os elementos, de estruturar a criação, porque de outra maneira eu não sabia, eu não tinha conhecimento técnico. Então, aquilo me satisfazia. Posso chamar isso de auto-comunicação? É bem aplicado o termo? Então cheguei à conclusão de que a vontade é de me comunicar comigo mesmo. E continuo fazendo isso até hoje.

Começo o trabalho colorindo, mas depois vou descolorindo. Se alguém tirar o cinza do meu trabalho vai encontrar cores. É uma questão de clima. A cor povoa, cria personagens e eu não quero ninguém. Vou chegar à tela em branco. Ponho a moldura num quadro branco. Mas ainda não tive coragem. Ou apenas um traço.

Mesmo fazendo pouco, como geralmente eu faço, faço tudo com tanta paixão, que não destaco nenhuma obra da outra. Agora, numa análise clínica, talvez um crítico, um entendido saiba separar o que está inferior a outro. Eu não saberia, porque foram feitos com o mesmo sentido. Quando eu sinto que eu não resolvi, eu rasgo. Se não rasguei, é porque aceitei a criação. Então, tem o mesmo caráter, o mesmo valor, tudo.

O corte é para determinar o círculo como árvore. Porque essa linha de círculo, é a maneira mais difícil de falar da árvore. Se eu a esboçasse de mil e uma maneiras seria fácil, mas com a intenção de fazer através de uma forma fica mais difícil. Falar da árvore através de uma linha mais pura é mais difícil. Há sempre uma estrutura formal que implica na ausência do óbvio.

Se eu fizer um auto-retrato, tenha certeza, será realmente como eu gostaria que me vissem. Eu tenho certeza que eu não faria meu retrato como realmente sou. Porque você se esconde, entende? Você quer ter a melhor das aparências em todos os sentidos, não só aparência física. Se eu fizer um auto-retrato tenho certeza que eu vou me enfeitar. Não por pretensão de mentir e nem para te enganar. É a vontade do que eu gostaria de ser. Não haveria nenhuma sinceridade nisso.

Não considero a paixão que eu tenho pelo cinema como hobby. É uma necessidade que nós temos, um alimento. Eu lembro da primeira vez que assisti A Doce Vida, de Fellini. Me entusiasmei. Depois assisti A Noite, de Antonioni. A Doce Vida achei estranho, mas, de imediato, maravilhoso. Quando assisti A Noite, eu estava com o espírito mais esclarecido e cheguei a agradecer a Deus por ter assistido aquele filme. Cheguei mesmo. Cheguei em casa e disse: “Meu Deus do céu, que privilégio ver esse filme”.

O que mais me apaixona, o que passa até a interferir em algum compromisso, mesmo que eu

tenha um convite para uma coisa que esteja esperando há tempo, que esteja entusiasmado, aguardando o instante? O vento. O vento me apaixona. Eu sinto o efeito, me dá uma definição, que parece uma coisa bíblica para mim. Eu posso estar fisicamente doente, que me revigoro, sou capaz de sarar. Agora, nessa parte eu sou bem estranho e errado, acredito. Eu tenho fobia pelo sol. Fobia mesmo. E sei da necessidade, sei da contribuição benéfica que ele traz para mim também. Sou ingrato! Sei do bem que ele me faz e “detesto” ele!

Eu não sei o que é política. Eu sempre pensei que sou a-político. Mas no fundo, no fundo a gente critica ou acredita. Certas ações políticas para mim, tanto faz. Quando o governo tenta lutar para melhorar, eu fico satisfeito. Mas não sou de criticar. As vezes o governo tem boas intenções, mas não é bem assessorado. É difícil criticar o governo, porque é um conjunto de pessoas.

A dança é uma das coisas pelas quais tenho a maior paixão. Nunca tive intenção de ser bailarino, mas me apaixona. Tanto o ballet clássico como o moderno. Eu gostaria de ilustrar aquela habilidade, um traço, uma leveza, espontaneidade de traço. O ballet para mim é aquele abandono, um abandono calculado. Acho fantástico. Para mim, o bailarino está vivendo e vibrando como eu vibro como espectador. O porquê eu não sei; ignoro totalmente a parte técnica. Parece que é um rasgo, um traço, leve, espontâneo. Eu passaria o dia inteiro vendo a imagem de dança.

Anexo N: PARTICIPAÇÕES DOS INTEGRANTES DO GRUPO VANGUARDA, 1951-1971

NOS SALÕES DE ARTE MODERNA, BIENNAIS E SALÕES DE CAMPINAS

VIGÊNCIA DO GRUPO VANGUARDA DE CAMPINAS: 1958-1966

Anexo O: Participações dos Integrantes do Grupo Vanguarda – 1972 a 1991

Fontes:

- Cronologia in “Maria Helena Motta Paes - Amazônia”, catálogo de exposição no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, ago.-set., 2004
- Cronologia in “Mário Bueno – Crônicas, notícias e celebração”, catálogo de exposição no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, abr. a jun. 2002
- Cronologia in “Francisco Biojone - Oceano”, catálogo de exposição no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, nov. 2003 – mar. 2004.
- Cronologia de Thomaz Perina, preparada por Dayz Peixoto Fonseca e José Armando Pereira da Silva.
- Cronologia de Raul Porto, preparada por José Armando Pereira da Silva
- Cronologia in “Bernardo Caro ou um andaluz nos trópicos”, de Eustáquio Gomes. Livro-catálogo, Nov. 1994
- Cronologia in “Geraldo Jürgensen - Homenagem” – Catálogo de exposição na Galeria Aquarela, 1994

Por falta de dados, deixamos de registrar as participações de Enéas Dedecca. Geraldo de Souza faleceu em 1970 e Franco Sacchi em 1972.

Anexo P – EXPOSIÇÕES DO GRUPO VANGUARDA

- II Exposição de Arte Contemporânea de Campinas.** Térreo do Edifício Catedral. Junho, 1958. **Grupo Vanguarda.** Livraria Imaculada Conceição, Rua Sacramento, 114. Agosto, 1958.
- III Exposição de Arte Contemporânea de Campinas.** Clube dos Remidos do Clube de Regatas e Natação. Agosto, 1958.
- IV Exposição de Arte Contemporânea de Campinas.** Saguão de Teatro Municipal Carlos Gomes. Novembro, 1958.
- V Exposição de Arte Contemporânea de Campinas.** Saguão de Teatro Municipal Carlos Gomes. Maio, 1959.
- Artista de Campinas.** Galeria de Arte das *Folhas*, São Paulo. Agosto, 1959.
- Grupo Vanguarda.** Galeria Aremar (exposição inaugural), Rua General Osório, 1223, Campinas. Setembro, 1959.
- Semana Mário de Andrade.** Centro de Ciências, Letras e Artes, Rua Bernardino de Campos, 989, Campinas. Junho, 1960.
- Grupo Vanguarda.** Salão do Teatro Municipal (antiga Urca), Poços de Caldas, MG. Agosto, 1960.
- Grupo Vanguarda.** Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG. Setembro, 1960.
- VI Exposição de Arte Contemporânea de Campinas,** Saguão de Teatro Municipal Carlos Gomes. Setembro, 1960.
- Grupo Vanguarda.** Centro Cultural de Bebedouro, SP. Abril, 1961.
- Grupo Vanguarda.** Galeria Prestes Maia, São Paulo. Setembro, 1961.
- Grupo Vanguarda.** Galeria Cromoi, Rua Sete de abril, 125 – 2º andar, São Paulo. Julho, 1962.
- Mostra de Arte Contemporânea.** Saguão de Teatro Municipal Carlos Gomes. Setembro, 1960.
- Grupo Vanguarda.** Magnus Biblioteca, Rua General Osório 428, Campinas. Março, 1963.
- Grupo Vanguarda.** Galeria do Centro de Ciências Letras e Artes. Junho, 1963
- Grupo Vanguarda.** Biblioteca Municipal, Rua Alfredo Flaquer, 76, Santo André, SP. Setembro, 1963.
- I Exposição Experimental.** Galeria do Centro de Ciências Letras e Artes, Campinas. Junho, 1964.
- Oito Artistas de Campinas** Sociedade de Amigos da Cinamateca, Rua 7 de Abril, 381, São Paulo. Setembro, 1964.
- Semana do Colégio Pio XII de Campinas.** Centro de Ciências, Letras e Artes. Outubro, 1964.
- Artistas de Campinas.** Galeria IBEU – Instituto Brasil-Estados Unidos, Av. Copacabana, 690, 2º andar, Rio de Janeiro. Junho, 1965.
- II Semana de Letras,** Pucc, Rua Marechal Deodoro, 1099, Campinas. Setembro, 1965.
- Grupo Vanguarda.** Museu de Arte Contemporânea de Campinas. Março, 1966.
- Grupo Vanguarda.** Galeria Aremar. Outubro, 1966.

V PARTE CRONOLOGIA

1921

Thomaz perina nasceu em Campinas, no dia 23 de maio.

1928

Ingressa na Escola Paroquial São José, nas dependências da Capela de São Roque, Vila Industrial, Campinas.

1944

II Salão de Belas-Artes da Cidade de Campinas. Participa com quatro obras em pastel: *Prece*, *Retrato*, *Boneca de Pano* e *Menina*.

1945

III Salão de Belas-Artes da Cidade de Campinas. 1º Prêmio com a obra em pastel *Vestido Branco*.

1946

IV Salão de Belas-Artes da Cidade de Campinas. Prêmio Almeida Júnior de aquisição, com a obra em pastel *Estudo*.

1947

V Salão de Belas-Artes da Cidade de Campinas. Apresenta as obras em pastel: *Retrato*, *Gerânios*, *Estudo de Criança*, *Cabeça de Velho*.

1948

Inicia sua atividade como professor de desenho artístico da escola de Desenho e Tecnologia de Campinas.

1949

VI Salão de Belas-Artes da Cidade de Campinas e I Intermunicipal do Interior Paulista. 2º Prêmio Cidade de Campinas, com a obra em pastel *Figura*.

XV Salão paulista de Belas-Artes, São Paulo. Prêmio Botelho Souza Aranha (aquisição) com a obra em pastel *Cabeça*.

1950

VII Salão de Belas-Artes da Cidade de Campinas e o II Intermunicipal do Interior de São Paulo. Prêmio Vicente Cury com obra em pastel *Figura*.

XVI Salão paulista de Belas-Artes, São Paulo.

1952

I Salão Riopardense de Belas-Artes, de São José de Rio Pardo, SP, por ocasião do cinquentenário de *Os Sertões* de Euclides da Cunha, 1º Prêmio Casa de Euclides da Cunha com a obra intitulada *Estudo*.

XVII Salão Paulista de Belas-Artes. Pequena Medalha de Prata pelo sei trabalho *A Costura*.

**Perina em busca da paisagem.
Início dos anos 40.**

Na foto, à esquerda: Perina e Jürgensen.

IX Salão de Belas-Artes da Cidade de Campinas e IV Intermunicipal do Interior de S. Paulo. 1º Prêmio Departamento de Ensino e Difusão Cultural com a obra em pastel *Interior*.

1953

X Salão de Belas-Artes da Cidade de Campinas e o V Intermunicipal do Interior de S. Paulo. 1 Prêmio Oswald Mariano com a pintura a óleo *Paisagem*.

XVII Salão Paulista de Belas-Artes. Prêmio Aquisição.

Artistas de Campinas: Thomaz Perina e Mário Bueno. Secretaria Municipal de Cultura, Jundiaí, SP.

Exposição com Mário Bueno e Clóvis Chagas. Saguão do Teatro Municipal Carlos Gomes, Campinas.

1956

XII Salão de Belas-Artes de Campinas. Saguão do Teatro Municipal de Campinas.

1957

I Exposição de Arte Contemporânea. Saguão do Teatro Municipal Carlos Gomes, Campinas.

Grupo Vanguarda. Inauguração da Galeria da Livraria Imaculada Conceição, Campinas.

III Exposição de Arte Contemporânea. Clube dos Remidos / Clube de Regatas e Natação, Campinas.

IV Exposição de Arte Contemporânea. Saguão do Teatro Municipal Carlos Gomes, Campinas.

1959

V Exposição de Arte Contemporânea. Saguão do Teatro Municipal Carlos Gomes. Campinas

Artistas de Campinas. Galeria das Folhas, São Paulo.

Grupo Vanguarda de Campinas. Salão do Teatro Municipal de Poços de Caldas, MG.

Grupo Vanguarda de Campinas. Museu de Arte Pampulha, Belo Horizonte, MG.

VI Exposição de Arte Contemporânea. Saguão do Teatro Municipal Carlos Gomes, Campinas.

Exposição de Arte Contemporânea, na Galeria de Artes das *Folhas*, concorrendo ao Prêmio Leirner, São Paulo.

IX Salão Nacional de Arte Moderna. Ministério de Educação e Cultura, Rio de Janeiro.

1961

Internacional Art Exhibition em Tóquio, Japão. Com Manabu Mabe, Paulo Becker, Arcângelo Ianelli e Fábio Barbosa.

Grupo Vanguarda de Campinas. Centro Cultural de Bebedouro, Prefeitura Municipal de Bebedouro, SP.

Individual na Galeria Aremar, Campinas.

X Salão Paulista de Arte Moderna. Galeria Prestes Maia, São Paulo. Prêmio Governador do Estado.

Inauguração da Galeria Aremar, Campinas.

1960

Semana Mário de Andrade. Ilustração de poemas. Centro de Ciências, Letras e Artes, Rua Bernardinho de Campos, 989, Campinas.

IX Salão Paulista de Arte Moderna. Galeria Prestes Maia, São Paulo. Grande Medalha de Prata.

Salão de Belas-Artes de Santos, Prefeitura Municipal de Santos, SP. Pequena Medalha de Prata pela obra em pastel *A Costura*.

1958

Fundação do Grupo Vanguarda de Campinas.

II Exposição de Arte Contemporânea. Edifício Catedral, Rua Francisco Glicério, esq. do Largo da Catedral.

Grupo Vanguarda de Campinas. Galeria Prestes Maia, São Paulo.

Inicia a sua participação no Grupo Hoje, liderado por Maria Helena Motta Paes, em Campinas.

1962

Grupo Vanguarda. Galeria Cromoi, São Paulo.

Mostra de Arte Contemporânea. Promovida pelo *Diário do Povo*. Saguão do Teatro Municipal Carlos Gomes, Campinas.

Mostra de Desenhos. Com Jacques Douchez, Geraldo Jürgensen e Raul Porto. Galeria Aremar, Campinas.

Salão Paranaense de Belas-Artes. Curitiba, PR.

1963

Abertura do Ano Artístico. Galeria Aremar, Campinas.

Grupo Vanguarda de Campinas. Magnus Biblioteca, Rua General Osório, 428, Campinas.

Grupo Vanguarda de Campinas. Pequena Galeria de Arte do Centro de Ciências, Letras e Artes.

XII Salão Paulista de Arte Moderna. Galeria Prestes Maia, São Paulo.

XX Salão Paranaense de Belas-Artes. Prefeitura Municipal de Curitiba, PR.

Grupo Vanguarda de Campinas. Biblioteca Municipal de Santo André, SP.

Grupo Hoje. Saguão do Teatro Municipal Carlos Gomes, Campinas.

1964

Abertura do Ano Artístico. Galeria Aremar, Campinas.

XIII Salão Paulista de Arte Moderna. Galeria Prestes Maia, São Paulo.

Troféu Carlos Gomes de Consagração Artística como Decorador. Promoção Prata da Casa da Sociedade Civil, Cultural e Artística de Campinas.

I Exposição Experimental do Grupo Vanguarda. Centro de Ciências, Letras e Artes, Campinas.

Oito Artistas de Campinas. Sociedade Amigos da Cinemateca, São Paulo.

Semana do Colégio Pio XII, com doação de obras à pinacoteca desse Colégio. Centro de Ciências, Letras e Artes, Campinas.

1965

Artistas de Campinas. Galeria IBEU / Instituto Brasil – Estados Unidos, Rio de Janeiro.

I Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Museu de Arte Contemporânea de Campinas. Medalha de Ouro na categoria de Arte Decorativa.

Grupo Vanguarda de Campinas. Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

1966

Homenagem ao Grupo Vanguarda. Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

II Salão de Arte Religiosa Brasileira. Prefeitura Municipal de Londrina, PR. Prêmio Especial de Invenção.

I Salão Nacional de Artes Plásticas do Espírito Santo, Museu de Arte Moderna do Espírito Santo, Vitória, ES. Medalha de Bronze.

Exposição de Natal no Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

Grupo Vanguarda. Galeria Aremar, Campinas.

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

1967

Coletiva na Galeria de Artes Plásticas Klassik, Campinas.

1968

Diploma de Honra ao Mérito por sua dedicação à arte. Comissão Cultural do 1º Centenário de Sumaré, Prefeitura Municipal de Sumaré, SP.

Grupo Hoje, Campinas.

1969

Desenha fantasias de carnaval para publicação no *Diário do Povo* de Campinas.

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

Apresentação da exposição de Mário Levy e Jana Levy, na Galeria Girassol, Campinas.

Desenha cenários e figurinos da peça *Apolo 27*, de José Ayrton Salvagnini, dirigida por Tibiriçá Barros. Teatro Castro Mendes de Campinas.

1971

Desenha fantasias de carnaval para o *Diário do Povo* de Campinas.

Exposição-Homenagem aos artistas do Grupo Vanguarda. Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

Participa como iluminador de um episódio do filme *Dez Jingles para Oswald de Andrade*, dirigido por Rolf de Luna Fonseca, com roteiro de Décio Pignatari. Realização do Cine-Clube Universitário de Campinas.

1972

Participa do júri de seleção e premiação do VI Salão Nacional de Arte Fotográfica, promovido pelo Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

Exposição de Natal. Girassol – Galeria de Arte, Campinas.

Coletiva na Galeria de Arte do Banco Ítalo-Belga de Campinas.

1973

Desenha fantasias de carnaval para o *Diário do Povo* de Campinas.

Grupo Hoje, no Centro de Ciências, Letras e Artes, Campinas.

Troféu Andorinha de Artista do Ano, conferido pelo *Jornal da Cidade*, Campinas.

Artistas de Campinas. Colégio Progresso, Campinas.

1974

Projeta e executa a ornamentação interna do Teatro Municipal Castro Mendes, antigo Cine Casablanca, em Campinas.

Desenha fantasias de carnaval para o *Diário do Povo*, Campinas.

Calendário Bosh: Arte Contemporânea de Campinas, 1954/1974. Museu de Arte de São Paulo.

Grupo Hoje. Pequena Galeria de Arte do Centro de Ciências, Letras e Artes, Campinas.

Exposição com Frank Saboya, João José Sant'ana Júnior e Maria Aparecida Bueno Mello. Centro de Ciências, Letras e Artes, Campinas.

Considerado pela crítica local como o Decorador do Bicentenário de Campinas.

Desenha a cenografia e os figurinos do poema sinfônico *Colombo*, de Carlos Gomes, para a inauguração do Teatro Municipal Castro Mendes, Campinas.

Originais do Calendário Bosh 75. Clube de Arte Moderna de Campinas.

1975

Desenha fantasias de carnaval para o *Diário do Povo* de Campinas.

Individual no Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

Desenha os cenários e figurinos para a peça *Os Troianos*, adaptação de Jean-Paul Sartre para o texto de Eurípedes. Dirigida por Francisco Frias, no Teatro Municipal Castro Mendes, Campinas.

1976

Exposição: 30 Anos de Artes Plásticas em Campinas. Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Desenha fantasias de carnaval para o *Diário do Povo* de Campinas.

Thomaz Perina: Pinturas e Desenhos. Inauguração da Galeria de Arte Senac, Campinas, SP.

Finaliza a execução do Projeto de Ornamentação Arquitetônica do Centro de Convivência Cultural de Campinas.

Coletiva: “Presenteie neste Natal com Arte”. Galeria de Arte Senac, Campinas.

1977

Cria figurinos e cenários para a ópera *A Noite no Castelo*, de Carlos Gomes.

Arte em Campinas Hoje. Centro de Convivência Cultural, Campinas.

I Exposição de Artes Plásticas, promovida pelo Sistema Financeiro América do Sul, Campinas.

1978

Artistas do Interior. Secretaria de Cultura e Tecnologia do Estado. Praça Roosevelt, São Paulo.

Individual no Salão Portinari. Praça Roosevelt, São Paulo.

Exposição na Galeria de Arte Senac, Campinas. Viagem às cidades históricas de Minas Gerais.

1979

Raízes da Arte Contemporânea de Campinas. Instituto Hans Staden, Campinas.

Individual no Centro de Convivência Cultural, Campinas.

Exposição com Enéas Dedecca e Wladimir Fera. Galeria de Arte Senac, Campinas.

III Coletiva Nacional de Arte de Rua. Campinas.

Executa o cenário para a *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz. Realização do Ballet Lina Penteadó. Teatro Municipal Castro Mendes, Campinas.

1980

Exposição com Dimas Garcia no Centro de Convivência Cultural de Campinas.

I Salão de Artes da cidade de Pindamonhangaba, SP.

Coletiva no Ateliê – Galeria de Arte, Campinas.

Exposição com Afrânio Montemurro, Daniel Aveiros, Geraldo Jungensen, Mário Bueno e Raul Porto. Clube de Arte de Campinas.

Grupo Anacrônicos da Madrugada. Ituitaba, MG e Altinópolis, SP.

Viagem à Itália.

1981

Exposição: Artistas do Interior. Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo.

Grupo Vanguarda 58/66: Retrospectiva e obras atuais. Projeto Vanguarda. Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

Capa do Catálogo-Documento

O pinturas do Grupo Vanguarda.
Galeria do Teatro Municipal
Castro Mendes, Campinas.

Thomaz Perina: Guache. Ateliê
Galeria de Arte, Campinas.

Grupo Vanguarda. American Bar
do Hotel Vila Rica, Campinas.

Thomaz Perina: Pinturas de 59 a
80. galeria do Clube Semanal de
Cultura Artística, Campinas.

1982

Exposição na Jardim
Contemporâneo Galeria, Ribeirão
Preto, SP.

Exposição na Galeria do Sesc,
Campinas, SP.

Câmara Municipal de Sumaré, SP.

Grupo Anacrônicos da Madrugada
em São Carlos e Catanduva, SO,
Belo Horizonte, MG, e Brasília,
DF>

1983

A Obra de Thomaz Perina. Museu
de Arte Contemporânea de
Campinas.

1984

Arte Contemporânea em Campinas
1958/78: Acervo de artes plásticas
da Unicamp, Campinas.

Individual. Galeria Aquarela,
Campinas.

**Pinturas com Dimas garcia e
Vanderley Zalocchi.** Maison Arts,
São Paulo

Individual na Casa das Artes
Plásticas, Piracicaba, SP.

Cenografia para a peça *Liberdade,
Liberdade*, em Campinas.

Individual no Salão Vermelho do
Paço Municipal de Campinas.

1985

Campinas Arte Hoje. Prefeitura de
Osasco, SP.

Grande Formato. Galeria Aquarela,
Campinas.

Exposição com Ângela Buzin,
Dimas Planas Garcia, Enéas
Dedecca, Maccari e Zalocchi.
Mondrian Galeria de Artes,
Campinas.

Museu de Arte do Rio Grande do
Sul, Porto Alegre, RS.

Individual na Galeria do Sesi, São
Paulo.

Thomaz Perina 20 anos:
1965/1985. Aliança Francesa,
Campinas.

Campinas Arte Hoje, Piracicaba,
SP.

Individual na Galeria da Unicamp,
Campinas, SP.

1986

Paisagens de Thomaz Perina.
Galeria de Arte do Sesi, avenida
Paulista, 1313, São Paulo.

Retrospectiva 86. Galeria
Aquarela, Campinas.

1987

Exposição: O artista...sua
obra...seu auto-retrato. Museu de
Arte Contemporânea de Campinas.

1988

Pinturas e Desenhos de Artistas
Campineiros. Com Alberto
Teixeira, Berenice Toledo,
Bernardo Caro, João Protetti,
Marcos Rizolli, e Vanderley
Zalochi. Aliança Francesa,
Campinas, e Aliança Francesa da
Vila Mariana, São Paulo.

Artistas Educadores de Campinas
e Suas Obras. Com retratos por
Sílvia Matos. Centro de
Convivência Cultural, Campinas.

Desenha fantasias de carnaval para
o jornal *Diário do Povo* de
Campinas.

Thomaz Perina: Pinturas e
Desenhos. Inauguração da Galeria
de Arte Senac, Campinas.

Arte Contemporânea do Acervo da
Pontifícia Universidade Católica
de Campinas, Brasília, DF.

Viagem aos Estados Unidos.

1989

Pinturas de Thomaz Perina.
Escritórios da Petrobrás, Paulínia,
SP.

Paisagens Galeria de Arte. Pouso
Alegre, MG.

Agia da Terra. Centro de
Convivência Cultural, Campinas.

1990

Paisagens de Perina em
Retrospectiva Didática. Aliança
Francesa, Campinas.

4 Contemporâneos. Centro de
Convivência Cultural, Campinas.

1991

Participa da Comissão de Seleção
e Premiação do 4º. Salão de Artes
Plásticas de Mogi Mirim, SP.

Galeria Aquarela, Campinas.

1992

Galeria Aquarela, Campinas.

Instituto Cultural Itaú, Campinas.

1993

Nove Sentidos Contemporâneos. Com Emanuel Rubin, Mário Bueno, Afrânio Montemurro, Siegbert Franklin, Cecília Akemi, Zalochi, João Protetti, Rosali Plentz. Galeria Aquarela, Campinas.

Grandes Mestres Modernos e Contemporâneos. Galeria Vera Ferro, Campinas.

Artistas e Tendências. Museu de Arte de Joinville, PR.

Artistas e Tendências. Galeria Athos Bulcão. Brasília, DF.

1994

Paisagem em duas tendências. Galeria Aquarela, Campinas.

Museu de Arte Contemporânea de Campinas. Dois Tempos. Casa do Pau Preto. Indaiatuba, SP.

I Bial de Arte Contemporânea de Valinhos, SP. Foto: Perina na exposição.

Inéditos do Museu de Arte OCntemporânea de Campinas. Largo do café, cAmpinas.

1995

Projeto Tempo. Galeria Vera Ferro, Campinas.

Risco e Rabisco. Centro de Ciências, Letras e Artes, Campinas

Panorama Cultural de Campinas. Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

O Triunfo da Aquarela. Galeria Aquarela, Campinas.

Exposição com Cecília Mazon. Centro de Ciências, Letras e Artes, Campinas.

1996

Projeto Imaginário. Com Adriana Conceição, Cecília Mazzon, Francisco Biojone. Jerci Maccari, Paulo Branco, Vanderlei Zalochi, Andréa Camargo, Dimas Garcia, Ivanilda Alencar, Mário Bueno e Vera Ferro. Academia Campinense de Letras, Campinas.

Exposição Aktualajo (Esperanto). Com Dimas Garcia, Mário Bueno e Vanderlei Zalochi. Centro de Convivência Cultural, Campinas.

Galerie d'Art Bergerue. Liège, França.

Campinas Contemporânea. Com Afrânio Montemurro, Mário Bueno, Ademar Manarini, V. Zalochi, João Protetti e Carlos Parada. Galeria Aquarela, Campinas.

Reprografia 1996. Com Vera Ferro, Vanderlei Zalochi, Dimas Garcia, Mário Bueno, Cecília Mazzon, Andréa Camargo, Fabio Bittencourt e Vânia Mignoni. Galeria Vera Ferro, Campinas.

1997

Galeria Vera Ferro, Campinas.

15 Anos da Galeria Aquarela, Campinas.

Grupo Sexta Feira. Museu de Arte Contemporânea, Campinas.

I Mostra de Arte Contemporânea de Porto Feliz, SP.

O Artista do Mês. Galeria Natalitur, Campinas

1998

Exposição do Centro de Convivência Cultural, Campinas.

I Bial de Artes Visuais de São João da Boa Vista, SP.

Paisagens de Thomaz Perina. Espaço Cultural do Tênis Clube, Campinas.

Escola In Touch, Campinas.

40 obras de seis artistas. Museu de Arte Contemporânea, Campinas

Pinturas. Centro de Convivência Cultural, Campinas

1999

Thomaz Perina: Paisagens 1999. Centro de Convivência Cultural, Campinas.

Coletiva 3X4: Retrato da Arte de 60 a 90 em Campinas. Com Del Pilar Sallum, Egas Francisco, Fábio de Bittencourt, Maria Helena Motta Paes, Marta Strambi e Sylvia Furegatti. Central Bar, Campinas

Thomaz Perina. Galeria Papyrus, São João da Boa Vista, SP.

2000

Individual no Centro de Convivência Cultural, Campinas

Grupo Vanguarda de Campinas e 3 Artistas de Santo André. Salão de Exposições do Paço Municipal de Santo André, SP.

Grupo Vanguarda de Campinas. Centro de Ciências, Letras e Artes, Campinas

2001

Perina com sua irmã Virgínia ao completarem 80 anos

2002

Panorama Campinas. Sindicon, Campinas

Comemorativa dos 20 anos da Galeria Aquarela, Campinas

2003

Thomaz Perina no silêncio da paisagem. Projeto Artistas de Sempre. Museu de Arte Contemporânea de Campinas

2004

Exposição-abertura do espaço Cultural da Fundação Síndrome de Down, em Barão Geraldo, que recebe seu nome.

VI PARTE:
BIBLIOGRAFIA

ALAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyana. Bienais de São Paulo – da Era do Museu à Era dos Curadores. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004

ALVARADO, Daisy V.M. Peccinini de. Abstracionismo e Internacionalização das Artes. IN. *Arte do Século XX – Visitando o MAC na Web*.

_____. *Figurações – Brasil, anos 60*. São Paulo: Edusp/Itaú Cultural, 1999

AMARAL, Aracy (Coord.). *Arte Construtivista – Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Melhoramentos/DBK, 1999

_____. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988

_____. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

_____. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

_____. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

BAENINGER, Rossana. *Espaço e Tempo em Campinas: Migrantes e Expansão do Pólo Industrial Paulista*. Campinas: Centro de Memória da Unicamp, Universidade de Campinas, 1996

BANDEIRA, João (Org.). *Arte Concreta Paulista: Documentos*. São Paulo: Cosac & Naify/Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002

BARDI, Pietro Maria e MANUEL, Pedro. *Arte no Brasil*. N. 48. São Paulo: Abril Cultural, 1980

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977

BATISTONI FILHO, Dúlio. *Alguns Aspectos da Arquitetura Urbana em Campinas*. Campinas: Editora Komedi, 2002

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/Unesp, 1990.

BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1975

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999

BÜRGER, Peter. *Teoria de la Vanguarda*. Barcelona: Ediciones Península, 1987

CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo e PIGNATARI, Décio. *Noígrandes 4*. São Paulo: edição dos autores, 1958

CANCLINI, Nestor Garcia. *A Produção Simbólica – Teoria e Metodologia em Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *Arte e identidade em la época de las culturas postnacionales*. Comunicação apresentada no simpósio *Artistic and Cultural Identity in Latin América*. São Paulo, 22 a 25 de setembro de 1991

CARPINTERO, Antonio Carlos Cabral. *Momento de Ruptura: as Transformações no Centro de Campinas na Década dos Cinquenta*. Campinas: Centro de Memória da Unicamp/Universidade de Campinas

COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: A Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta*. Rio de Janeiro, Funarte/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987

COSTA, Heloíse. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo: cosac & Naify/ Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976

FREITAS, Artur. Prolegômenos para uma História Cultural do Campo da Produção Artística de Vanguarda. *A Fonte – Revista de Arte*. Curitiba, Agosto, 2001[

FONSECA, Dayz Peixoto (Coord e textos) *Projeto Vanguarda*, Prefeitura Municipal de Campinas, Secretaria Municipal de Cultura, Museu da Imagem e do Som. Assistentes: Wagner J. Geribello (Pesquisa), Celso Luiz Figueiredo Bodstein (Projeto Gráfico), Fotografia: José Luiz Bueno. Campinas, out. 1981

GARBER, Klaus. Porque um mundo todo nos detalhes do cotidiano? UB Dossiê Walter Benjamin. *Revista USP*, São Paulo, set/out/nov 1992, n. 15

GOMES, Eustáquio. *Os Rapazes d'A Onda e Outros rapazes*. Campinas: Pontes Editores, 1992

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Aldo Bonadei: O Percurso de um Pintor*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990

GROHMANN, Will. *Wassily Kandinsky, As Vie, Son Ouvre*. Paris: Flammarion, 1958

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969

_____. *Cultura posta em Questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e Linha sobre Plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

KELLER, Elza Coelho de Souza. As Funções Regionais e a Zona de Influência de Campinas. In *Revista Brasileira de Geografia*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 2, 1969

LAFER, Celso. Os anos JK – Seu Impacto e Significado. In *Saudades do Brasil – A Era JK*. Rio de Janeiro: CPDOC – Fundação Getúlio Vargas, 1992

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

MARTINS, Carlos Estevam. *Anteprojeto do Manifesto do CPC*. São Paulo: Arte em Revista, Ano 1, n. 1, jan/mar 1979

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. Vol VII (1933-1960), São Paulo: Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1977-1978

MORAES, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina: do Transe ao Transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1971)*. São Paulo: Ática, 1977

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. *Pós-Modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990

PEDROSA, Mário. A Biennial de lá para cá. In ARANTES, Otilia (Org.). *A Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995

PIGNATARI, Décio. *Semiótica da Arte e da Arquitetura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Apresentação de Antonio Houaiss. Textos de Mário Barata et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Estático na Metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000

SILVA, José Armando Pereira da. *Província e Vanguarda*. Santo André: Fundo de Cultura do Município, 2000

SOUZA, Marli Nunes de (Org.). *Benedito Calixto um pintor à beira mar*. Santos: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002

SUBIRATS, E. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. São Paulo: Nobel, 1984

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas, São Paulo, 1890-1920*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2002

VENTUROLI, Marcelo. *Dado Belgrado – La Macchiuna, una Vitta*. Udine, Itália: Grupo Pattini, s/d.

ZANINI, Walter (Org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983

OUTRAS FONTES DE DADOS

Dissertações

BARRETO, Paulo Sérgio. *O Caracol e o Caramujo: Artistas e Cia. na Cidade*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas (Unicamp), 1994

CAMPOS, Crispim Antônio. *Um Olhar sobre o Grupo Vanguarda: uma trajetória de luta, paixão e trabalho*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, 1996 (mimeo).

ISLVA, Dulcimira Capisani Moreira da. *O Grupo Vanguarda – 1958-1966: Um Estudo das Artes Plásticas em Campinas*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1991. (mimeo).

WILDER, Gabriela Suzana. *Waldemar Cordeiro: pintor vanguardista, difusor, crítico de arte, teórico e líder do movimento concretista nas artes plásticas em São Paulo, na década de 50*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1982. (mimeo).

Apresentações em catálogos

BERKOWITZ, Marc. Apresentação de Francisco Biojone na exposição da Galeria Senac, Campinas, abr. 1976.

BUENO, Mário. Thomaz Perina: um testemunho. Apresentação da exposição de Thomaz Perina na Sala Portinari, São Paulo, dez 1978

CHAIVOMICH, Felipe. Apresentação da exposição Cinquenta-50 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2004.

COLÂNGELO, Adriano. Apresentação da exposição de Thomaz Perina na Galeria de Arte da Unicamp, Campinas, 1984.

_____. Apresentação da exposição de Thomaz Perina na Galeria de Arte do Sesi, Campinas, 1986.

CORDEIRO, Waldemar. Apresentação da exposição do Grupo Vanguarda na Galeria das *Folhas*, nov. 1959.

_____. Apresentação da exposição de Thomaz Perina na Galeria de Arte das *Folhas*. 1960.

DIONÍSIO, Emerson. Apresentação da exposição de Thomaz Perina no silêncio da paisagem, no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, 2003.

FONSECA, Dayz Peixoto. Apresentação da exposição de Thomaz Perina na Aliança Francesa, Campinas, 1985.

_____. Apresentação da exposição Thomaz Perina no silêncio da paisagem, no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, 2003.

GARCIA, Dimas. Thomaz Perina, mito e magia. Apresentação de Thomaz Perina na Aliança Francesa, Campinas, 1985.

GOMES, Eustáquio. Livro-catálogo da exposição de Bernardo Caro no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, 1994.

KRÜSE, Olney. Apresentação do Calendário Bosch: *A Arte Contemporânea em Campinas*, 1954 – 1974.

LEITE, José Ribeiro Teixeira. Apresentação da exposição de Thomaz Perina na Sala Portinari, São Paulo, dez. 1978.

_____ e BEUTTENMULLER, Alberto. Apresentação da exposição de Thomaz Perina e Dimas Garcia no Espaço Cultural Almeida Barone, São Paulo, 1988.

MANUEL, Pedro. Apresentação da exposição de Thomaz Perina na Sala Portinari, São Paulo, dez. 1978.

PIGNATARI, Décio. Apresentação de Raul Porto na exposição da Galeria Aremar, Campinas, ago. 1961.

PINOTTI, José Aristodemo et al. Livro-catálogo da exposição de Bernardo Caro no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, 1984.

PORTO, Raul. Apresentação da exposição de Geraldo de Souza na Galeria de Arte das *Folhas*, São Paulo, jul. 1960.

SCHENBERG, Mário. Apresentação de Bernardo Caro na exposição da Aliança Francesa, São Paulo, out. 1966.

_____. Apresentação de Enéas Dedecca na exposição da Aliança Francesa, São Paulo, out. 1966.

SILVA, J. A. Pereira da. Apresentação da exposição de Thomaz Perina na Galeria Aremar, Campinas, ago. 1962.

_____. Apresentação da exposição de Geraldo de Souza na Galeria Aremar, Campinas, ago. 1962.

ZALOCCHI, Vanderley. Thomaz Perina – Paisagens. Apresentação da exposição de Thomaz Perina na Aliança Francesa, Campinas, 1985.

Notícias e artigos em jornais

A Antropofagia em Campinas. *Jornal de Hoje – Campinas*, 21 a 29.8.1981.

Artes Plásticas. Sete de Campinas expõem em S. Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23.8.1959.

CÉSAR, João Batista. Um andarilho no trem da história. *Correio Popular*, Campinas, 2.6.1997.

CORDEIRO, Waldemar. Ruptura. Suplemento do *Correio Paulistano*, São Paulo, 11.1.1953.

COSTA, Luciano Martins. Pictórica. *Folha de S. Paulo (Folhetim)*, São Paulo, 26.7.1981.

FONSECA, Dayz Peixoto. Tempos Modernos, arte moderna – Grupo Vanguarda. *Correio Popular*, Campinas, 22.5.1981.

FRANCO, Zaiman de Brito. De como um bar acaba sem morrer. *Diário do Povo*, Campinas, 2.4.1970.

_____. Homem Viável. *Diário do Povo*, Campinas, 6.6.1986.

GARCIA, José Roberto M. Os Anacrônicos da Madrugada. *A Cidade*. Ribeirão Preto, 31.8.1980.

HEINZL, Alberto Amêndola. Amostra blackwood anti-Grupo Vanguarda. *Jornal de Campinas*, Campinas, 26.8.1959.

_____. Grupo Vanguarda: Arte Contemporânea. *Correio Popular*, Campinas, s/d.

_____. Maria Helena Motta Paes: Nóvoas. *Jornal de Campinas*, Campinas, ago. 1959.

_____. Notas sobre a II Exposição de Arte Contemporânea. *Correio Popular*, Campinas, 2.7.1958.

_____. Thomaz Perina: processo criativo. *Jornal de Campinas*, Campinas, 1959.

- LUCAS, Clodomiro. Artes Plásticas. *Diário do Povo*, Campinas, 30.6.1974.
- MAGALHÃES, Fábio. Mário Bueno. *Diário do Povo*, Campinas, 16.4.1978.
- MENDES, José de Castro. Exposição conjunta de pintores modernistas campineiros. *Correio Popular*, Campinas, 5.9.57.
- MILLIET, Sérgio. Ruptura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13.12.1952.
- MONTEIRO, Lea Zaggiatti. Carlos Gomes – A Noite do Castelo. *Correio Popular*, Campinas, 11.9.1977.
- _____. Centro de Convivência Cultural. *Correio Popular*, Campinas, 10.10.1976.
- _____. Colombo: a descoberta de Carlos Gomes. *Correio Popular*, Campinas, 15.12.1974.
- NUNES, Tote. Grupo ameaça com ação contra reforma do Centro de Convivência Cultural. *Diário do Povo*, Campinas, 13.2.1990.
- PORTO, Raul. Carta aos artistas. *Correio Popular*, Campinas, 25.9.1957.
- RIZZO, Edgar. Thomaz Perina, um pouco poeta. *Correio Popular*, Campinas, 18.5.1977.
- RIZZOLI, Marcos. Abstrato, recriação por Thomaz Perina. *Correio Popular*, Campinas, 14.8.1985.
- SAID, Edward. A Excitação da Idade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15.8.2004. (tradução de *The Observer*).
- VIEIRA, José Geraldo. Artistas de Campinas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30.8.59.
- _____. Artes Plásticas – Os Concretos no Décimo Salão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24.6.1961.
- _____. Thomaz Perina na Galeria das Folhas. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, s/d.

Depoimentos

Sobre o Grupo Vanguarda e Thomaz Perina

Colhidos por Dayz Peixoto com Thomaz Perina, Mário Bueno, Geraldo Jürgensen, Enéas Dedecca e Bernardo Caro.