

COMUNICAÇÕES

TEXTOS INFORMES

A FAMÍLIA ARTÍSTICA PAULISTA

FLÁVIO L. MOTTA

"Vindos todos do povo" — no dizer de Mário de Andrade, assinalam, na história da nossa pintura, um verdadeiro fenômeno do "proletarismo". Senão operários, ao menos filhos de operários. Foram considerados pelo autor de *Macunaima*, como expressão de um instante significativo da vida artística paulista. Mário descobriu aí as situações contraditórias das classes na sociedade brasileira. Foi num estudo sobre Clóvis Graciano. Ali versou o problema, após notar que a Família Artística Paulista surgiu de repente, por volta de 1935, aqui em São Paulo, congregando, principalmente, pintores que tinham "atelier" no Palacete Santa Helena (na Praça da Sé). Por trabalharem naquele edifício, passaram mesmo a ser conhecidos como o grupo de Santa Helena. Lá, Rebolon Gonzales e muitos outros que executavam "pintura de liso", passaram àquilo que Mário de Andrade chamou "a transposição clássica das técnicas". Num ambiente de estreita camaradagem, procuravam aprimorar o "métier". Depois, redistribuíam a experiência que melhor os qualificava no domínio dos materiais e dos instrumentos. Mário de Andrade viu também na seqüência dos interesses, condições semelhantes à do "operário qualificado". Buscavam, por intermédio da pintura, uma nova qualidade que substituísse as árduas exigências do trabalho, impostas pela condição proletária. Se por um lado, passar de "pintor de liso" a "pintor de quadro", pode corresponder a um "enobrecimento", por outro lado se verifica a depuração do ofício em íntima relação com uma temática dada a "luxos". Pois o próprio Mário de Andrade notou que nesses pintores da Família Artística Paulista, quando pintam a natureza-morta, não é a "temática da fome, pura e simplesmente na sua brutalidade", mas sim, refinamentos com frutas "nobres", peras, maçãs e uvas, que mais condizem com o empenho em vencer as carências do meio. E nas paisagens, notou a predileção pelas "casinhas e chacinhas" suburbanas, a pequena propriedade de justificadas aspirações. Compreendiam o mundo que os cercava, como a resultan-

te de penosas conquistas do trabalho. Procuravam avançar com os recursos que dispunham. Propunham, a partir desse universo circundante, revalorizá-lo com os meios técnicos e sugestivos da pintura.

Paulo Mendes de Almeida, no seu livro *De Anita ao Museu*, conta em dois capítulos alguma coisa sobre a Família Artística Paulista. Destaca a data de 1937 — que corresponde, aliás, à inauguração da primeira exposição no "grill" do Hotel Esplanada. Paulo Mendes de Almeida foi, inclusive, quem apresentou o grupo. Narra fatos pitorescos e nem por isso destituídos de sentido, qual sejam, por exemplo, que a exposição foi inaugurada no dia 10 de novembro (dia da implantação do Estado Novo) e os artistas foram comemorar a data, que era mais deles, entre comes e bebes, culminando com a prisão do pintor Manoel Martins, tido como inimigo do regime...

Participar daquele grupo era mais uma questão de solidariedade no trabalho do que de especulações "estéticas". Basta, nesse sentido, conhecer as normas elaboradas por Arnaldo Barbosa, onde se destaca a liberdade de orientação (tema), garantida pelo empenho em valorizar o "métier".

E eram da Família: Alfredo Volpi, Rebolo Gonzales, Fúlvio Pennacchi, Humberto Rosa, Aído Bonadei, Mario Zanini, Paulo Rossi Osir, Manoel Martins, Vittorio Gobbi, Joaquim Figueira, Waldemar da Costa, Clóvis Graciano, Hugo Adami e Arthur Krug. Convém observar que era essa exposição de 1937, onde expunha também Anita Malfatti, um elo significativo no nosso Movimento Moderno. Aliás, Anita permanecerá interessada em expor juntamente com esses artistas nas manifestações posteriores do Sindicato dos Artistas Plásticos, do qual foi presidente. Em 1939, já em plena guerra, a Família Artística Paulista se apresentou numa exposição montada no sub-solo do Automóvel Clube. Ali, além dos já mencionados, surgiram os seguintes artistas: Cândido Portinari, João Villanova Artigas — o autor do projeto da atual Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo e seu principal organizador com influência marcante na formação das novas gerações de arquitetos e artistas — Domingos Toledo Pisa, Alfredo Rollo Rizzetti, Nelson Nóbrega e Ernesto De Fiori. Logo mais, os trabalhos foram exibidos no Rio, acrescidos das participações de Franco Cenni, Vicente Mecozzi, Bruno Giorgi e Paulo Sanggullano. Daí para a frente, a Família Artística Paulista praticamente se extingue. Os trabalhos ainda serão vistos, em parte, no I Salão de Arte da Feira de Indústria, em 1941, e nos diversos salões do Sindicato dos Artistas Plásticos, por volta de 1940-48. Não oferece dificuldade, entretanto, notar como muitos artistas permanecerão contribuindo dentro do nosso processo de emancipação cultural. E se nesse aspecto poderemos constatar, pelo simples arrolar de alguns acontecimentos, datas e nomes, seria recomendável também aprofundarmos este estudo em várias direções. Em algumas delas, por exemplo, conheceremos a história da contribuição do imigrante e seus filhos para o aprimoramento das relações de trabalho e de produção dentro da vida brasileira, notadamente nas implicações referentes à história da pintura, da arquitetura, de escultura etc. Em São Paulo é assunto de especial relevo. Diríamos mesmo que a figura de Portinari pode ser considerada, ainda que simbolicamente, como o ápice desse processo, cujos momentos significativos começam a se delinear nos primeiros anos da República. Aqui, a idéia da vinda de operários qualificados, imigrantes que foram chamados a lecionar no Liceu de Artes e Ofícios, constituiu um ponto de apoio para firmar o que mais tarde Mário de Andrade considerou próprio da Família Artística Paulista, isto é, um certo "tradicionalismo agarrado". É verdade, inclusive, que muitos deles vieram do Liceu ou conviviam com o pessoal do Liceu. Paulo Rossi Osir, por exemplo — que era o verdadeiro mentor da Família — foi discípulo do Liceu e assistiu às aulas do arquiteto Victor Dubugras na Escola Politécnica. Rossi era um típico cultor do "métier". Tinha mesmo aquela "falta de coragem de errar" de que falava Mário de Andrade no seu artigo "Esta Paulista Família".

Minucioso, escrupuloso com a "fatura", Rossi era para aqueles artistas uma figura da melhor herança, da melhor "tradição", pelo conhecimento do ofício, dentro de moldes que restabeleciam as conquistas das "botegas" e "loggias" da Renascença Italiana, especialmente florentina. No arquivo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura, possuímos algum material sobre esse artista, inclusive sua correspondência com Portinari. O tipo de entendimento entre os dois é o mesmo da Família Artística Paulista — camaradagem, a trocar impressões sobre os grandes mestres que admiravam, sobre a técnica de "afresco", na produção de azulejos para o Ministério da Educação... Aquêles que com ele conviveram mais de perto, também se definiam, constantemente, por admirarem Glotto e Cimabue. E por isso, não escaparam às considerações do jornalista Geraldo Ferraz que chamou o fenômeno de "carcamatismo artístico da Paulicéia e um amor por Glotto e Cimabue" (Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*). Sendo Rossi uma figura mais ilustre, em torno do qual viviam calados e soturnos os demais, a Família Artística Paulista teve inclusive para alguns, como é o caso das observações de Paulo Mendes, um sentido pouco "moderno". Foi como ele mesmo escreveu, uma espécie de "pausa para a meditação" que atenuava o sentido polêmico e por vezes "festivo" de 22. Aliás, Mário de Andrade, numa carta a Manoel Bandeira em 1925, mostra sua preocupação com o termo "moderno". Já não se evidenciam os coloridos dos "fauvistas", das lições de Léger, Píccasso ou Gris. Entre os artistas da Família Artística Paulista, prevaleceram as cores cinzas e sombrias, entre a garoa e a fumaça das ambiências suburbanas, das praias sem luxo como Itanhaém. E daí os quadros de Alfredo Volpi, onde homens e coisas têm seus limites borrados. Não é Impressionismo de cores vivas, mas há um cinzento que tudo dilui e entristece. Por vezes, nos quadros de Volpi, como nos de Mário Zanini, ou mesmo de Reboló, os limites entre a "pintura de liso" e a "pintura de cavalete", também se borram. No caso de Volpi, essa tendência se acentua e chega a sugerir uma espécie de nostalgia pelo trabalho, como se aquelas formas que eram anônimas e representassem soluções de trabalho solicitadas pela sociedade ao "pintor de liso"; passem a ser propostas com um destaque que, entre outras coisas, evidenciaria uma forma de trabalho subjetivo. Isso contribui, inclusive, embora nem sempre com a necessária evidência, para esclarecer das exigências de reconsiderar, pela arte, o homem fazendo a História e com eles e por eles se transformando.

Acreditamos que o estudo, em maior profundidade, da obra de um artista como Alfredo Volpi, poderia abrir novas perspectivas para as tendências da nossa vida cultural. Cumpre, neste sentido, examinar com a indispensável acuidade, os procedimentos "técnicos" do artista. Verificaremos, entre outras coisas, como inclusive atingiu uma elaborada — para não dizer requintada — simplicidade. Por vezes, deveremos reconhecer que ele tem um "fazer", uma técnica, onde até a opacidade da matéria sobre a tela, pode assumir uma significação. Nesse sentido, a sua pintura é oposta à de Rossi. Volpi procura dar à pincelada o sentido de um gesto que serve para pouso a tinta sobre a tela, sem violência, sem obstinações, sem retórica. Por isso, talvez, a sua pintura exibe uma aparente fragilidade que corresponde à simplicidade de meios com que uma grande parte da população brasileira constrói suas habitações. E ele também nos mostra, na pobreza dos meios, a busca de alegria pelo colorido. Mesmo o encontro de Volpi, posteriormente, com o chamado "concretismo", só foi um encontro. O seu sentido construtivo tem outra procedência. Vem mais diretamente desse trabalho de codificação de um mundo em construção no Brasil; construção essa, feita inclusive com a contribuição decidida do imigrante. Seria recomendável, portanto, em estudo mais demorado, investigarmos, pelo trabalho, pelos processos de trabalho, pelo modo de codificar o trabalho, pelos modos e relações de produção, como se situam as obras dos artistas da Família Artística Paulista, qual a sua contribuição humanística à vida no Brasil. E daí muito nos beneficiaríamos, a partir das considerações iniciais de Mário de Andrade, quando nela viu, entre outras coisas, um fenômeno de "proletarismo". Outros aspectos sugeridos pelo próprio Mário quando fala no "limbo para-classístico da arte", poderiam ser examinados com maior vagar.

Nesse sentido, perguntaríamos se com isso ele não quis reservar à arte um sentido de "momento subjetivo da ação"? Ou não terá a arte um compromisso imediato, a ponto de se identificar com o real"? Ou será que ele quis falar na arte dentro de um instante que corresponde ao "limbo para-classístico". Nessa ordem, deveríamos examinar a obra de Mário de Andrade e dela tirarmos mais algumas teses pertinentes a essa questão, à qual ele mesmo deu uma contribuição inigualável, na medida que procurou interpretar um grupo de artistas comprometidos com uma situação de classe, com uma ideologia. E ao analisar artistas que conhecia, com os quais conviveu, soube também compreendê-los dentro de uma perspectiva histórica. Vale dizer, Mário de Andrade nessa faixa de interesses, era mesmo aquilo que ele dizia ser na já citada carta à Manoel Bandeira: — "sou moderno". Convém a este respeito, retomar, inclusive, uma consideração que Mário fez a propósito do padre Jesuíno do Monte Carmelo quanto ele observou a vida e obra dos primeiros pintores do nosso São Paulo colonial, que permaneceriam "nesse entremelo malestarento entre o erudito e o popular até". Diríamos que quando Mário de Andrade se põe diante dos pintores da Família Paulista, ele retoma a duplicidade "malestarenta" que propôs para Jesuíno de Paula Gusmão. Era o erudito diante do popular. Pois não foi ele quem dizia: "vindos todos do povo"... "diretamente proletários". Paulo Mendes de Almeida, procurou, de certo modo, opôr a Família Artística ao Movimento de 22. Justifica até a inclusão da Família no seu estudo, alegando que eles deram uma contribuição — a contribuição do "métier". Ora, o Mário de Andrade era bem uma expressão de 22. É verdade que era um renovador ou um "revolucionário metodizado", procurando dar sentido e organização tanto ao mundo das coisas como aos processos de agir no Brasil. Foi muito provavelmente — e isso vale como hipótese de trabalho — pelo mesmo respeito ao trabalho que reconheceu o *nôvo* na Família Paulista. E esse *nôvo*, temos para nós, é um *nôvo* tido como uma nova situação para o homem nos processos de transformação. Esse admirável reconhecimento que um poeta erudito faz de um grupo de artistas simples em arte e em origem, nos dá a chave, um outro ângulo de verificação do problema da Família Artística Paulista, ao mesmo tempo que restabelece uma tese já proposta pelo próprio Mário de Andrade, qual seja, a relação erudito e popular. Allás, essa tese, especialmente para os arquitetos, é da maior valla. Poderíamos, a guisa de exemplo, formulá-la a partir da seguinte consideração:

1. Em que medida determinadas formas ou determinadas soluções, ou ainda determinados símbolos, são elaborados para responder a um determinado contexto?
2. Como esses símbolos, transferidos para outro contexto, ainda mantêm a referência a alguns significados originais?
3. Em que medida, quando esses elementos são usados já sem recorrência aos seus significados originais, mas como simples "matéria-prima" — a serviço de um cultura com sentido *nôvo* e fundamento popular?

Al está portanto, outra ordem de consideração, de preocupação que poderia esclarecer e dinamizar uma análise da "linguagem" das nossas obras de arte, para que não falte a essa "razão analítica em movimento" um sentido histórico. Num certo sentido, com o encontro do erudito com o popular, e que se busca é compreender as direções de uma história já feita e uma por se fazer ou se fazendo. Compreenderíamos, por exemplo, no já citado Volpi, como se explica o relacionamento com Giotto ou Cimabue e mesmo o quanto que ainda resta de medieval na sua iconografia. Verificaríamos, inclusive, por intermédio de estudos econômicos, como certos componentes da vida medieval, emergem de um suposto inconsciente e teriam conseguido atravessar o oceano, depois do século XV para aqui chegarem, senão prontos, pelo menos ressurgindo nas estruturas colonizadoras. O mundo que Volpi descobre, no subúrbio, em Itanhaém, no Interior tem as dimensões e as sugestões espaciais semelhantes à daquele onde o seu trabalho e o seu viver, implicavam semelhantes avanços e, principalmente, com as mesmas limitações. Mas cumpriria, em nosso entender, para es-

tudo mais nítido, procurar identificar, como no Brasil, com os recursos que dispomos para a realização de obras de arte, conseguimos encontrar soluções novas que respondem a interesses sociais. Isso ainda estabelece uma sugestão metodológica, porque permite examinar um conjunto de problemas — obras de arte, artistas, meio, história — onde cada elemento pode se explicar pelo conjunto e ao mesmo tempo contribuir para explicar o conjunto. Aliás, esta foi uma das grandes contribuições de Jean Piaget. Realmente, Piaget, quando estudou o problema das estruturas na Psicologia, firmou essa noção que se presta para definir as relações entre a “forma” e o “conteúdo” e serve de nexos entre as físicas (meio natural) e as sociais. No caso das manifestações artísticas, seria de todo interesse aprofundar essa ordem de preocupação, na medida em que ela estimula a verificação daquilo que se chamou de estrutura significativa, isto é, aquela que tem um sentido, tem um uso, tem um rumo. E essa preocupação não deve faltar àqueles que se preocupam pelos problemas da arte no Brasil.

No caso da Família Artística Paulista, por mais restrito e local que possa parecer o problema, ele já nos mostrou, quando surgiu, como pode transpor, tanto por seus valores artísticos, como pela crítica, uma significação histórica, um sentido, um direcionamento, na medida mesmo em que revela, as transformações, as condutas em nossa sociedade e da nossa cultura.

Seja na obra de Volpi, seja na de Aldo Bonadei, Rebozo, Rossi, Zanini e tantos outros, precisamos nos deter. Aliás, na Faculdade de Arquitetura já se iniciou trabalho neste sentido. Os próprios alunos já fizeram monografias sobre Bonadei, Zanini, Volpi, Graçiano e outros. É um trabalho que procura contribuir para tornar inteligível o nosso viver. É parte de uma tarefa maior, apenas iniciada. Vale mencionar neste sentido, nos últimos tempos, um enriquecimento com as publicações do Roberto Pontual, com seu dicionário, Araci do Amaral sobre Tarsila, Daisy Peccinini sobre Brecheret (tese de doutoramento), Anita Malfatti por Marta Rossetti Batista, os trabalhos iniciados sobre o Portinari e Bonadei (biblioteca da FAU).

Nesse estudo poderemos buscar, pela história de Aldo Bonadei, as relações com seu mestre Pedro Alexandrino, as pesquisas sobre pintura e música, as suas naturezas mortas, as suas paisagens da periferia, as suas flores raras, no dizer de Mário Andrade, entre os pintores da Família Artística Paulista. Encontraríamos também, na sua obra, os reflexos das recomendações de um mestre como Alexandrino, que foi considerado como “um mestre acadêmico”. Sim, porque Pedro Alexandrino dizia para Bonadei: — “Em pintura não existe distração”. Ainda nele a influência de Cézanne, na valorização do plano, na reconstrução das formas sugeridas pela visão direta das coisas e seres. Aliás, a influência de Cézanne poderia ser notada em outros artistas, especialmente, Joaquim Figueira. Este que era também escultor, viu, como os demais, os quadros do mestre de Aix, durante a Exposição de Arte Francesa, apresentada em São Paulo, por volta de 1941. Desde então se entusiasmou pela lição do mestre post-impressionista francês. Como ele, os outros da Família se beneficiaram dessa memorável exposição. Estudaram à exaustão: Van Gogh, Cézanne, o aduaneiro Rousseau, Renoir, Lautrec, Degas, Gauguin, Picasso, Corot, Monet, Manet, Delacroix, Ingres, Courbet, Pissarro, Théodor Rousseau, Géricault, David, Gerard. A qualidade da exposição, em plena II Grande Guerra, entregue aos amorosos do “métier”, foi uma oportunidade inigualável. Anita Malfatti, então, junto com o escultor José Cucé, na direção do Sindicato dos Artistas Plásticos, e nós mesmo, participamos das providências que resultaram em vencer as distâncias “culturais”, e defrontar aquilo que parecia inatingível. Aquêles homens vindos dos ambientes singelos se viram, inesperadamente, convivendo com obras “consagradas” e também com artistas mais eruditos. Entre eles já começam a circular: o escultor italo-germânico, Ernesto de Fiori, cuja influência na obra de Volpi e Zanini poderá ser examinada; Tarsila que estudara com Lhote e foi amiga de Léger e Brancusi; Anita Malfatti também familiarizada com os meios artístico mais avançados da França, Alemanha e Estados Unidos; Sérgio Millet

— que foi aliás o grande animador do grupo, divulgando-lhes os trabalhos através de uma série de suplementos em rotogravura de "O Estado de São Paulo", ou mesmo em seus vários livros — "Pintores e Pinturas", "Diário Crítico", "Marginalidade da Pintura Moderna", "Pintura quase sempre"; Marlo Schemberg, que além de ser um animador inteligente, conseguiu reunir um conjunto de quadros da maior representatividade; Osório Cesar, colecionador, estudioso de arte e psiquiatria, redigia na Fôlha da Manhã notas de arte, mencionando sempre a obra desses artistas; Luís Martins, Geraldo Ferraz, Lourival Gomes Machado, Quirino da Silva, Carlos Pinto Alves, Ibiapaba Martins e Ciro Mendes, completam os nomes dos críticos e comentaristas da vida artística da época.

Allás, como apontamento daqueles que pretendem arrolar obras da época, ante a circulação rápida devida aos nossos colecionadores, convém atentar, como ponto de referência inicial às coleções de: Osório César, Mário Schemberg, Mário de Andrade (atualmente integrando o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros), Museu de Arte Contemporânea da Universidade, Museu de Arte Moderna de Salvador; Theon Spanudis (Volpi), Ana Maria Flocca, Mendes André, Museu de Arte Moderna de São Paulo; Biblioteca Municipal de São Paulo, Thomaz Farkas, João Vilanova Artigas e Luiz Lopes Coelho.

É este material e estas considerações que apresentamos na certeza de nos unirmos às primeiras e instigantes análises de Mário de Andrade. Por certo, elas assumem, pelas circunstâncias que caracterizam este trabalho, uma preocupação mais entusiástica do que conclusiva, por termos vivido a nossa juventude — e daí para sempre — ao lado do clima de camaradagem com esses artistas, embora assim se comprometa no reconhecimento do dinamismo da nossa história que se vai fazendo.

BIBLIOGRAFIA *

Família Artística Paulista

Almeida, Paulo Mendes de — A Família Artística Paulista, Em seu De Anita ao Museu. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura 1961 p, 48-56,

Andrade, Mário de Moraes — Esta Paulista Família. O Estado de São Paulo, São Paulo,

Adami, Hugo

Martins, Luiz — Notas sobre a pintura moderna no Brasil. O Jornal, Rio de Janeiro, 6-1-1935.

Rubens, Carlos — Pequena história das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro, s.c.p., 1941, p. 224-234.

Silva, Sérgio Millet da Costa e — Pintores e pinturas. São Paulo, Martins, 1940, p. 109.

Documentação suplementar

a) Jornais:

Diário Carioca, Rio de Janeiro, 18 abr. 1941.

O Estado de São Paulo, São Paulo (Rotogravura), (167) 8 out. 1937.

Fôlha da Manhã, São Paulo, 14 maio 1937.

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 27 ag. 1941.

* Bibliografia compilada pela Biblioteca da FAU USP.

b) Catálogos de exposições:

- I Salão da Primavera, Rio de Janeiro, 1923.
 I Exposição de Arte Moderna da SPAM, São Paulo, 1933.
 I Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, 1934.
 IV Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, 1937.
 I Salão de Malo, São Paulo, 1937.
 I Exposição do grupo dos artistas paulistas — Família Artística Paulista, São Paulo, 1937.
 II Salão de Malo, São Paulo, 1938.
 VII Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, 1940.

Artigas, João B. Vilanova

Documentação especializada sobre o arquiteto na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo USP.

Bonadei, Aldo

- Andrade, Mário de Moraes — Um salão de feira. Diário de São Paulo, São Paulo, 21 out. 1941.
 Carvalho, Flávio de — Portrait. Habitat, São Paulo, (76):113 mar. 1964.
 Nigriello, Andreína — Bonadei. São Paulo, s.c.p. 1967 74 p. ilus. (Trabalho para a Cadeira de História da Arte da FAUUSP).
 Pintor costureiro. Habitat, São Paulo, (53):60 mar./abr. 1959.
 Rubens, Carlos — Pequena história das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro, s.c.p., 1941, p. 234.
 Silva, Sérgio Milliet da Costa e — Pintores e pinturas. São Paulo, Martins, 1940, p. 108, 119, 175, 180, 191-194.
 Silva, Sérgio Milliet da Costa e — O sal da heresia. São Paulo, Departamento de Cultura, 1941, p. 125.

Documentação suplementar

a) Revistas:

- Belas Artes, Rio de Janeiro, (39/40): 4 jul./ag. 1938.
 Piratininga, São Paulo, (6):31 mar./abr. 1940.
 Planalto, São Paulo, (11):1 out. 1941.

b) Catálogos de exposições:

- Exposição de Belas Artes Muse Italiche, São Paulo, maio 1928.
 I Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, 1934.
 II Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, 1935.
 XLII Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1936.
 I Exposição do grupo dos artistas plásticos — Família Artística Paulista, 1937.
 II Salão da Família Artística Paulista, São Paulo, 1939.
 II Salão do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1940.
 I Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias, São Paulo, 1941.

Cenni, Franco

- Silva, Sérgio Milliet da Costa e — Pintores e pinturas. São Paulo, Martins, 1940, p. 178.

Documentação suplementar**a) Jornais:**

O Estado de São Paulo, São Paulo, 24 jan. 1941; 2 out. 1941.
 Fanfulla, São Paulo, 7 mar. 1934.
 Jornal da Manhã, São Paulo, 31 ag. 1941.

b) Revistas:

Belas Artes, Rio de Janeiro, (8):3 set. 1935; (35/36): 4 abr. 1938; (43/44):2
 nov/dez. 1938; (47/48):1 mar/abr. 1939; (49/50):4 jun/jul. 1939; (55/56):5
 nov/dez. 1939; (59/60):4 jun/jul. 1940.
 Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, out. 1941.
 Planalto, São Paulo, (110):12 out. 1941.
 Resenha Musical, São Paulo, 3 (36):16 ag. 1941.

c) Catálogos de exposições:

V Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, São Paulo, 1939.
 Exposição individual em São Paulo, agosto 1941.
 XLVII Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1941.
 I Salão da Feira Nacional de Indústrias, São Paulo, 1941.
 VII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, São Paulo, 1942.

Costa, Waldemar da

Andrade, Mário Raul de Moraes — Um salão de feira. Diário de São Paulo,
 São Paulo, 21 out. 1941.
 Carvalho, Flávio de — A única arte que presta é a arte anormal. Diário de
 São Paulo, São Paulo, 24 set. 1936.
 Rubens, Carlos — Pequena história das artes plásticas no Brasil. Rio de Ja-
 neiro, s.c.p., 1941, p. 234.
 Silva, Sérgio Millet da Costa e — Pintores e pinturas. São Paulo, Martins,
 1940, p. 106, 120 e 122.
 Waldemar da Costa em São Paulo. Habitat, São Paulo, (73):75 set. 1963.

Documentação suplementar**a) Jornais:**

Diário Carioca, Rio de Janeiro, 30 maio 1941.
 Diário de Notícias, Lisboa, 14 maio 1930.
 Diário de São Paulo, São Paulo, 18 set. 1931.
 Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 21 jul. 1935.
 O Jornal, Rio de Janeiro, 14 jul. 1935.
 Paris Presse, Paris, 10 maio 1930.
 La Prensa, Buenos Aires, 22 nov. 1931.
 Século, Lisboa, 14 maio 1930.
 Le Temps, Paris, 9 fev. 1930.

b) Revistas:

Belas Artes, Rio de Janeiro, (17/18):4 jul/ag. 1936; (21/22):2 jan. 1937; (26/27):
 2 ag. 1937; (39/40):4 ag. 1938.
 Forma, Rio de Janeiro, maio, 1932.
 Planalto, São Paulo, (11) out. 1941.
 Presença, Lisboa, fev. 1931.

c) Catálogo de exposições:

Salon des Indépendants, Paris, 1931.
 Exposição individual em São Paulo, set. 1936.

- I Exposição do grupo dos artistas plásticos — Família Artística Paulista, São Paulo, 1937.
II Salão da Família Artística Paulista, São Paulo, 1939.
XLVII Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1941.
I Salão Nacional da Feira Nacional de Indústrias, São Paulo, 1941.

Flore, Ernesto de**Documentação suplementar****a) Jornais:**

O Estado de São Paulo, São Paulo, 2 out. 1941.

b) Revistas:

Planalto, São Paulo, (11):12 out. 1941.

c) Catálogos de exposições:

I Salão de Maio, São Paulo, 1937.

II Salão de Maio, São Paulo, 1938.

III Salão de Maio, São Paulo, 1939.

II Salão da Família Artística Paulista, São Paulo, 1939.

I Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias, São Paulo, 1941.

Giorgi, Bruno

Bento, Antonio — L'art contemporain au Brésil. Aujourd'hui, Boulogne (46):57 jul. 1964.

A fase gaudiana de Bruno Giorgi. Habitat, São Paulo, (72):34-35 jun. 1963.

Ferraz, Geraldo — Seis anos de evolução na escultura de Bruno Giorgi. Habitat, São Paulo, (68):31-33 jun. 1962.

Mancini, Alvaro Benjamin Bruno Giorgi. São Paulo, s.c.p. (1968?) 2 v. ilus. (Trabalho para a Cadeira de História da Arte da FAUUSP).

Mancini, Alvaro Benjamin — Meteoro, de Bruno Giorgi. São Paulo, s.c.p. (1968?) 12 p. ilus. (Trabalho para a Cadeira de História da Arte da FAUUSP).

Gobbis, Vittorio

Andrade, Mário Raul de Moraes — Um salão de feira. Diário de São Paulo, São Paulo, 21 out. 1941.

Mariani, Mário — Um iconoclasta: Vittorio Gobbis. A Platéia, São Paulo, 27 mar. 1933.

Picchia, Menotti del — A revolução paulista. São Paulo, s.c.p., 1932, p. 81.

Silva, Sérgio Milliet da Costa e — Aquarelistas de São Paulo. O Estado de São Paulo, São Paulo, 25 nov. 1938.

Silva, Sérgio Milliet da Costa e — Pintores e pinturas. São Paulo, Martins, 1940, p. 106, 116, 117 e 182.

Silva, Sérgio Milliet da Costa e — O sal da heresia. São Paulo, Departamento de Cultura, 1941, p. 130.

Silva, Sérgio Milliet da Costa e — Vittorio Gobbis. Suplemento Literário do Estado de São Paulo, São Paulo, (271):1 mar. 1962.

Documentação suplementar**a) Jornais:**

Diário da Noite, São Paulo, 12 jan. 1931; 12 set. 1941 (2.^a ed.).

Diário de São Paulo, São Paulo, 6 fev. 1935.

Fôlha da Manhã, São Paulo, 5 set. 1941.

Fôlha da Noite, São Paulo, 3 abr. 1933.

O Imparcial, Rio de Janeiro, 12 ag. 1941.

Melo Dia, Rio de Janeiro, 12 ag. 1941.

b) Revistas:

Belas Artes, Rio de Janeiro, (7):6 ag. 1935.

Intercâmbio, Revista Cultural de Theodor Heuberger, Rio de Janeiro 3 (7/9):
264 1937.

Planalto, São Paulo, (11):13 out. 1941.

c) Catálogos de exposições:

I Exposição de Arte Moderna da SPAM, São Paulo, 1933.

I Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, 1934.

II Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, 1935.

I Salão de Malo, São Paulo, 1937.

II Salão de Malo, São Paulo, 1938.

VII Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, 1940.

XLVII Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1941.

I Salão de Arte da Feira de Indústrias, São Paulo, 1941.

Graciano, Clóvis

Andrade, Mário de Moraes — Ensaio sobre Clóvis Graciano. São Paulo, s.c.p.,
1944, 27 p.

Andrade, Mário de Moraes — Um salão de feira. Diário de São Paulo, São
Paulo, 21 out. 1941.

Silva, Sérgio Millet da Costa e — Pintores e pinturas. São Paulo, Martins,
1940, p. 64, 108, 120, 133, 140, 177 e 180.

Silva, Sérgio Millet da Costa e — O sal da heresia. São Paulo, Departamen-
to de Cultura, 1941, p. 124.

Verguelo, Marla Thereza — Graciano: o homem, a arte. São Paulo, s.c.p.,
s.d., p. s/numeração, illus. (Trabalho para a Cadeira de História da Arte
da FAUUSP).

Documentação suplementar

a) Jornais:

Diário da Manhã, Niterói, 3 out. 1941.

Diário da Manhã, Recife, 14 out. 1941.

Diário da Noite, São Paulo, 30 ag. 1941.

Diário Popular, Pelotas (Rio Grande do Sul), 9 out. 1941.

Diário de São Paulo, São Paulo, 28 e 30 ag. 1941; 1 abr. 1941; 5 set. 1941; 4
out. 1941.

Diário da Tarde, Belo Horizonte, 4 out. 1941.

Dom Casmurro, Rio de Janeiro, 1 out. 1941.

O Estado de São Paulo, São Paulo, 31 ag. 1941.

Fôlha da Noite, São Paulo (2ª ed.), 18 set. 1941.

O Imparcial, Rio de Janeiro, 21 set. 1941.

A Noite, Rio de Janeiro, 21 set. 1941.

A União, João Pessoa, 5 out. 1941.

b) Revistas:

Gazeta Magazine, São Paulo, 12 out. 1941.
Planalto, São Paulo, (11):5-12 out. 1941.
Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939.
Revista da Semana, Rio de Janeiro, 11 out. 1941.

c) Catálogos de exposições:

I Exposição do grupo dos artistas plásticos— Família Artística Paulista, São Paulo, 1937.
II Salão da Família Artística Paulista, São Paulo, 1939.
III Salão de Maio, São Paulo, 1939.
XLVII Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1941.
I Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias, São Paulo, 1941.
Exposição individual, São Paulo, out. 1941.
VII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, São Paulo, 1942.

Malfatti, Annita

Documentação especializada sobre a artista na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo USP.

Martins, Manuel

Silva, Sérgio Millet da Costa e — Pintores e pinturas. São Paulo, Martins, 1940, p. 65 e 180.

Documentação suplementar**a) Jornais:**

Diário de São Paulo, São Paulo, 1 abr. 1941.
O Estado de São Paulo, 25 jan e 3 out. 1941.

b) Revistas:

Gazeta Magazine, São Paulo, out. 1941.
Planalto, São Paulo, (11):12 out. 1941.
Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939.

c) Catálogos de exposições:

I Exposição do grupo dos artistas plásticos — Família Artística Paulista, São Paulo, 1937.
II Salão de Maio, São Paulo, 1938.
II Salão da Família Artística Paulista, São Paulo, 1939.
LVII Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1941.
I Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias, São Paulo, 1941.

Mecozzi, Vicente

Menin, Natalino — A pintura de Vicente Mecozzi. Gazeta Magazine, São Paulo, jan. 1942.

Documentação suplementar**a) Jornais:**

Correio Paulistano, São Paulo, 26 abr. 1942.

b) Catálogos de exposições:

VIII Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, 1941.
XLVII Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1941.

Nóbrega, Nelson

- Andrade, Mário Raul de Moraes — Um salão de feira. Diário de São Paulo, São Paulo, 21 out. 1941.
- Broca, Brito — Uma exposição. A Gazeta, São Paulo, 23 dez. 1924.
- Cenni, Franco — L'esposizione di Nelson Nóbrega. Fanfulla, São Paulo, 23 ag. 1935; 26 nov. 1936.
- Cesar, Osório — A exposição de pintura de Nelson Nóbrega. Jornal da Manhã, São Paulo, 11 dez. 1940.
- F. M. — Exposição Nelson Nóbrega. Correio de São Paulo, São Paulo, 29 ag. 1935.
- Hélos — Um pintor. Diário da Noite, São Paulo, 20 dez. 1940.
- João das Artes — Belas Artes. O Imparcial, Araraquara, São Paulo, 23 fev. 1936.
- Menucci, Sud — A exposição de Nelson Nóbrega. Diário da Noite, São Paulo, 21 set. 1935.
- Menucci, Sud — Um pintor piracicabano. O Estado de São Paulo, São Paulo, 16 nov. 1927.
- Picchia, Menotti del — Duas exposições. Correio Paulistano, São Paulo, 28 dez. 1924; 28 jan. 1925.
- Pinheiro, Breno — Exposição Nelson Nóbrega. Diário da Noite, São Paulo, 24 nov. 1938.
- Silva, Sérgio Milliet da Costa e — Pintores e pinturas. São Paulo, Martins, 1940, p. 106.
- Silva, Sérgio Milliet da Costa e — Aquarelistas de São Paulo. O Estado de São Paulo, São Paulo, 26 nov. 1938.
- Simões, Gonçalo — Arte, pintura e desenho. Correio de São Paulo, São Paulo, 10 set. 1935.
- Silva, Sérgio Milliet da Costa e — Exposição Nelson Nóbrega. O Estado de São Paulo, São Paulo, 9 abr. 1942.
- Silva, Sérgio Milliet da Costa e — Nelson Nóbrega. O Estado de São Paulo (Rotogravura), São Paulo, 1.ª quinz. nov. 1940.

Documentação suplementar**a) Jornais:**

- A Cidade, Ribeirão Preto, São Paulo, 20 nov. 1927.
- Correio Paulistano, São Paulo, 19 dez. 1924.
- Correio de São Paulo, São Paulo, 1.º out. 1935; 12 ag. 1936.
- Deutsche Zeitung, São Paulo, 23 nov. 1938.
- O Dia, Rio de Janeiro, 12 ag. 1921.
- Diário da Manhã, Ribeirão Preto, São Paulo, 20 dez. 1927.
- Diário da Noite, São Paulo, 26 set. 1931; 15 jun. 1935.
- Diário de Piracicaba, Piracicaba, São Paulo, 19 jun. 1935.
- Diário Popular, São Paulo, 20 mar. 1936.
- Diário de São Paulo, São Paulo, 4 dez. 1940; 3 out. 1941.
- O Estado de São Paulo, São Paulo, 20 nov. 1938; 25 jan. 1941; (Rotogravura) (167) out. 1940.
- Fôlha da Manhã, São Paulo, 13 set. 1935; 24-25 ag. 1935.
- Fôlha da Noite, São Paulo, 15 abr. 1932; 3 mar. 1933; 22 jan. 1934.
- A Gazeta, São Paulo, 12 set. 1935; 9 dez. 1936.
- Jornal da Manhã, São Paulo, 8 dez. 1940.
- Jornal do Estado, São Paulo, 14 mar. 1933.
- Melo Dia, Rio de Janeiro, 21 ag. 1940.
- Orion, Ribeirão Preto, São Paulo, jan. 1928.
- A Razão, São Paulo, 26 set. 1931.

b) Revistas:

Belas Artes, Rio de Janeiro, (8):1 set. 1935.
A Cigarra, São Paulo, 15 nov. 1924.
Fon-Fon, Rio de Janeiro, 20 ag. 1921.
Piratininga, São Paulo, mar-abr. 1940.
Planalto, São Paulo, (11):12 out. 1941.
Selecta, Rio de Janeiro, (47):22 nov. 1919.

c) Catálogos de exposições:

Exposição individual, São Paulo, dez. 1924.
Exposição individual, Ribeirão Preto, nov. 1927.
Exposição individual, São Paulo, ag. 1935.
I Salão de Maio, São Paulo, 1937.
Exposição Individual, São Paulo, nov. 1938.
II Salão da Família Artística Paulista, São Paulo, 1939.
Exposição individual, São Paulo, dez. 1940.
XLVII Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1940.
II Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1940.
VII Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, 1940.
I Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias, São Paulo, 1941.
Exposição individual, São Paulo, abr. 1942.

Osir, Paulo Rossi

Almeida, Paulo Mendes de — Paulo Rossi Osir. Suplemento Literário do Estado de São Paulo (392):6 ag. 1964.
Braga, Rubem — Azulejos Osirarte. O Estado de São Paulo, 1 out. 1941.
Guido, Angelo — As artes plásticas no Rio Grande do Sul. Porto Alegre, s.c.p., 1940, p. 19.
Silva, Sérgio Milliet da Costa e — Pintores e pinturas. São Paulo, Martins, 1940, p. 21, 23, 63, 109, 133, 138 e 180.
Silva, Sérgio Milliet da Costa e — O sal da heresia. São Paulo, Departamento de Cultura, 1941, p. 92, 94, 114, 125-126.

Documentação suplementar**a) Jornais:**

Correio do Povo, São Paulo, 31 dez. 1927.
Diário Alemão, São Paulo, 11 set. 1941.
Diário Carioca, Rio de Janeiro, 18 abr. 1941.
Diário da Noite, São Paulo, 12 jan. 1931; 29 set. 1941.
Fanfulla, São Paulo, 10 dez. 1922.

b) Revistas:

Belas Artes, Rio de Janeiro, (28):2 set. 1937; (43/44):2 nov/dez. 1938.
Brazil, New York, 4(28):11 nov. 1938.
Intercâmbio, Revista Cultural de Theodor Heuberger, Rio de Janeiro.
Piratininga, São Paulo, mar./abr. 1940.
Planalto, São Paulo, out. 1941.
Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939.

c) Catálogos de exposições:

I Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, 1934.
I Exposição do grupo dos artistas plásticos — Família Artística Paulista, São Paulo, 1937.

Exposição individual, São Paulo, 1938.
 II Salão da Família Artística Paulista, São Paulo, 1939.
 XLVI Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1940.
 I Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias, São Paulo, 1941.

Pennachi, Fúlvio

Andrade, Mário Raul de Moraes — Um salão de feira. Diário de São Paulo, São Paulo, 21 out. 1941.
 Silva, Sérgio Millet da Costa e — Pintores e pinturas. São Paulo, Martins, 1940, p. 65, 108, 132, 141 e 178.

Artigos de Jornais:

O Estado de São Paulo, São Paulo, 24 jan. 1941; 20 out. 1941.

Documentação suplementar

a) Jornais:

Belas Artes, Rio de Janeiro, (35/36):4 abr. 1938; (39/40):4 jul/ag. 1938; (61/62):
 2 ag/set. 1940.
 Planalto, São Paulo, out. 1941.
 Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939.

b) Catálogos de exposições:

I Exposição do grupo dos artistas plásticos — Família Artística Paulista, São Paulo, 1937.
 II Salão da Família Artística Paulista, São Paulo, 1939.
 VII Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, 1940.
 XLII Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1936.
 I Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias, São Paulo, 1941.

Pisa, Domingos Viegas de Toledo

Benoit, Luc — Artigos publicados em: Crapeauillet, Paris, nov. 1927. Beaux Arts, Paris, 15 maio 1927; Figaro Artistique, Paris, 16 abr. 1925.
 Cogniat, Raymond — Artigos publicados em Revue de l'Amérique Latine, Paris, 1 abr. 1929; 1 set. 1930; 1 jan. 1931.
 Colombier, P. du — Artigos publicados em Candide, Paris, 8 nov. 1930; 18 jun. 1931.
 Dubray, Jean — Artigo publicado em Comedia, Paris, 19 ag. 1919.
 Holl — Artigo publicado em Correspondance Artistique, Paris, 15 mar. 1930.
 Jean, René — Artigos publicados em Comedia, Paris, 4 nov. 1926; 4 nov. 1927; 20 jan. 1928; 5 maio 1928; 2 nov. 1929; 13 jun. 1930; 31 out. 1930; 10 jun. 1931; 27 mar. 1933.
 Kahn, Gustave — Artigos publicados em: Mercure de France, Paris 1 jun. 1928; 1 dez. 1931; Quotidien, Paris, 26 dez. 1927; 22 jan. 1928; 4 maio 1928; 6 nov. 1928; 2 nov. 1929; 15 jun. 1930; 2 nov. 1930.
 Kunstler, Charles — Artigo publicado em Jolie de Vivre, Paris, 1926.
 Ladoné — Artigos publicados em L'Art et les Artistes, Paris, fev. 1920; out. 1925; jun. 1930; jul. 1931.
 Martin, Louis Léon — Artigos publicados em: Paris-Soir, Paris, 5 maio 1928; Crapeauillet, Paris, 5 fev. 1928; mar. 1928 e nov. 1929.
 Pollilo, Raul — Artigo publicado no Jornal do Comércio, São Paulo, 1922.
 Silva, Sérgio Millet da Costa e — Arte e artistas. O Estado de São Paulo, São Paulo, 23 jan. 1941.

Slssom, Thiébauld — Artigos publicados em Le Temps, Paris, 29 jan. 1923; 17 maio 1925; 27 nov. 1927; 4 nov. 1927; 13 maio 1928; 4 jul. 1930; 31 out. 1931; 27 maio 1932.

Tabarand, Adolphe — Artigos publicados em L'Oeuvre, Paris, 4 nov. 1927; 23 dez. 1927; 28 jan. 1928; 7 maio 1929; 2 nov. 1929; 13 jun. 1930; 31 out. 1930; 30 mar. 1932.

Vanderpyl — Artigos publicados em: Petit Parisien, Paris, 20 jan. 1928; 4 maio 1928; 7 maio 1929; 2 nov. 1929; 25 mar. 1930.

Vauxcelles, Louis — Artigos publicados em: Excelsior, Paris, 7 nov. 1927; 19 jan. 1928; 4 maio 1928; 10 nov. 1929; 4 nov. 1931.

Warnod, André — Artigos publicado em Les Annales, Paris, 1 jun. 1928.

Documentação suplementar

a) Catálogos de exposições:

Exposição individual, São Paulo, 1922.

Exposição individual, Paris, 1926.

I Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, 1934.

II Salão da Família Artística Paulista, São Paulo, 1939.

XLVII Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1941.

Portinari, Cândido

Documentação especializada sobre o artista na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo USP.

Rosa, Humberto

Documentação suplementar

a) Jornais:

Correio Paulistano, São Paulo, nov. 1936.

Correio de São Paulo, São Paulo, 22 dez. 1936.

Diário de São Paulo, São Paulo, 2 nov. 1941.

O Estado de São Paulo, São Paulo, 2 out. 1941; (Rotogravura) 1.ª quinzena fev. 1941; 1.ª quinz. out. 1941.

Fanfulla, São Paulo, 2 fev. 1941.

b) Revistas:

Belas Artes, Rio de Janeiro, (35/36):4 abr. 1938; (39/40):4 jul/ag. 1938.

Planalto, São Paulo, out. 1941.

c) Catálogos de exposições:

I Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias, São Paulo, 1941.

VII Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, 1940.

I Exposição do grupo dos artistas plásticos — Família Artística Paulista, São Paulo, nov. 1937.

Rebolo Gonzales, Francisco

Andrade, Mário Moraes de — Um salão de feira. Diário de São Paulo, São Paulo, 21 out. 1941.

Giorgi, Giuliana — Rebolo. O Estado de São Paulo (Rotogravura), São Paulo, fev. 1941.

Lemos, Manuel Martins — Rebolo: análise de dois quadros (Entardecer no Mombumbi e Vacas ao luar). São Paulo, s.c.p., 1967, 21 p. 2 fls. dobr. (Trabalho para a Cadeira de História da Arte da FAUUSP).

Niyata, Tomonori — Rebolo. São Paulo, s.c.p., 1965, p. s/numeração, illus. (Trabalho para a Cadeira de História da Arte da FAUUSP).

As premiações do Salão. O Imparcial, Rio de Janeiro, 21 set. 1941.

Silva, Sérgio Milliet da Costa e — Artes e Artistas. O Estado de São Paulo, São Paulo, 23 jan. 1941.

Silva, Sérgio Milliet da Costa e — Pintores e Pinturas. São Paulo, Martins, 1940, p. 61, 108, 116, 133 e 178.

Silva, Sérgio Milliet da Costa e — O sal da heresia. São Paulo, Dep. de Cultura, 1941, p. 123.

Documentação suplementar

a) Revistas:

Belas Artes, Rio de Janeiro, (39/40):4 jul/ag. 1938; (43/44): 2 nov/dez. 1938.

Cultura, São Paulo, dez. 1938.

Gazeta Magazine, São Paulo, 12 out. 1941.

Piratininga, São Paulo, mar/abr. 1940.

Planalto, São Paulo, out. 1941.

b) Catálogos de exposições:

II Salão de Maio, São Paulo, 1938.

XLII Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1936.

I Exposição do grupo dos artistas plásticos — Família Artística Paulista, São Paulo, 1937.

II Salão da Família Artística Paulista, São Paulo, 1939.

III Salão de Maio, São Paulo, 1939.

V Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, São Paulo, 1939.

VII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, São Paulo, 1942.

XLVII Salão de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1941.

Exposição individual, São Paulo, 1944.

Seliar, Carlos

Germano, N. — Carlos Seliar e os papéis colados. Habitat, São Paulo, (80):59-64 nov. 1964.

Passebon, Ennio Zamoglia — Carlos Seliar. São Paulo s.c.p., 1966, sem paginação, illus. (Trabalho para a Cadeira de História da Arte da FAUUSP).

Documentação suplementar

a) Jornais:

O Estado de São Paulo, São Paulo, 21 jan. 1941.

Fôlha da Tarde, Porto Alegre, 6 dez. 1941.

Jornal do Estado, Porto Alegre, 11 dez. 1941.

b) Revistas:

Gazeta Magazine, São Paulo, out. 1941.

Revista Acadêmica, Rio de Janeiro, (51) set. 1940.

c) Catálogos de exposições:

XLVII Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1941.

Volpi, Alfredo

Os acontecimentos artísticos de ontem. Fôlha da Manhã, São Paulo, 15 jul. 1925.

Andrade, Mário de Moraes — Um Salão de feira. Diário de São Paulo, São Paulo, 21 out. 1941.

- França, J. A. — Volpi. Aujourd'hui, Boulogne, (46): 58-59 jul. 1964.
- Gullar, F. e Leite, J. R. Teixeira — Cinco artistas brasileiros. Habitat, São Paulo (57):19 nov/dez. 1959.
- Kaiser, Klara — Alfredo Volpi. São Paulo, s.c.p., 1967, p. s/numeração, ilus. (Trabalho para a Cadeira de História da Arte da FAUUSP).
- Silva, Sérgio Millet da Costa e — Pintores e Pinturas, São Paulo, Martins, 1940, 108, 116, 120 e 176.
- Spanudis, T. — Arte Moderna no Brasil. Habitat, São Paulo, (76):100-101 mar. 1964.
- Spanudis, T. — Impressão, Expressão, criação. Habitat, São Paulo, (81):54 jan. 1965.

Documentação suplementar**a) Jornais:**

- Diário Alemão, São Paulo, 11 set. 1941.
Diário Popular, São Paulo, 5 maio 1935.
A Nação, Rio de Janeiro, 2 jun. 1935.

b) Revistas:

- Belas Artes, Rio de Janeiro, (7):6 ag. 1935; (39/40):4 jul/ag. 1938.
Planalto, São Paulo, set. 1941; out. 1941.

c) Catálogos de exposições:

- I Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, 1934.
XLII Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1936.
I Exposição da Família Artística Paulista, São Paulo, 1937.
II Salão de Maio, São Paulo, 1938.
II Salão da Família Artística Paulista, São Paulo, 1939.
V Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de S. Paulo, São Paulo, 1939.
VII Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, 1940.
I Exposição Osirarte, São Paulo, 1941.
XLVII Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1941.
I Salão da Arte de Feira Nacional de Indústrias, São Paulo 1941.
VII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, São Paulo, 1942.

Zanini, Mário

- Andrade, Mário de Moraes — Um Salão de feira. Diário de São Paulo, São Paulo, 21 out. 1941.
- Lipai, Alexandre Emilio — Mário Zanini. São Paulo, s.c.p., 1967, 64 p. ilus. (Trabalho para a Cadeira de História da Arte da FAUUSP).
- Mário Zanini. Habitat, São Paulo, (69):40-41 set. 1962.
- Silva, Sérgio Millet da Costa e — O sal da heresia. São Paulo, Dep. Cultura, 1941, p. 125.

Documentação suplementar**a) Jornais:**

- O Estado de São Paulo, São Paulo, 25 jan. 1941; 3 out. 1941.

(*) Os itens incluídos na "Documentação suplementar" de cada artista, apesar de bibliograficamente incompletos, podem ser úteis aos eventuais pesquisadores do assunto.

b) **Catálogos de Exposições:**

- II Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, 1935.
 I Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias, São Paulo, 1941.
 XLVII Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1941.
 I Exposição Oslarte, São Paulo, set. 1941.

APÊNDICE I**ESTA PAULISTA FAMÍLIA****MÁRIO DE ANDRADE**

Bem feito. Principlam sussurando por aí, nos corredores da pintura, que a contribuição brasileira enviada para a "Exposição Latino-Americana de Artes Plásticas", atualmente no Riverside Museum, de Nova York, está sendo bem maltratada pelos críticos. É bem feito. Numa referência eu mesmo li, a do *New York Herald*, em que depois de se salientar a vitalidade e o valor das pinturas do México, do Peru, do Chile, da Argentina e do Urugual, vinha este açúcar para a nossa bôca: "Faz violento contraste com tôda esta arte chela de vigor, a pintura especialmente convencional dos artistas brasileiros. Semelhante contraste se deve, está claro, não a dos artistas brasileiros, mas a atitude dos que, oficialmente, se incumbiram de fazer esta escolha. Em outras palavras: quando está em jôgo uma orientação verdadeiramente democrática, a expressão 'arte oficial' perde o seu sentido mortífero". E mais não diz sôbre a pintura brasileira apresentada, o crítico do *New York Herald*.

Sirva ao menos de compensação a arquitetura moderníssima do nosso Pavilhão, na Feira, elogiado francamente pelo *Magazine of Art* que sôbre ele prometeu dar estudo especial. Bem, mas este foi criado por arquitetos da altura de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, e decorado com painéis de Portinari. O mesmo Portinari que já aparece nos catálogos oficiais do Museu de Arte Moderna, de Nova York, entre uma reprodução de Rivera e outra de Picasso. Mas, na exposição do Riverside Museum, Cândido Portinari naturalmente não compareceu.

Eu devo ter alguma culpa nesta colaboração brasileira à Exposição Latino-Americana. Também fui convidado a participar da comissão escolhadora, mas recusei o convite. Era um tempo de intenso trabalho meu: mas o que me fez inteiramente desanimar foram os parceiros que me deram. Dar murro em faca de ponta, imagine!... Ou melhor, empurrar muro de borracha que aparenta ceder e depois estufa outra vez, ser voto vencido em cinquenta votações, ou ir pelos jornais fazer escândalo, colecionar desafetos, tudo inútilmente. Desanimel. Preferi me servir da razão real das minhas numerosas ocupações e bancar despertador de dorminhocos que param o alarme e continuam dormindo. Muito mais fecundo castigo serão porventura êstes desprezões internacionais, não pelo Brasil, mas por uma orientação completamente ignara, que chega a recusar para exposições no estrangeiro quadros que representem negros. Porque isto rebaixa lá fora o Brasil! Palavra de honra que isto chega a ser "mot d'ordre" diplomático. A única exceção é quanto a futebol, em que ainda nos enfeitamos com diamantes negros. Mas quadro genialmente artístico contendo preto dentro não parece com a imagem que desejamos se tenha lá fora de nós todos. Ruim, mas alvíssimo.

Estive examinando a lista dos pintores enviados para esta exposição do Riverside Museum. É assustadora. Raros os nomes conhecidos além dos limites estreitos dos.

ajures pictóricos. Faltam escandalosamente as duas expressões máximas da nossa plástica, isto é, Cândido Portinari e Lasar Segall. Só essa ausência já é de clamar aos céus, mas enquanto eu me indigestava com o desprezo do crítico do *New York Herald*, numa fuga a São Paulo, eu via encantado o Segundo Salão que a "Família Artística Paulista" apresentava. Porque ao menos não mandaram esses môços? Está claro que não vou desde logo afirmar sejam eles grandes expressões de plástica, mas a verdade é que todos esses paulistas estão pintando excelentemente bem. Muito melhor que no Rio.

O fenômeno da pintura paulista do momento (não oficial e sem escolas) é bastante curioso. Alguns pintores estrangeiros domiciliados em São Paulo provocaram pela sua firme cultura técnica um reflorescimento excepcional da legítima técnica de pintar. Quero me referir especialmente a Lasar Segall, e em segundo plano, a Paulo Rossi Osir e Vítório Gobbis. Todos eles são notáveis técnicos da plástica, muito embora só Lasar Segall seja verdadeiramente um grande pintor e legítima expressão de personalidade plástica. A influência destes três artistas foi ao mesmo tempo fecunda e muito perigosa para a pintura paulista. Vou me explicar.

A vinda e fixação de Vítório Gobbis e de Paulo Rossi no ambiente paulista, homens capazes de conversar sobre as diferenças de pincelada de um Rafael e um Ticiano e sabendo o que é ligar uma côr à sua vizinha, veio mansamente destruir tanto o nosso alfabetismo pictórico como o apriorismo sentimental dos "casos". Pouco importa mesmo o aparecimento temporário de expressões originais, como o caso de Anita Malfatti com o expressionismo da sua primeira e tempestuosa exposição de 1917 ou 18, ou do modernismo cubistizante de Tarsila do Amaral. Tais golpes, que socialmente se assemelham muito ao que está praticando atualmente Flávio de Carvalho em sua pintura, foram úteis, porém menos fecundos para a orientação plástica da pintura paulista que o tradicionalismo minucioso, medroso e bem educado de Paulo Rossi e de Vítório Gobbis.

Ao lado do nhenhênhem destes ótimos artesãos, eis que surge a lição fortíssima de Lasar Segall. Este felizmente ajuntava à grande cultura técnica mas estreita dos outros dois, uma verdadeira cultura estética e um poder criador excepcional. Neste sentido, a função que o grande pintor russo veio exercer em São Paulo foi inestimável. Ele vinha, com suas credenciais indiscutíveis de pintor aplaudido na Europa Central, e com sua personalidade portentosa, justificar as aventuras da expressionista Anita Malfatti, da cubista Tarsila e a grita de nós outros, literatos em cio pictórico, bem com preparar o respeito ambiente para todos os "malditos" que viessem depois. Essa foi a grande função social de Lasar Segall, entre nós, um construtor de ambiente.

Mas decorria da sua personalidade de grande pintor, que Lasar Segall era necessariamente um grande técnico também. Nisto ele coincidia com a lição mansa e quotidiana de Vítório Gobbis e Paulo Rossi Osir, e foi neste sentido que o artista veio contribuir para o desenvolvimento técnico da pintura paulista. O problema da pintura, graças a estes três exemplos vivos, principiava preocupando os môços pintores de São Paulo, e foi recolocado no seu exato lugar técnico-estético. Era preciso compor o quadrado da tela; era preciso ligar uma côr à sua vizinha; era preciso pincelar diferentemente a representação de uma pluma de ave e de uma pele de maçã; era preciso não confundir pintura com assunto nem a beleza com o decorativo das côres bonitas, etc.

E é desse exemplo vivo e quotidiano que a pintura nova de São Paulo tirou o melhor de sua expressão atual. Expressão que ninguém pode revelar melhor que esta Família Artística Paulista. Mas se a lição desses pintores nomeados foi até este ponto fecunda, por outro lado me parece estar sendo já prejudicial. E talvez bem o tenha percebido a Família Artística Paulista, fazendo de Cândido Portinari o convidado de honra deste seu último salão e se colocando sob o seu signo. É que se Paulo

Rossi e Vitorio Gobbis, não sendo grandes personalidades, não são mais que ótimos exemplos de técnica, Lasar Segall por seu lado, não sei que infecundidade perniciosamente traz aos seus discípulos. Ele converte, provavelmente, sem querer, os seus discípulos em seus macaqueadores, e nisso se confina a parte de infecundidade de sua lição. Ao passo que Cândido Portinari de cada aluno faz um artista diferente e pessoal.

A Família Artística Paulista, colocando o seu Salão deste ano sob os auspícios de Cândido Portinari, demonstra bem sentir o que falta em geral aos seus já ótimos técnicos: a coragem de criar livremente, o exercício da personalidade. Só talvez demonstrem esta coragem o independente Toledo Piza, irregular, mas capaz do verde marinho da sua "Vitória" e da notável aeração e vigor da sua "Base-Cour", e Anita Malfatti que apresenta um rico segundo plano em sua "Composição". Todos os outros artistas, aplicadamente sob a dupla e aliás contraditória lição Van Gogh-Cézanne, já pintam admiravelmente. Mas lhes falta poder criador, coragem de se definir. É delicosa, por exemplo, a faculdade de iluminação de Aldo Bonadei; admirável a graça, a leveza, o equilíbrio do colorido que Arnaldo Barbosa consegue na sua "Natureza morta", não o melhor, mas o quadro mais completo da exposição. Waldemar da Costa, um eterno tímido, principalmente com uns "Peixes" mostra saber compor com felicidade; assim como Penacchi "arremata" ótimamente uma das suas fôscas paisagens. Nelson Barbosa aquarela outra "Paisagem" com ótima leveza. Clóvis Graciano surge com um vigor exuberante que promete muito e Volpi tem pelo menos duas paisagens quase impressionistas, mas de uma segurança e de uma vibração excelentes. Mas os dois ases da exposição me pareceram ser Rebollo Gonçalves e Mário Zanini. Este meu xará foi para mim uma revelação. É difícil diagnosticar se a notável diversidade do seu atual manejo do pincel, indica riqueza ou indecisão, mas pressinto nele o estôfo de um grande paisagista. Quanto a Rebollo, se promete menos, tanto pelas suas naturezas mortas como pelas suas paisagens, é já um ótimo artista. Além das suas qualidades técnicas muito seguras, sabe revelar uma alma já bem caracterizada, suave e cheia de delicada poesia.

Ora pois o que falta a toda esta paulista família? Falta o estouro, falta o estalo de Vieira, falta a coragem de errar. O verdadeiro estádio de cultura não é propriamente saber, mas saber ignorar em seguida. Toda esta nossa forte e consanguínea Família Paulista já sabe eruditamente pintar, mas ainda não aprendeu a coragem de ultrapassar a sabença e conquistar aquele trágico domínio da expressão pessoal, sem o qual não existe arte. Todos estes artistas já sabem caminhar com firmeza, mas é lastimável que na terra que criou a Vasp, a única empresa nacional de aviação, eles não se arrisquem a voar. Os que procuram a arte no chão, encontram a politicagem, o funcionalismo público, a honestidade e várias outras coisas tirolesas. A arte não. A arte paira nas nuvens.

APÊNDICE II

ENSAIO SOBRE CLOVIS GRACIANO

MÁRIO DE ANDRADE

Clovis Graciano vem do grupo de pintores, que formou o núcleo principal e característico da Família Artística Paulista. Em 1935 esse grupo surgiu de repente, prometendo muito, mas depressa a vida o desfez, distribuindo tudo pelo seu manto inumerável. Nesse tempo, em que eles se ajuntavam quotidianamente em ateliês improvisados no edifício Santa Helena, esses pintores se exercitavam muito livremente,

num aprendizado feito de trabalho direto, de observação do alheio, e também de permutas entre si das suas descobertas de processos e truques técnicos. Artistas dotados de excelente prática de ofício, conseguiram quase todos a fixação do indivíduo numa personalidade sem muito relevo mas nítida. Todos pouco amantes da aventura, pouco inventores, se defendendo por demais, ou se escondendo, numa base irredutível de artesanato. Esse grupo de pintores a bem dizer já se diluiu como unidade, tendo nos deixado a impressão da escola e duma promessa larga que não se cumpriu plenamente. O que ficou foi uma pintura sem dor, mais apassivada pela vida, que pacifica por si mesma.

O modernismo plástico paulista, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vitor Brecheret, Lasar Segall, Tarsila, normalizara entre nós a deformação expressionista, o "fauvismo" e os aspectos construtivistas da pintura contemporânea. Neste ambiente modernista, havia alguns que se salientavam também pela instância da pesquisa técnica, Vitor Brecheret, Lasar Segall, Paulo Rossi Osir, Vitorio Gobbi. O seu exemplo, mais que propriamente a sua pedagogia, dava para a manifestação plástica de São Paulo um fundamento que, si nos melhores não era acadêmico em nada, era eminentemente escolar, porque impunha dentro das mais livres pesquisas modernas, as leis da técnica tradicional.

Imbuído especialmente dessa sugestão é que veio se formando o grupo da Família Artística Paulista, que tinha como caracterização coletiva dos seus representantes novos, serem todos do povo, sinão diretamente proletários, pelo menos vindos de operários ou de gente com pequenos recursos econômicos e culturais. Num estudo de síntese, feito pra estranhos, eu contei desse grupo "em que predominam descendentes de estrangeiros", ser ele "menos inventivo, menos lírico que o nordestino, mas se fortificando de excelente base técnica". E durante mesmo os seus infelizmente poucos anos de pintura unitária, indicando a "escola", no sentido estilístico da palavra, esses artistas da Família se apresentavam todos numa pintura baixa, quase sombria, voluntariamente bem-pensante. E mesmo "distinta".

Luis Martins, numa tese de grande brilho, contrapondo essa expressão plástica da Família Artística Paulista ao improvisatório técnico e à luminosidade cromática do Modernismo, atribuiu a manifestação nova a fatores econômicos, denunciando uma pintura da baixa do café. Sérgio Millet contradisse tal interpretação. Si em alguns aspectos laterais da polémica me parece que Luis Martins tem razão — como no caso das escolas nacionais, a que não cabe o nome crítico de escola exatamente — no ponto fundamental da discussão, eu não consigo o acompanhar. Atribuir as tonalidades baixas e frias à queda do café, me parece um desacerto, como Sérgio Millet demonstrou. A que atribuir, portanto, as tendências coletivas de cor, de técnica geral e de assunto dessa Família Artística Paulista, até hoje rastreáveis em sua arte? A meu ver o que caracteriza esse grupo é o seu proletarismo. Isto lhe determina a psicologia coletiva, e conseqüentemente a sua expressão.

Na descrição dos valores significativos da Família, eu distingo dois elementos principais: os assuntos e uma consciência artesanal levando a uma técnica imperativa e até dogmática. A pintura foi pra esses expressivos filhos de operários, uma aspiração de subir. Subir, em complexo sentido: não só porque esses artistas abriam caminho através da arte, para a sua educação, conquistando os meios que em nossa... igualdade classista lhes são praticamente negados, como também porque se apossavam do jeito mais rápido de se libertar de sua classe, pairando nesse limbo para-classista da arte, que lhes permitia, como a um sangue, circular indistintamente pelos compartimentos da sociedade.

Esta aspiração a elevar o nível de vida e a subir de classe é o que marcou a expressão estética da Família Artística Paulista. Eram rapazes psicologicamente proletários. E por aquela aspiração secreta, si não vinham duma grande cultura fati-

gada e refinadíssima em experiências e tradições, como a Escola de Paris, eles se equiparavam a esta pela seriedade profunda, pelo tradicionalismo agarrado, (nêles "folclórico" mesmo...) e pela qualidade elevada (operários qualificados...) da sua técnica. E na lição dos técnicos fortes que existiam na cidade, iam observar regras, normas e truques que logo tradicionalizavam, logo folclorizavam. De forma que, mesmo no exemplo dum Lasar Segall, o que nêste era um attingimento pessoal do indivíduo, nêles, que não eram imitadores, mas tinham então uma psicologia de classe mais forte que a individual, a lição assimilada de um, logo eles transfundiam para a mais segura, disciplinada e genérica manifestação da técnica: o artesanato. E o que tem de admirável nessa transposição classista de técnicas, é que êsses pintores da Família Artística Paulista não coplavam nunca, mas como artistas verdadeiros, assimilavam o conteúdo dos exemplos. Tradicionalistas da técnica, folclóricos mesmo em princípio. Mas expressionalmente artistas criadores, na pesquisa da expressão nova e dum fazer melhor.

Onde porém, a manifestação dêsse proletarismo assume aspecto menos simpático, é justo no que Luís Martins atribuiu em principal à desvalorização do café. Pintura não da balxa, mas voluntariosamente muito baixa, na terminologia da plástica. É que há uma certa arte "bien", uma certa arte bem comportada, elegante, de ótima e refinada elegância... Augusto R. Cortazar confere que si os contos populares tratam com frequência enorme de príncipes e de reis, é porque "la imaginación popular entiendo dar, así, realce y dignidad al relato". Por certo que não é essa a razão do fundamento aristocrático, nem o funcionamento artístico do conto popular, mas eu crelo também que êsse motivo contribua, nas classes menos livres, para a noção de dignidade que a obra-de-arte implica. Porém si êsse motivo não será fundamental na arte popular, o foi, imagino, para a Família Artística Paulista.

Um quadro frio, um quadro sem berros de vermelhos e azues vivos, sem risadas francas e malcriadas de amarelos, de alaranjados, de "tintas de tubo" espontâneas, mas onde tudo se amaneira numa discreção meio fatigada: dá mostras de gente da alta, que sabe comer na mesa, tomar falso ar grave num entêrro, beijar a mão da dona da casa, falar baixo, entressorrir. Arte da Hípica, do Automóvel Clube, de êdens assim. Operário burguesinho, não: fala alto cheio de encarnados, ri com alaranjados e não nos terras discretos, se veste de rosa, de verdes fortes, não de cinzas. Si já nos assuntos puristas, natureza-morta e paisagem, a Família coincide com os assuntos mais visíveis da grande pintura internacional da predominante Escola de Paris; si na técnica firme havia uma manifestação admirável de psicologia coletiva, que convertia lições pessoais expressivas em normas genéricas de artesanato: já na seriedade bem-educadíssima, na tonalização bem-comportada, na discreção abusiva e... semostradeira dêsse grupo de São Paulo, menos que uma expressão humilde (era muito voluntária pra ser humilde), o que eu consigo perceber é uma teatralização de aristocracia, uma como que traição de classe, com que êsses artistas se queriam demasiado subidos, um capitalismo intelectual de gente fina, refinada e o seu tanto grandina. "Realce y dignidad". Sem consciência disso, está claro, bancavam de alta sociedade; a elite das artes plásticas. O seriam, mesmo sem êsse aspeto, menos apreciável talvez, da sua orientação coletiva.

Mas ainda é mais impressionante estudar a temática em que a Família Artística Paulista expressou os seus dois assuntos recebidos, a natureza-morta e a paisagem. Mesmo aqui, cumpre observar logo um aspecto curioso da "traição". De uns tempos pra cá, os nossos críticos principais de artes plásticas vêm insistindo, em São Paulo, sobre a importância do assunto em arte. E foi sensível, no Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, em 1942, o interesse nôvo pelo assunto em vários dos melhores representantes do grupo. Mas a traição criou vários enganos. Dois dos artistas apresentavam quadros de gênero, com perceptível intenção social, mas que em vez de no social, se dispersavam no característico. Está claro que o característico também pode se tornar esteticamente plástico, e mesmo artisticamente social, tanto no caso

dum Breughel antigo, como de um Thomas H. Benton moderno, mas aqueles dois pintores a que me refiro, não conseguiram se alçar à altura dos seus problemas, e ficavam no anedótico. Outro artista do grupo, não só se disfarçou no característico com o seu quadro representando um divertimento popular, não só se superiorizou no anedótico, mas se distanciou dos seus personagens, lhes acentuando o aspeto caricato, até os tratando satiricamente. Ora, como revelava pessoas e divertimentos do povo, esta sátira nos segreda uma traição bem clara, como si o artista se risse dos seus irmãos de ante ontem. No entretanto, a paisagem desse quadro, era uma das melhores coisas que o pintor já conseguira, como luminosidade apaixonada e expressão do caracter suburbano de São Paulo...

Mas estudemos os dois assuntos principais da Família Artística Paulista. Tanto a natureza-morta como a paisagem, ambos traziam consigo uma maior liberdade hedonística, um valor estético imediato que permitia aos membros da Família fugir dos interesses funcionais dos assuntos, e assim mentirem-se a si mesmos e subir para as camadas superiores e "desinteressadas" do esteticismo. Porém, si a aspiração a se evadir das suas contingências sociais, levava inconscientemente esses artistas a uma espécie de traição de classe, pela escolha da incontestável maior independência do drama da vida, que existe na paisagem e na natureza morta: uma análise vertical destes assuntos, pela temática escolhida e adotada, nos prova que a libertação não foi total, nem a traição consciente e voluntária. É que os temas escolhidos, embora coincidentes com outros da pintura classe-dominante, eram, no caso, bem significativos da posição econômica precária e da sua consequência classista. E assim, com a exclusão de Manuel Martins, que tinha assunto próprio, e do problema de Clovis Graciano, que estudarei adiante, assim esses pintores conseguiram involuntariamente transformar os seus quadros num assunto legítimo, no sentido mais psicológico, mais social e funcional do termo.

E a Família desandou a pintar que mais pintar os meigos arredores da cidade de São Paulo, e o passelo ao mar próximo. E isso, não porque esses temas fossem um modelo grátis e à mão — a natureza-morta o era muito mais, e veremos que também foi psicologicamente caracterizada; a paisagem urbana e a rural era também mais, e a primeira estava à mão — mas porque o subúrbio paulistano era o assunto proletarizável por excelência. Por dois motivos instantes: 1.º, esses artistas, vindos das camadas de recursos diminutos, trabucavam a semana inteira, mas tinham seu descanso dominical proletário. Eles eram, na concepção mais humana e trabalhista da expressão, os legítimos "pintores de domingo". Tanto mais que a pintura é que era pra eles o principal, a sua verdade, e não um passatempo e um *hobby*. Pra eles a paisagem era dominical. E Tremembé, Mogi das Cruzes, Embú, São Caetano, Santo André, Santos, e meu Deus! até Itanhaen, se tornaram o assunto obrigatório, o significado profundo desses homens que trabalhavam a semana inteira mas... viviam nos domingos; 2.º, sim, mas dentro dessa geografia paisagística, que temas escolhiam esses artistas, numa aparência de escolha e liberdade? Escolhiam dominantemente o prazer do descanso, praias, esportes marinhos; e ainda mais dominante e sugestivamente, as casinhas operárias arrabaldeiras, as chacinhas operárias suburbanas, que enchem os nossos arredores e lhes dão um sentimento agradável, talvez enganoso, de bom nível de vida proletária. Na verdade o que esses arredores paulistanos significavam pra esses artistas, de que Rebollo Gonçalves se tornou o protótipo, exigindo desadoradamente os telhadinhos róseos e os verdes felizes, de que Aldo Bonadei se tornou a queixa mais muda, desistindo de tudo numa atmosfera de sonho inalcançável, era a confissão de classe: a aspiração à pequena propriedade.

Aqui intervem um caso curioso de variação dessa temática paisagística, derivado de um sucesso meramente exterior. É que o motivo da igreja, da capela colonial tão encontrada em nossos subúrbios, em Santos e Itanhaen, e mesmo o tema da imagem antiga de um santo, principiaram freqüentando de sopetão os quadros

da Família Artística Paulista. Fenômeno ainda muito sensível na exposição de Alfredo Volpi, em 1944. Operários, filhos de operários, ou de tradição proletária, todos esses representantes da escola de São Paulo, com a exceção única de Fúlvio Penacchi, um místico não exatamente religioso, e apesar do exemplo insistente deste: toda essa Família Artística Paulista era arreligiosa, materialista e sem Deus. Pode ser até que qualquer desses pintores fosse católico de consciência, ou de preguiço desleixo de se identificar com a sua personalidade legítima: em sua arte, porém, eles eram arreligiosos, fortemente materialistas e agnósticos.

A própria temática era bastante sugestionadora disso. Nada de perceber as paisagens deslumbrantes, onde é mais fácil encontrar o dedo de Deus, Alto da Serra, os luxos amplos dos perfis da Cantareira, ou Campos de Jordão. Nestes Campos do Jordão, onde eram levados por amigos de mais posses, quase todos esses pintores sossobraram, derrotados pela munificência "capitalista" e "divina" da paisagem. Só Clovis Graciano, entre os pintores da Família, conseguiu, como Lasar Segall e Odete de Fretas, domar a paisagem de Campos do Jordão... Mas isto é outra cantiga e virá mais adiante. E da mesma forma, no passeio e no esporte de praia, era a vilegiatura pobre, jamais o Guarujá mirífico, mas com frequência Itanhaen, que os acolhia melhor e donde não eram expulsos pela grandiloquência dos aquáticos ricos.

As igrejas, as capelas traicionais, tão apazíveis nos seus vilejos (também raro pintavam os vilejos...), e muito mais o valor histórico nacionalistizante das centenárias capelas jesuítas e dos seus santos por vezes admiráveis: tudo isto era impassivelmente ignorado da temática paisagística paulistana. Esses pintores não enxergavam isso, porém, materialistamente só as casinhas, as chacinhas que almejavam possuir. Pois de repente os motivos religiosos entraram a frequentar até com insistência e desenvolvimento (Volpi) a temática da Família. Mas foi pura criação artificial porém, provocada por um concurso baseado nesses temas. O concurso, ao mesmo tempo que educava como cultura esses artistas, os deseducava como verdade do sentimento lírico, talvez prejudicando ainda mais a abertura dos olhos interiores para uma consciência de classe.

Quanto aos temas da natureza morta, também não deixam de ser bem significativos pra mim, embora eu reconheça que aqui o meu ponto-de-vista devesse ser controlado por maiores experimentações, e seja mais discutível. Qual a temática preferida? Os comestíveis. Raro a flor, raríssimo a panela e os objetos e os panejamentos vários (a que só Aldo Bonadei recorreu por evidente constância pessoal); jamais a guitarra, os instrumentos de música e demais quinquilharia da Escola de Paris. Mas com grande repetição os pêssegos, as maçãs, as uvas, frutas mais caras e delicadas; e os peixes em quantidade, carnes também mais caras e delicadas. Enfim os temas "príncipes e reis", "realce y dignidad", da natureza-morta...

Não há dúvida que com estas preferências, esses pintores repisavam a temática muito sua conhecida de um Cézanne. Mas em contraposição, se mostravam indiferentes aos temas postos em circulação pela Escola de Paris, que era a lição técnico-estética que predominava na Família. Mas isto mesmo poderíamos verificar na paisagem também!... Pintando casinhas e chacinhas "quaisquer", como um Rebollo Gonçalves ou um Aldo Bonadei, tomando os esportes numa volta de praia "qualquer", como um Mário Zanini, ou o modesto e despojado mar itanhaense, como Alfredo Volpi, tudo sem que vissem a triunfaldade da Cantareira, do Alto da Serra, e mesmo da própria urbe paulistana; e o que é mais notável, tudo sem o menor interesse pelas sínteses ou escolhas geograficamente caracterizadoras, como é o caso muito da pintura norte-americana moderna, bem mais conscientemente social que a nossa: esses artistas da Família coincidiam estranhamente com a temática do Impressionismo francês, refugando o característico original, a triunfaldade, de um Kokoschka, todos

os paisagistas germânicos (é lembrar, entre nós, as escolhas paisagísticas de Ernesto de Fiori) e os próprios franceses, Matisse, De Segonzac, La Fresnaye, denunciavam particularmente. Mas, ainda aqui dentre os paisagistas da Família, só Clovis Graciano sempre se excluiu, quase sem exceção dum só quadro, dessa temática impressionista. A sua paisagem é sempre "escolhida", e não raro é mesmo reorganizada ou inventada, como na série atual das paisagens ferroviárias, na bela "composição" de Sabará (foto) e os últimos planos dos seus quadros de gênero. Sempre eminentemente anti-impressionista. Ao passo que um Aldo Bonadei, ainda na sua exposição d'este 1944, apresentava uma leitura paisagística que, por mais livre em sua concepção visionária, era bem tipicamente impressionista, qualquer, e suburbanamente paulistana.

Como compreender essa paisagem "qualquer", sinão verificando que ela não era qualquer? Como compreender sinão pela psicologia de classe, esse fenômeno contraditório de artistas conscientes, pesquisada e voluntariamente anti-impressionistas, se afeiçoando no entanto à temática mais predeterminadamente estética do Impressionismo? Aliás, com exceção apenas dum quadro de interior, nada me parece menos "impressionista" que a expressão estética de Alfredo Volpi, no entanto considerado impressionista por vários dos nossos melhores estudiosos de pintura. Volpi suja, mancha, como um expressionista, não allmpa como um impressionista. Volpi deforma em função psicológica do assunto, como um expressionista, não deforma em função objetiva da realidade visual, como um impressionista. A temática dele é que coincidia, sem a menor ideia de repetição, com a do impressionismo. A concepção estética e a técnica eram muito outras. Tudo foi mera coincidência, devida a fatores psicológicos imperativos. A casinha de arrabalde, a chacinha rósea, a praia modesta eram um sonho. A aspiração de subir ao nível do proprietário pequenino.

Pois da mesma forma, refugando a temática moderna da natureza-morta, de pintores classe-dominante como um Braque, um Picasso ou Matisse, figuras que com suas lições técnicas geniais importavam e influenciavam a escola de São Paulo, os pintores da Família vinham provar mais uma vez que não tinham liberdade no seu assunto. E as suas naturezas-mortas se tornaram uma expressão. Mais que granfinagem de arte pura, eram um legítimo assunto. Era a temática da fome.

Aqui, pra não me repetir, sou obrigado a remeter o leitor ao estudo que fiz dos temas preferidos, em pintura, por operários adolescentes sem nenhuma preparação estética prévia. Publiquei o meu trabalho na Revista da Academia Paulista de Letras, n.º 23, o intitulado "Pintura e Assunto". Sem dúvida, o número das respostas era insuficiente para a fixação de qualquer lei, mas elas eram suficientemente tendenciosas pra provar na rapaziada, o que todos já podemos imaginar: a predominância violenta dos instintos de conservação e perpetuação: a fome e o sexo. Lá eu citava observações como a do engraxate que, depois de ver centenas de quadros sem a menor verificação de ordem estética, preferia em tudo um quadro de laranjas, e outro representando uma chicara e um pão! Um açougueiro preferiu determinado quadro porque "tinha peixe e eu gosto de peixe"; outro se decidiu pela "fruta gostosa que alimenta"; outro escolhia um peru, confessando que "tinha vontade de comer um peru porque nunca eu o comi"; e outro, de doze anos, chegava a preferir o quadro que lhe "dava uma dúzia (sic!) de bananas"...

Também num concurso de desenho que realizei nos Parques Infantís, de São Paulo, por minha conta e financiamento, e que ainda guardo inédito, si entre as meninas a flor concorre muito, como escolha temática deixada controladamente livre pelas instrutoras, ela quase desaparece entre os meninos, com os quais, como natureza-morta, predomina a fruta, sendo nos dois sexos freqüente a chicara e o bule.

Mas levemos mais longe esta análise. Nesses pintores da Família Artística Paulista, era a temática da fome, pura e simplesmente, em sua brutalidade? Absolutamente não. E não só porque a maioria dos nossos proletários e pequenos-burgueses não têm uma consciência de classe claramente firmada, como também sobretudo porque esses artistas não estavam assim em circunstâncias financeiras tão precárias que sentissem fisicamente fome. Eles não tinham a exigência física da fome, e por isso ignoraram a carne cotidiana, a macarronada, que sei! nem "dúzias de bananas", nem copos de leite, nem pão. Mas si não tinham a exigência física da fome, tinham a presença psíquica do seu fantasma, acentuada pela "traição" que aspirava a subir. De forma que o "assunto" da fome se transubstanciava numa temática que era o refinamento do comer. Pintre du dimanche...

Não se tratava de pintar o "Boi Escalpelado", que pra Rembrandt foi puro problema hedonístico: como pintar isto? Mas escolhiam os temas mais dispendiosos, os sabores mais refinados. Uma temática extra-quotidiana e super-proletária, que saboreava as frutas mais caras e as carnes mais saborosamente sutis. Na verdade, prolongavam-se na bóia melhorada dos domingos, os "pintres de dimanche" da paisagem.

Não me parece possível admitir estas pesadas circunstâncias como refinamento estético livre. E aqui nos encontramos com a personalidade tão completa e harmoniosa de Clovis Graciano. Está claro que toda esta interpretação dos caracteres da Família Artística Paulista se aplicam naturalmente melhor aos primeiros anos de sua existência. Depois, a individualização de cada artista com o amadurecimento, e também a fadiga estética dos temas, lhes enriqueceu mais os assuntos. O retrato principiou aparecendo nas exposições dos membros da Família. E é do maior interesse: nenhum deles fazia o menor esforço pra receber encomendas de retratos dos ricos, nenhuma concessão. Se retratavam entre si, a si mesmos e às suas famílias e amigos, num cultivo de perpetuação bem que está se vendo muito pouco proletário. Mas que conquistava, pictoricamente uma genealogia, um pedigree.

Bom, porém mesmo na natureza-morta havia toda uma temática, ainda mais arte pura e livremente estética, que robalos e uvas argentinas: a flor. E não só a flor freqüentou muitíssimo menos a Família, apesar do conselho de Van Gogh tão ruminado por todos, como, na maioria dos casos, esses pintores que quiseram reler a flor em pintura, fracassaram por desastrados e insensíveis. A mesma insensibilidade florística denunciava tanto um ardente Alfredo Volpi, como um delicado Aldo Bonadei. Só um dos membros da Família não fracassou na flor. E foi Clovis Graciano.

Os motivos de Clovis Graciano não ter fracassado na flor serão complexos. Mas, antes de mais nada, sobressai a diferença forte que, desde o princípio, o personalizava mais entre os artistas do seu grupo: Clovis Graciano não era apenas um pintor consciente de sua técnica, como todos os outros o eram com igual essencialidade, prefixados pela instância artesanal. Clovis Graciano é, mais que da estética, um pintor consciente de sua arte. Conseqüentemente dos seus assuntos. E também por isso, o único que trouxe uma consciência de classe e melhormente se afirmou numa obra de combate. Melhor mesmo que o solitário do grupo, Manuel Martins.

De forma que essa consciência da complexidade da arte, da mesma forma como lhe permitira realizar com mais desenvoltura e sensibilidade a temática imposta de capelas e santos coloniais, também o levou a se fixar na temática da flor. Esta era de fato a melhor temática livre e arte pura, do assunto vasto da natureza-morta. Era de fato o único ambiente em que a pintura (com exceção do Abstracionismo) pode realizar uma realidade mais determinadamente decorativa e uma funcionalidade de puro prazer estético. Ora o decorativismo em geral, não tem dúvida que está entre as tendências de Clovis Graciano. Até mais que em Tarsila, a meu ver, a qual não é exatamente decorativa, como querem alguns, mas feliz. Realiza me-

Ihor e como ninguém entre nós, a pintura da felicidade. E decorativo não quer dizer obrigatoriamente felicidade e nem sequer alegria. Tem toda a gama dos valores psicológicos. Basta observar as decorações dum Lasar Segall e as manifestações decorativas do próprio Clovis Graciano.

Clovis Graciano tem o decorativismo como uma das suas tendências caracterizadoras. É fácil dar provas disso: a repercussão do decorativo em alguns dos seus quadros de pintura, como até num Auto-Retrato (foto). Mas outra desinência do seu decorativismo é Clóvis Graciano ter se tornado, entre todos, o aquarelista, o guachista de figurinos de teatro, e cenários. Ainda mais convincente foi a preferência pelo assunto do ballet. E finalmente a masculinidade possante com que ele se apoderou do decorativismo de Campos do Jordão, e o conseguiu transubstanciar em pintura estrita.

Não cabe referência aqui a Lasar Segall, outro realizador em pintura estrita e também extra-decorativa, de Campos do Jordão. Mas a comparação é concludente. Lasar Segall parcelou a paisagem grandiosa e a despalsaginizou (desculpem) em tecidos de mato incharacterístico, que ele descaracterizou ainda mais, enquanto visão, enchendo tudo com bois e gentes, dominando por miúdo e desvio, fugindo sistemáticamente dos horizontes-massas pra não ser dominado, do mesmo jeito com que um chefe guerrilheiro parcela o inimigo para o vencer por partes. Clovis Graciano, embora fizesse isso às vezes, não hesitou em tomar blocos de paisagem, não parcelas, mas deslumbramentos de morros inteiros, e se sentiu familiar no meio deles, morros, horizontes, caminhos longos, a "visão". E também, de todos esses pintores paulistas, que viajaram por Minas este ano, só ele conseguiu o quadro, numa "visão" de alguma Sabará. E enfim a tendência decorativa dele se encontrou com a temática da flor.

Duas advertências se impõem: não tenho a menor intenção de afirmar que Clovis Graciano é um decorativista nos seus quadros, o que decerto seria um defeito. Isso é raro porque ele sabe diferenciar muito bem decorativismo e pintura estrita. Os laivos de decorativismo que surjam demonstram a luta do artista entre uma tendência ameaçando se tornar perigosa e uma consciência firme da realidade do quadro. O que eu quis dizer é que o decorativismo em geral é uma força de personalidade de Clovis Graciano, e o levou por isso à preferência por determinados assuntos, em especial à flor, ao descobrimento plástico do ballet, e a se mover dentro deles com naturalidade.

De forma que, segunda advertência, si eu digo que Clovis Graciano é um pintor consciente (e consciente, é lógico, da funcionalidade artística e não apenas estética da pintura) não quero dizer que ele escolheu pensadamente a flor, na temática da natureza-morta, por ser ela a única que se libertava das instâncias funcionais do assunto e se tornava arte pura. Não perguntei a ele, não sei. Mas não interessa. Semelhantes consciências não se processam apenas na consciência lógica e permitida. Não é preciso a gente se auxiliar do subconsciente pra reconhecer que, mesmo no domínio da consciência, nós temos determinações que não se tornam objeto de raciocínio completo, consentido e claro, e de definição delimitada por palavras. A realidade é que Clóvis Graciano escolheu a Flor. A realidade é que Clóvis Graciano descobriu a Volúpia trágica do ballado. A realidade é que ele insiste nos temas sociais de combate, denunciando os defeitos da sociedade atual.

Tudo isto, si não o excetua da sua Família Artística Paulista, lhe define a personalidade marcante. Numa consciência. Tanto numa consciência pessoal como numa consciência de classe. E numa consciência de luta. Ele é o mais harmoniosamente consciente dos pintores da escola de São Paulo.

Clovis Graciano manteve sempre uma posição longínqua entre nós. A arte dele se impõe logo dentre as mais víris, embora a sua personalidade não viesse vincada

por essas constâncias que tornam sempre mais fácil e agradável a compreensão dum artista, e a recompreensão imediata a cada passo do seu desenvolvimento. Como entre nós é o caso dum Manuel Martins ou dum Mario Zanini.

É curioso mesmo observar o carácter da originalidade de Clovis Graciano. A sua obra não lembra ninguém. Mas ao mesmo tempo não se marca por nenhum personalismo excessivo, muito confundível com a receita, e não raro ruminante de cacóêtes. Existe uma moda de individualização também, moda e mania, que muitas vezes engana apenas enquanto moda. Clovis Graciano, si não se parece com ninguém, também não insiste em parecer demasiado consigo mesmo. Diante dum quadro dele nós confirmamos quase sempre: é um Graciano. Mas, jamais sentiremos que nem ele, nem outros estejam imitando Graciano. Nem mesmo os seus influenciados possíveis. A socialidade generosa do estilo do artista, não exige a sujeição pessoal de ninguém, nem do espectador, nem mesmo dos que lhe escutem o exemplo. Clovis Graciano é um aprendizado sem mestre.

Por isso mesmo, ao contrário de pintores como um Salvador Dali, um Chirico, muito marcado por uma personalidade indivisível, Clovis Graciano é desses artistas múltiplos, que não se preocupam exclusivamente com a expressão estética da arte que sentem em si, não se preocupam apenas com o já imenso problema do "como se deve fazer arte?", mas também com o problema terrível do "que arte se deve fazer?". Talvez por causa disso pouco se deve falar em evolução a respeito da pintura dele. Si a sua técnica expressiva não há dúvida que se fortifica sempre cada vez mais, e alcança atualmente um domínio que lhe permite as explorações que quiser, mesmo essa técnica não cresce em linha reta; e muitas vezes o artista abandona um processo e mesmo todo um caminho, como só o tomasse de súbito uma fadiga ou melhor, uma deslusão.

Com isso, também, allás o artista renega sempre os perigos da virtuosidade. Os seus quadros, os seus desenhos são simples. Quase sempre eles apresentam poucos problemas técnicos, que se denunciam com franqueza e desimpedidos, por causa do abandono voluntário de outros processos e riquezas já conquistadas anteriormente. Assim, jamais que a arte de Clovis Graciano evolue e se acrescenta de quadro em quadro, de fase em fase, nem nunca se imobiliza e estereotipa. Ela não tem nada dessa estética muito freqüente com que tantos artistas evoluem por acrescentamento de conquistas sucessivas, e que os tornam a cada quadro novo, antologistas de si mesmos.

Mas, por outro lado também, a expressão estética de Clovis Graciano embora múltipla e chela de esquinas, não tem nada dessa espécie bem dramática de versatilidade, com que certos artistas, principalmente numa época de incertezas de toda a casta como a que atravessamos, se definem por fases a bem dizer estanques entre si, mutações às vezes brutais, Picasso, Stravinski.

Não estou pretendendo diminuir ninguém, para... elevar Clovis Graciano. Esse gênero de crítica que pra valorizar um artista preferido, precisa primeiro demolir toda a gente, não põe reparo que desse jeito o mérito do preferido fica bem pequeno em palrar sobre um destroço de nulidades. Eu compreendo e com algum esforço respeito o drama de certos artistas que reconheço honestos em sua expressão estética, e nem de longe pretendo lhes diminuir a grandeza. O que eu quis foi apenas determinar uma diferença da expressão estética de Clovis Graciano.

Sem segundas intenções, o que eu quero significar é que os quadros de Clovis Graciano são quase sempre muito simples na intencionalidade da expressão estética. Não são obras antológicas dos processos técnicos que o artista vai resolvendo em sua transformação gradativa. Mas se a cada passo, o pintor prescinde de qualidades adquiridas ou problemas já solucionados, isso não quer dizer também que ele os aban-

done, na infidelidade duma concepção nova da arte e da vida. Ele apenas prescinde de certos problemas e processos de expressão bela porque, menos questão de fase em geral que da realidade imediata do quadro a realzar, ele reconhece que são, no momento, apenas dos-de-peito virtuosísticos, prejudiciais ao quadro em criação.

Clovis Graciano é mesmo duma coragem excepcional em se despojar de propriedades adquiridas. Poucos como ele saberão assim preferir a obra-de-arte ao espetáculo de si mesmos. A personalidade dele jamais se sobrepõe à personalidade do quadro, nem lhe diminui em nada a integridade livre. Ao vermos uma obra do artista, a pessoa dele jamais que se antecipa ao quadro, ou nos é duma necessidade concomitante. Clovis Graciano se ausenta em favor da obra-de-arte que realizou. O pensarmos nele, a adesão ao artista será sempre, em nós, um valor a posteriori. A obra-de-arte vive por si. Não traz cartão-de-visita e muito menos pistóla.

E esta qualidade esplêndida deriva, a meu ver, especialmente da atitude estética do artista, que evita sempre as complicações, as obstruções de seus problemas de expressividade técnica. Uma arte ativa e despojada, direta, sem o menor virtuosismo perturbador.

O meu amigo uruguaio me pergunta: e os quadros de Flores? Eu penso sem hesitar: mesmo a discutida série de quadros de flores, apesar de tão saborosamente bonitos, eu digo que são diretos, despojados e simples como expressão estética. Mas isto é outra cantiga também e virá no seu lugar. Ou pode vir já. Ou não! É melhor que não venha porque eu principiei escrevendo de que forma Clovis Graciano resolve a instância de como-se-deve-fazer-arte, isto é, a expressão estética, e falta definir de que maneira ele vive o problema do que-arte-se-deve-fazer, isto é, a concepção artística.

A arte de Clovis Graciano representa um aspecto bem agudo deste problema tão dramático, e mesmo trágico, nos tempos que correm. A arte dele não é nenhuma adesão leviana, tantas vezes inconseqüente, menos questão de convicção que de moda, ao lema da "arte social". Como também não participe em nada dessa explosão, esperemos que derradeira, de individualismo, em que tantos artistas de hoje, e de todas as artes, só se incomodam com os seus purismos e abstracionismos, tanto a exceção do Eu como a exceção da Beleza sem mais nada.

Eu creio que não será possível desistirmos das conquistas do século dezanove, principalmente do individualismo expressional do artista, assim como jamais nos será possível não contar com a Grécia antiga ou Confúcio. São lições eternas que fecundam eternamente a sociedade humana. Si por vezes interferem menos, não é que possamos abandonar coisa nenhuma, ou tenhamos ultrapassado esses valores, mas porque, como no caso da expressão estética de Clovis Graciano, nós os pomos momentaneamente de lado, nas fases de transição, pela intenção única de tornar mais simples e perceptíveis os nossos problemas.

A arte de Clovis Graciano significa, a meu ver, a lição plástica mais aguda entre nós, da complexidade de expressão artística. O pintor sabe que a arte tem de servir. Eu repito aqui esta minha norma, apesar das reservas que me fez a ela um amigo. Tem de servir a o que? — ele me perguntou com um bocado mais de gramática, mas exagêro simplista de obediência ao dicionário. Acho impossível a gente não atribuir um peso moral ao verbo "servir" jogado assim, solto, na consciência. A arte tem de servir. E, imediatamente. A arte verdadeira, por mais incompreendida do seu presente, não é um serviço, mas é uma "servidão" imediata. A arte verdadeira jamais se afiançou no futuro, apesar dos enganos intimidados de nomenclatura de todas as "artes do futuro".

Clovis Graciano sabe que a arte tem de servir e felizmente está com as causas boas. Porém ele não se esquece da complexidade do fenômeno artístico, não se

desherda das conquistas estéticas do século passado nem da liberdade expansiva do individualismo. Deste ponto-de-vista, se ele não insiste em alguma coisa, é na complexidade. Age à feição de um Rivera que socializa as paredes e tantas vezes individualiza na pintura de cavalete. Em sua interrogação espiritual de artista, Clovis Graciano emprega o mesmo processo de modéstia e desambição com que responde à interrogação da sua técnica expressiva. Ele simplifica outra vez, seccionando essa complexidade estético-social em partes, pondo de lado ora esta, ora aquela veledade do seu desejo, desaparecendo e fazendo desaparecer a teoria, em proveito da obra-de-arte. Esta se limita, se isola, vive e age por si. Longe dele aquela paciência voluntariosa com que certos artistas se reaprendem a cada passo e quadro, na repetição cada vez mais apurada dos mesmos ideais. Longe dele também esse turbilhamento com que alguns vibram na perpétua imperpetuidade da maravilhosa intuição.

Clovis Graciano é outra resposta. Para falar em imagens: ele nunca pretende fazer dum porta uma casa e doutra porta uma estrada. A sua consciência artesanal só pretende fazer duma porta uma porta. E a porta ou fecha a casa ou se abre para a estrada. Por outras palavras: as obras de Clovis Graciano demonstram imediato a sua intencionalidade artística. Ele não procura fazer "sofrer" uma flor, como não procura a beleza da morte do jornaleiro. Os seus quadros e desenhos se simplificam, francos em sua finalidade. Obras de combate uns. Violentas obras de combate. Obras do doloroso mistério humano outras. Obras, outras, da inatingível transposição da realidade das coisas em beleza. É o que eu muito admiro no artista. Entre nós ninguém consegue como ele desprender, independer e determinar a obra-de-arte.

No período breve do seu aparecimento e confirmação de pintor, as pesquisas técnicas predominavam na obra do artista. Clovis Graciano esteve aprendendo. Mais aprendendo que experimentando propriamente, porque, por tudo quanto eu já falei, é fácil concluir que o experimentalismo é um dos caracteres permanentes do pintor. É. Mas nisto ele apenas se reconfirma na grande corrente da pintura viva, e não em sua personalidade. Nos seus primeiros tempos Clovis Graciano mais aprendia que se realizava. Os seus temas se multiplicavam, por isso, de preferência dentro da natureza-morta.

Os temas dos seus quadros, entenda-se. No desenho, porém, até com mais divagações técnicas, compreendendo a maior exigência literária do gênero, o artista desde o princípio se fixou na representação do homem. Um como que não dar muita importância à realização estética do desenho, fazia com que nesses primeiros tempos, o artista se despersonalizasse muito mais no branco e preto que na pintura. De forma que, principalmente nos efeitos de claro-escuro, esses desenhos demonstravam mais influências alheias que os quadros. Nestes, a prevalência do aprendizado técnico fazia com que as lições propostas se apresentassem desde logo muito mais digeridas e incorporadas ao artista que nos desenhos (fotos), em que o interesse de significação do assunto, como que esquecia de culdar mais da sua expressão técnica. Ou, pelo menos, personaliza-la mais.

Muito breve, porém Clovis Graciano adquiriu grande domínio do desenho, maior que o da pintura, se tornando um dos mais notáveis desenhistas do Brasil. Essa conquista foi apressada inconscientemente por um desvio da expressão do artista para um gênero intermediário entre a pintura e o desenho, a monotípiã. Vem desses tempos em que Clovis Graciano se dedicou à monotípiã, a firmação do ótimo desenhista que ele é.

A monotípiã, próxima do desenho pelo seu processo gravurístico e conseqüente maior possibilidade descritiva de assuntos, era no entanto muito pictórica, não só pelo emprêgo do pincel e suas matérias gordas, como porque encarada, por Clovis Graciano, sempre a muitas côres. De forma que ela propunha claro ao artista, a

urgência de efetivar a expressão estética dos seus processos desenhísticos. Lição muito útil e eu creio que fecunda, no caso dele que estava por demais restringido, no desenho, à realização funcional das figuras que descrevia. Que essa influência benéfica da monotípiã sôbre a estética desenhística do artista é um fato, parece provado por datarem dêsse tempo os seus primeiros desenhos a pincel e tintas gordas. A influência da monotípiã foi mais longe ainda, pois mesmo quando o artista a abandonou como gênero cotidiano de sua expressão, se tornaram normais, nele as obras coloridas a guache ou têmpera (raro a aquarela, demasiado frágil para a expressão de artista tão viril), que além de serem objetivamente desenhos pela utilização do papel flexível e não de tela esticada, conservam a sua responsabilidade desenhística pela prevalência do assunto.

Mas, insistindo na monotípiã, ela nos prova mais que tudo, a enérgica honestidade artística de Clovis Graciano. Mais que qualquer outra experiência, ela nos mostra a consciência com que êle evita e desenha as adivinhações. Como eu já contei uma vez, bateu de sopetão em São Paulo uns sete anos atrás, via Portinari, uma verdadeira moda de monotípiã. Todos os pintores e também os literatos amigos dos pintores, e primos, compadres e vizinhos dos pintores principiaram... adivinhando monotípiãs. E todos os que se interessavam mais contagiosamente de pintura, se entregaram à moda nova, com agradável perda de tempo e graciosa irresponsabilidade.

É que a monotípiã tem um tal ou qual sentido de jôgo de prenda ou vispora, em que quando a gente perde, pode com certa razão descarregar parte da culpa na prancha. Clovis Graciano principiou, que nem todos, jogando nêsse bicho. Mas assim como tem pessoas que jogam cientificamente na roleta, foi êle o único dos artistas de São Paulo que levou a monotípiã a sério, insistiu nela e a considerou um problema real da plástica. Os outros, mesmo os pintores que conseguiram criar algumas belas monotípiãs, nunca abandonaram êsse lado de surpresa feliz, muito "estético" aliás, que é da fatalidade mesma dêsse processo de gravura. A arte pode se desfaticar por momentos do seu exercício profissional, e não vejo crime si "o poeta brinca" uma e outra vez.

Clovis Graciano terá principiado brincando como os outros. Mas si os outros de alguma forma perseveraram no sentido da "brincadeira", Clovis Graciano fez dela uma arte, lhe retirou o valor de acaso, lhe esmiuçou os segredos e a profissionalizou. Com êle a monotípiã se transformou numa real necessidade da expressão. Sempre um "jôgo" sim, no sentido spenceriano, mas não porém apenas uma brincadeira. Nas suas numerosas monotípiãs (foto) há uma conquista de certeza, um abandono dos acasos e aparições, uma sistematização da pesquisa e da permanência técnica, que imediatamente lhe confere um vigor convicto de profissionalidade. É interessante verificar o valor "brincadeira" descanso, se transferiu para os temas escolhidos quase sempre entre os mais puristas, a natureza-morta e sobretudo a flor. Não era mais uma brincadeira irresponsável do artista em relação ao seu ofício, mas um jôgo estético da obra-de-arte em sua finalidade. Sempre a valorização imediata da obra-de-arte... Clovis Graciano alcançou uma técnica seguríssima de monotípista. Nessas obras, mesmo nas mais brilhantes, vibra uma serena beleza. Serena beleza que exclue qualquer sombra desse atirar-se nos abismos da virtuosidade.

É certo que a pintura de São Paulo, com alguma rara exceção, se caracteriza em geral pela recusa ao virtuosismo, porém dentro dela Clovis Graciano se apresenta como o anti-virtuose por excelência. Não que êle desdenhe os elementos, quaisquer elementos, pelos quais a arte é belas-artes, transfere tudo por intermédio da beleza e se firma em seu conceito de manifestação intuitiva do conhecimento. Mas em Clovis Graciano os elementos da habilidade virtuosística não só não se acumulam, como resistem a qualquer deslocamento. Ela brilha onde pode brilhar, deforma quando e quanto deve deformar, e se recata quando precisa se recatar. Porque o recato, tanto das côres como dos sons ou das palavras, muitas vêzes é uma virtuosidade tam-

bém, quando não é um embuste. Sempre virtuosidade... Virtuosismo, no sentido pejorativo em que o estou empregando aqui, não quer dizer simploriamente brilhação e habilidade semostradeira. Virtuosismo falso é, mais profundamente, o elemento que em vez de concorrer para a definição da obra-de-arte, concorre para a glorificação do seu autor. Si Clovis Graciano dá todo o brilho das cores e toda a luçiação dos tons a uma leve flor (de papel), no desenho colorido da monotonia, ele não é o virtuoso falso que esquece a obra-de-arte, mas o artista legítimo que sabe se esquecer a si mesmo. E é nesta aceitação, sempre modesta, que escolhe a imodéstia adúltera da monotopia para deixá-la brilhar, a força confessional do desenho para revelar os homens, o quadro de gênero pra combater, a paisagem pro recato grave da pintura estrita, que Clovis Graciano é um perfeito antivirtuosista. A sua lição é inteligentíssima.

Já em 1941, quando Clovis Graciano expôs a sua melhor coleção de monotopia, ele se apresentava também na plena posse da sua arte de desenhista. Arte que si ele não a superou mais, não tem cessado nunca de se desenvolver. E está claro que numa obra tão voluntariamente humana como a de Clovis Graciano, nem mesmo na pintura de tela, nem mesmo até nos figurinos pra personagens de teatro ou ballet, onde é perfeitamente prescindível, o desenho não perde nunca uma importância essencial. Chega a ser curioso observar como na maioria dos seus modelos pra ballado, o desenho assume um limite exigente, tão vibrante como si fosse um dado recebido pelo artista de fora pra dentro, provindo de uma realidade visionada.

Mas é nos desenhos em branco e preto que se expande toda a sua mestria técnica e sentimento da figura. Retratos, corpos, nus, bailarinos e bailarinas, operários duma mordente convicção. E então nesse admirável grupo de desenhos lineares de 1944, em que a linha predomina em toda a sua flexuosidade vibratil de puro valor estético, é que se põe mais à prova, não me interessa si o conhecimento, mas o sentimento intenso que Clovis Graciano tem do corpo humano.

Talvez não seja possível no entanto falar em "realismo" a respeito desse sentimento complexo que Clovis Graciano tem e cria do ser humano. Principalmente da mulher e do operário, os seus dois grandes assuntos no desenho. É por esse sentimento participante que as suas mulheres (não me refiro às bailarinas, em que o problema é outro) são tão prodigiosamente sexuais, e os seus operários tão marcados pelo trabalho físico. Essa obsessão voluptuosa e animal, mas sempre materna, da carne feminina, faz constantemente o artista, nos gêneros desenhísticos, gravar a nudez viva dos torsos e apenas indicar os rostos... Mulheres fecundas... Mesmo nas vestidas, na verdade o que Clovis Graciano consegue é um compromisso do nu. Nus que se diria urbanos, nus enroupados, em que o corpo insiste por dentro e por fora das roupas, com uma lucidez quase dolorida, apesar das fazendas e sapatos bem marcados. E era preciso sem dúvida esse íntimo sabor do nu feminino, pra evidenciar com tanto aridez a mulher caixa-dóculos que sonega o corpo (foto). Gente violenta em sua sexuação, mas gente de rua, gente coletiva urbana. Porque o artista é só no retrato que entra pra dentro de casa.

Entretanto ele não se generaliza nos arquetipos, que seria de preferência a arte dum Grosz. Clovis Graciano está mais próximo de Goya, individualiza muito mais, sem nunca se perder porém no anedótico dos tipos. Nem mesmo nos ótimos desenhos de retratos (a coleção dos auto-retratos é admirável) a sua procura é o realismo visual. Em todo caso, ele não colabora, não interpreta também, num sentido que se diria psicológico, fuga propícia dos que não conseguem realizar o carácter físico (sempre psicológico...) dos indivíduos. O que ele consegue melhor são as realidades do físico, enquanto elas são forças efusivas humanas. Ele retrata sempre a pessoa física, mas em vez de tender a individualizá-la o mais possível, tende pelo contrário a fazer com que vigorem nela as suas constâncias humanas. E sobe por isso das suas criaturas, se alarga e alastra um cântico do homem, mas que é um

canto coral. Em cada espécie de forma, Clovis Graclano encontra sempre essa corallidade das essências coletivas. E sempre, com isso, uma dor sensível. Que desenhos impregnantes!... Não uma dor teórica, não uma tese de dor, mas um apelo da dor, que congrega e fraterniza mais que tudo. É impenitente o ultra-realismo das figuras de Clovis Graclano. Ela não se abrandava nunca nesse não-conformismo dos "valores eternos", do alegórico da dor, do humano, não raro bem conformistas até, em seu tecido manso de paciência e de esperanças futuras. Mas também, não usa descer ao anedotário individual tão dispersivo. Com frequência ele se atira às obras de combate. Porém o não-conformismo dele está fixado em principal nas suas mulheres e seus operários. O que as suas figuras femininas dizem com todo o seu sexualismo, não é o gôso do sexo, mas a fatalidade. Da mesma forma, os operários dos seus desenhos não fazem comício. Mais que isso, eles expõem uma experiência de vida mal organizada. A revolta não está na tese humana que eles possam defender, mas fica em nós. Nasce em nós. Fica em nós.

E chega a ser da maior força expressiva, como o artista consegue, na superação linear das soluções mais recentes, tanto no desenho (fotos) como na pintura (fotos), em que a linha estética evolui no papel ou na tela com o maior gozo barrôco, a maior sensualidade de se valer por si mesmo, e se expandir na sua mais indistarcável essência: chega a ser da maior força expressiva como o artista não perde nunca o sentimento interior do corpo, em semelhante baile e esplendor da linearidade. E toquel, de certo, num caso intimamente psicológico da plástica de Clovis Graclano, a linearidade...

Em 1940, num comentário satírico a um gesto coletivo de eclesiásticos paulistas, Clovis Graclano castigava os seus padres, os desenhando todos com um olho só. Eu creio que não há impertinência nenhuma na gente se referir a um defeito físico de artista, que independe dele e nada tem de desairoso. Tanto mais quanto, por não consentido, esse defeito vai se refletir na obra-de-arte, e implica mais larga compreensão dela.

Não é possível compreender como exclusivos valores estéticos de pesquisa técnica, tanto o problema da linearidade, como as vezes sem conta em que Clovis Graclano maltrata os olhos das suas figuras. Temos que reconhecer nisso uma obsessão psicológica, não cacoete amaneirado mas obsessão, devida ao defeto que ele tem numa das vistas. Era a coisa mais natural desse mundo que para um pintor, o órgão da visão fosse a sua maior preciosidade; e que uma deficiência ocular se refletisse na sua expressão artística. Os tenores põem a voz no seguro, as bailarinas os pés; e por certo, um derramado psicológico, e sempre um estética e tecnicamente derramado até o fim da vida como Beethoven, sem a surdez, não conseguiria a formidável concentração humana e a densidade de sentido das suas obras da segunda e terceira fase. E embora eu não insista, talvez também a concentração e densidade humana das figuras desenhadas por Clovis Graclano possa, em parte, ser atribuída a uma penetração contemplativa mais aguçada, devida a esse próprio temor de que o seu ato de visão o não traisse.

Não consigo imaginar apenas como valores técnico-estéticos, a insistência com que o artista... persegue, pela negativa, o órgão visual das suas figuras, ora retirando francamente o olho delas, ora o embaçando apenas (constâncias que atravessam toda a obra dele), ora ferindo horrivelmente os olhos, como numa das três telas da série "Depois do Bombardelo", de 1942. E noutra da série, com duas figuras, só a mulher amostra o rosto, mas só um dos olhos vem definido e esse está fechado... Não se pode atribuir tudo isso, e mais o caso dos padres detestados que ele satirizava, condenando-os a um olho só em desenhos totalmente nítidos, nem mesmo a valores críticos da expressão. São valores psíquicos que definiram o artista em sua expressão tanto de ordem crítica como de ordem estética.

Mas a meu ver, o complexo visual atinge conseqüências muito mais sutis e decisórias na estética de Clovis Graciano, com o problema da linearidade. Em todo o desenvolvimento da sua obra, o artista demonstra grande inquietação visual da linha. Nada mais natural do que a preocupação linear num desenhista legítimo, dirão, e não há dúvida. Mas preocupação não quer dizer inquietação, e no geral os grandes desenhistas se definem logo, ou se transformam por fases. Basta observar os desenhistas excelentes que o Nordeste e o Norte nos oferecem. A escola de São Paulo, talvez abafada pelo nível mais alto de vida e o capitalismo, se impõe muito mais pela pintura; e os seus desenhistas são na generalidade fracos ou francamente ruins. Porém mesmo dentro dela, os desenhistas legítimos, alguns ótimos também, mas no geral distraídos da essência combativa e literária do desenho, um Flávio de Carvalho, Tarsila, Lasar Segall, e mesmo Di Cavalcanti, adquirem logo e perseguem uma personificação única e definitiva do traço. Não Clovis Graciano. As suas pesquisas lineares manifestam a inquietação psicológica até 1944, e variam sobretudo por uma espécie curiosa de linearidade, a qual procura se evadir da linha franca, insofismável. Esta aparecerá sempre na obra do artista, não há dúvida, porém mais acidentalmente do que como maneira preferida. E é sintomático: no auto-retrato de 1938 a linha corre nítida com franqueza inusitada, como si o artista quisesse no seu próprio rosto, a nitidez visual. Aliás importa deliciosamente observar essa série magnífica de auto-retratos em desenho. Si no de 1938 o artista afirma a linha única e nítida, no de 1940 ele multiplica como nunca as linhas mestras e tudo embaralha numa inusitada profusão linear. No de 1943, o artista volta ao seu processo preferido de apenas circundar as linhas mestras de duas ou poucas mais linhas. Mas si nos três desenhos, Clovis Graciano trata francamente os dois olhos, sem a recusa normal das suas figuras, é certo que neste desenho de 1943 o processo de tratamento de um dos olhos sugere uma qualquer deficiência. Porém, surge no desenho só do rosto, uma mão misteriosa que tapa... a boca do desenhista. Não é preciso comentar pra tão impressionante invenção psicológica. Está claro, ainda, que semelhante inquietação linear havia de se perseguir mais no desenho que na pintura, que pode prescindir da linha (em Graciano prescinde sistematicamente, com esta realidade pictórica), mas veremos que em sua luta, o complexo linear passou para os quadros também, lhes dando maneiras caracterizadoras da pincelagem e do próprio significado estético da pintura.

Em todo caso, haja ou não esse complexo visual da linha, me aproveito desta para descrever por alto, sem rigorosidade cronológica, a obra de Clovis Graciano. O rigor cronológico não me parece necessário porque, pela atitude de simplificação dos problemas estéticos, indicado atrás, as soluções às vezes se misturam ou são retomadas. Mas porém apesar disso, se deu uma evolução na linearidade.

Nos primeiros tempos, quando o artista ainda não caminha sozinho na técnica e as influências alheias se mostram, o que ele escolhe no desenho são as grandes violências de contraste de claro-escuro, como que evitando o problema da linha. São os desenhos ensolarados, fazendo posar as figuras em luz carioca, oposições brutais de branco e preto, sombras pesadíssimas, quando não totalmente negras, panos lisos implacáveis em que a linha se apaga. O artista possui até hoje um desenho de operários no intervalo do trabalho, bem representativo dessa técnica. Ou então a linha, com maior felicidade, se difunde na profusão das gradações, mais pictóricas que desenhistas do claro-escuro (Velha Nua — foto). E também esta gradação tonal, com fuga sistemática de qualquer linearidade da pincelada, é o que caracteriza as naturezas-mortas dessa fase e da seguinte. Pintura macia, duma grande discreção cromática, pesquisando sobretudo as finezas tonais, a doçura do pincel, e que vai até a maior franqueza do excelente "Banho de Sol" (foto), época também em que o artista doma a paisagem espetacular de Campos do Jordão, 1939 e 40.

É só em seguida a esse primeiro período de evasão da linearidade que o artista se decide a encarar com permanência o problema da linha. Atinge então no de-

senho a sua primeira independência, a sua primeira personalidade real, sem amostra mais de lições obedecidas. Mas na verdade o artista evita a linha... em si. O processo expressivo pessoal que ele primeiro adquiriu e sistematizou, conseguindo efeitos ótimos, é o emprego do pincel quase seco e da tinta de imprensa, como na magistral "Bailarina" de 1941 (foto). Esse mesmo processo aliás é transferido ao lápis pela repetição várias vezes da mesma linha (foto). Clovis Graciano como que ainda tem medo da visão. Quando encara franco a linha, prefere o traço muito grosso, muito visível em sua violência negra sobre a luz do branco (foto) ou melhormente cria, com a linha multiplicada pelo lápis, ou esfiapada pelo pincel seco, uma linearidade difusa, sofisticada, duma riqueza estupenda de pigmentação.

E de imaginar: não haveria nesse processo de traçar, um bocado daquele mesmo acaso da monotípiã, que ele já domára então?... Ou, invertendo os termos: até que ponto o apêgo à monotípiã não representava sempre, no artista, uma luta "contra" a linha que estava se esquivando dele?... Com efeito a monotípiã era um gênero de desvendar a visibilidade... futura e resultante do traço, não diretamente pelo criador, mas pela gravação intermediária. E aí, nessas monotípiãs, Clovis Graciano atinge uma boniteza puramente hedonística. E descobre o seu decorativismo.

E vem a fase das Flores. E muito mais importante para a definição do artista, a fase do ballet. Arre que posso enfim falar dessas Flores que vêm tirando o corpo desde longe. E falo agora já, que adiante não terei lugar mais. Já indiquei essa simplificação de atitude artística, que faz Clovis Graciano separar nítido os seus trabalhos em obras de combate, obras de expressão do ser humano, e outras, obras já de livre expressão estética, em que ele descança de suas intenções mais funcionais. Pois firmada pela monotípiã a temática vivamente colorida de flor, e o decorativismo natural, tanto da flor como do artista, eis que este transporta essa temática para o quadro, e a encara como objeto de pintura.

O problema era em parte outro: não mais o colorismo livre, licencioso e passível de tôdas as "devassidões" cromáticas, próprias da literatura da gravura e do desenho, mas a austeridade estética muito mais exigente e anti-literária da pintura. E com efeito, o artista compreendeu e fixou isso admiravelmente bem nesses quadros florísticos, abaixando as côres e lhes enriquecendo os tons. O decorativismo dele, a sua sensualidade plástica, em férias de hedonismo, se definia assim nessa meiguice, nessa graça, nessa delicadeza aliciente de formas grageis, linearidades evasivas, côres suaves, blandícias de tons luxuosos mas discretamente frios. A primavera externa das flores da monotípiã se intimizara numa primavera hedonística da pintura a óleo. E sem insistir, não só esses quadros de flores nunca foram absorventes na temática do artista, como, comprovadamente, a vez em que foram expostos, vinham junto com a série de combate, "Depois do Bombardeio"...

Logo esses quadros florais tiveram o entusiasmo das classes ricas, muito apreciados e comprados. E, como que desconfiando desse assanhamento dos ricos, veio o repúdio até impertinente do irmãozinho pobre, intelectuais, pintores, críticos que sabiam de fato e os que presumiam saber. Pra mim, não há razão pra esse repúdio injusto. Pouco importa si esses quadros agradavam aos ricos, pouco importa si muitos deles feitos de encomenda. A Capela Sixtina também foi feita de encomenda, e as centenas de quadros das Igrejas, edifícios públicos, corporações. A encomenda não é um mal, é um bem. Nas épocas de verdadeira funcionalidade da arte, a regra é a encomenda; e não o artista desprofissionalizado, vagabundeando pela natureza, ou no ateliê em erotismos com o modelo, à espera estalada da inspiração. A conformidade do artista às múltiplas exigências da encomenda nunca não foi prejudicial nem vilania, é dever. Dever, no seu dúplice sentido: uma ordem moral e uma dívida. Si a encomenda desmoraliza a obra-de-arte, como no caso de nos encomendarem o retrato dum ditador, cabe ao artista não aceitar a dívida; e no caso profissional de Clovis Graciano a encomenda dumas flores esteticamente belas, tão esteticamente be-

las como as naturezas-mortas de dantes, tão esteticamente belas como as monotípias de então, como os desenhos e toda a fase atual da sua pintura, nada tinha de desmoralizadora nem do artista nem muito menos da obra-de-arte. E como está se vendo, coincidia com uma atitude artística, legitimamente artística dele. Porque renegar essas flores duma delícia decorativa (no legítimo sentido pictórico da palavra) tão gostosa e seria? Só porque os granfinos gostam delas? Mas os granfinos gostam de uísque e eu também. Eu creio que houve nesse repúdio um puritanismo bastante histórico da parte dos que se julgavam abusivamente detentores da verdade plástica. Não há verdade plástica exclusiva. Há verdades plásticas que são as verdades da vida. E entre estas há o gozo também. O que carece, em primeira e última instância, é distinguir o bom do ruim, e não o ortodoxo. Ortodoxo, não esqueçamos, duma corrente, duma escola, duma época. E já afirmo que Clovis Graciano refletidamente não desiste (embora não insista sobre) das lições úteis do século passado. Ortodoxia, no caso, é Igreja. É confundir arte com... nem mesmo com religião, fenômeno social permanente, mas com o anacoretismo e o singular. E arte é plural.

Na verdade, nessa coleção de flores, Clovis Graciano consegue uma transbstituição muito bela, em pintura, da sua tendência ao decorativo. É pintura. E muitos desses quadros são da mais delicada, amável e bela expressão da sua personalidade. São o intimismo desvendado, de uma individualidade silenciosa, delicada mas meia casmurrona porém, meia sombria, que nas festas coletivas muitas vezes a gente pega se divertindo sozinha, mas que sabe prezar e exercer a legítima amizade. E isso é bem raro.

E vem concomitantemente a dedicação ao ballet, as bailarinas esvoaçantes, os figurinos e cenários de teatro. Havia o exemplo próximo de Degas, muito conhecido do artista, como de resto a lição do Impressionismo francês era muito conhecida, refletida, digerida e recusada por toda a escola de São Paulo. Não me refiro a Cézanne e Van Gogh, que não considero impressionistas. Pois a lição de Degas não existiu para Clovis Graciano. Ou si existiu foi só pra ser recusada. Ele não descobre o valor plástico do ballado por nenhuma influência, e dará ao seu assunto significação muito outra, bem mais dramática e social. Clovis Graciano descobriu o ballet pelo seu decorativismo dele, que a monotípia definiria. E talvez, em parte ao menos, pela sua luta de Jacó tenaz, contra o anjo da linha.

De fato, si o artista tivesse se dedicado à criação de figurinos e cenários, isto lhe adviria apenas das suas tendências decorativistas, mas a surpresa nossa é que ele transporta o ballado e a bailarina dançante, para a tela e pro desenho. É a transfiguração plástica do movimento. E, não há dúvida, este movimento (não me refiro a "ritmo" aqui, mas exatamente a "movimento"), não há dúvida que o movimento é um dos grandes escolhos da plástica. Nisto, é instrutivo compara-lo a Degas. Este descobriu o drama da bailarina, não porém o drama do ballet. Clovis Graciano é o drama do ballet exatamente, mais humano, menos individualistamente refinado, que ele nos ensina. Não a bailarina em sua miséria de ofício, mas os ballantes em sua tragédia e glória de funcionamento. A bailarina *in fieri*, dançando, sofrendo a fatalidade do peso, querendo se evadir para as alturas. O peso em luta com a leveza. A efusão dramática do movimento. Clovis Graciano ataca o movimento sem rebuços, na sua mais audaciosa leitura, o ballarino no ar. Não foge dele. Mas não estaria fugindo da linha?... Eu creio que não será possível recusar que nesse amor pelo ballet, nessa adesão aos corpos insexuados de bailarinas e ballarinos, (surpreendente insexuação, única num artista firmemente sexuador de suas figuras) ballantes insexuados pois, mas em movimento sempre: eu sinto ainda nisso um, mais um sofisma da linearidade.

Não o único. Aquela névoa dubitativa, não da linha, mas da sensação visual da linha, que lhe aconselhara o movimento do ballet e lhe incutira a multiplicidade linear pelo lápis e o esfiapamento linear pelo pincel seco (e é curioso que às vezes,

pra encarar francamente a linha, o artista abandone os instrumentos sofisticáveis, lápis, pincel, e vá se utilizar do pausinho de pincel, apontado e molhado em tinta) lhe dava ainda outra solução de um fino requinte estético. São os esplêndidos desenhos obtidos com binaridade da linha já franca e fina, mas dúplice, pelo emprêgo da pena repetida só duas vèzes. Dêste processo são alguns dos seus nús femininos, de 1941, mais perfeitos. Em desenhos assim já surge a linha impositiva. Mas como vem delicada, expressa cuidadosamente, vibrante de sensibilidade! (foto).

Sensibilidade, convenhamos, que não é para o artista um *slogan*, nem uma obrigação. O preconceito da linha sensível, da sensibilidade dos tons, não existe para Clovis Graciano, que só se utiliza disso quando lhe é útil. Como nas flores e nesse processo de desenhar, apontado acima. Pelo contrário, por vèzes mesmo, a intenção de combate, a expressão da rapidez do movimento coreográfico ou da gesticulação da dôr (os quadros com mulheres implorantes, de 1944), e mesmo a sexuação dos corpos femininos e a proletarização das figuras de operários, evita voluntariamente essa "sensibilidade", por excessivamente estética e descaminhadora da realidade do assunto.

Cabe aqui denunciar ainda a simplificação rítmica preferida por Clovis Graciano. As suas composições são rítmicamente muito simplificadas. É constante o emprêgo da binaridade e sobretudo a ternaridade das figuras, esta ternaridade quase um sistema, como nas "Três Cabeças", nos "Três Homens", nos quadros de três "Mulheres Implorantes" e em numerosos dos quadros com bailarinos. Mesmo nas composições mais complexas, o pintor visivelmente desaprecia as complicações de figuras bioqueadas, preferindo as figuras soltas, não agrupadas ("Tiranía Nazista", "Cinco Bailarinos"), de leitura mais imediata. E mesmo quando as figuras se agrupam, elas estão comumente separadas em planos diversos como nos "Três Homens", nas "Três Cabeças", num dos quadros da série "Depois do Bombardelo", em que aparecem só melos corpos. E às vèzes ainda, essa simplificação rítmica o leva a compor as figuras, além de desligadas entre si, ainda desligadas pela disposição em planos violentamente diversos, como nos dois quadros das "Mulheres Implorantes". E tóda essa rítmica da composição pictórica ainda é sublinhada pela perfilação dos torsos e membros muito rijamente marcados, numerosamente retílineos, ríspidos até, quando necessário à expressão do salto coreográfico que sobe, ou à brutalidade da dôr.

Talvez seja isso o que tem de mais dramático na personalidade de Clovis Graciano, e provoca nele êsse seccionamento indistarcável e consciente, em obras estéticas e obras... humanas. É que tudo nele, mesmo nascido da sensibilidade estética e da intrinsecação artesanal da técnica, tende no entanto a uma expressão humana combativa. Esta expressão condiciona tóda a obra do artista, dando às suas flores, às suas monotipias, um sentido profundo de descanso necessário, e não de disponibilidade artística. Ao mesmo tempo que segreda o seu combate contra a sensibilidade estética, adquirida nos estudos e aprimoramento técnico. Êste combate nunca se mostrará tão bravo e vitorioso como nas telas dêste ano de 1944, essas mulheres implorantes, a temática nova das paisagens ferroviárias, ambos êstes assuntos fornecidos ao artista pelo interêsse em comentar uma tragédia coral que leu em fins de 1939, bem como a fase dos quadros iniciada com "Mulheres no Terraço" e do "Jôgo de Braço", e que logo culminou no "Saltimbanquinho Doente".

Me perdi... Foi quando, por 1943, a pesquisa da linearidade, já dominada mas não vencida no desenho, penetrou no domínio da pintura de Clovis Graciano, quase lhe dando um significado plástico nôvo. O pintor já possuía variadamente bem o problema da matéria de óleo, tanto no seu enriquecimento tonal (fotos: os "Três Homens", algum quadro mais recente), como na sua densidade saborosa e reflexiva (como no Auto-Retrato de 1940, ou na linda composição de Sabará, 1944). Mas eis que em vez de seguir nesses caminhos de tonalização ou densificação da matéria do óleo, o artista o transfere de maneira curiosa e sintomática. Com virulência e com

libertação do aqui também preconceito da sensibilidade tonal, entra a obter o enriquecimento cromático por meio da multiplicidade de cores diversas, ajuntadas linearmente por meio de pinceladas paralelísticas, finas de traço, obtidas com óleo muito diluído, tomando obediências de aquarela como corpo, mas sem perder a sua natureza. É a experiência de que as "Três Cabeças" são o exemplo mais típico (foto). A linha se transferia pra tela pela primeira vez na obra do artista. Mas ele não insiste nessa técnica.

É o período aliás mais variado, mais complexo, mais experimental do pintor. Período do "Homem Verde", dos violentos quadros de combate. É o tempo em que ele bota *em movimento* figurinhas estereotipadas de cerâmica tradicional brasileira, ou tanagras, ou as bonecas carajás, obtendo uma força impressiva de mistério, de gente fantasma. É o período também — 1939 a 1943 — em que mais o artista veraneou no jardim das suas flores. É também a fase mais admirável do movimento coreográfico, não só permanecendo agora nas pernas retas das bailarinas de *tutu* mas com a introdução felicíssima de um tema novo no assunto coreográfico: o negro brasileiro. Tema porventura mais vivo e interior, a dança do brasileiro deu enfim para o artista brasileiro as suas melhores obras, mais belas e mais cromáticas da coreografia em movimento (fotos). É nessas soluções nacionais da dança que ele consegue a sua maior expressividade e graça no arabesco das linhas-mestras e convicção de movimento.

No desenho, si não houve um retorno, parece que a transposição da linearidade para o pincel da pintura, permitiu a re-experimentação do claro-escuro, bem mais rico e sugestivo agora, inteiramente pessoal, como nas novas bailarinas e no rapaz saltante (1941-42, foto).

E enfim, num choque brusco, num verdadeiro golpe de misericórdia ao complexo visual da linearidade, a fase de agora. O complexo foi ultrapassado. Vem a glorificação da linha, redimida enfim da "culpa" do artista. No desenho como na pintura. Depois da fase anterior, a mais complexa e difusa, Clovis Graciano como que liquida tudo. Um consciente processo de limpeza o dirige. Uma nova franqueza de cor, bem maior luminosidade que dantes, grande variedade no tratamento do pincel. Cada coisa, conforme a sua natureza; os corpos; conforme também a concepção estética que dirige o artista, como na diferença nítida da realização técnica entre os quadros das mulheres implorantes e as paisagens ferroviárias (fotos): tudo, pela sua diversidade natural, ou concepção estética, recebe interpretação diversa de pincelagem. E na série de desenhos novos, a invenção principal: nada mais plástico, nada mais expressivo que a linha livre. Mesmo na pintura, essa estética decide a experiência nova das sínteses corpóreas, das "Duas Mulheres", do "Jôgo de Braco", do "Violinista", e do admirável "Saltimbanquinho Doente".

E o artista cria então alguns dos seus desenhos mais extraordinários, algumas das suas obras mais originais. É surpreendente como com eles, a linha, sem perder nunca o seu poder gráfico de representação, é livre porém, livre, libertada, valor puro de linearidade, numa sugestiva expansão do movimento abstrato, da "personificação" da linha. Uma enfim perfeita conjugação desses dois elementos contraditórios da linearidade: a abstração ideográfica e a convenção representativa.

E essa conjugação se transporta em sua vitória, de novo para a tela, na última fase já nomeada. Pela primeira vez a linha em si, a linha preta insofismável frequente a pintura do artista. É a linha; como valor plástico do óleo, numa vitalidade de movimento que não discontinua, entretanto, a essencialidade imóvel da plástica do óleo e da têmpera, os quais também se simplificam, modestos, na mesma vontade de limpeza, pela eliminação de detalhes, das nuances de cores, porém sem o menor ranço de decorativismo descabido. Uma imobilidade sobre a qual as linhas dançam. O amor do artista pela coreografia passou para sua linha.

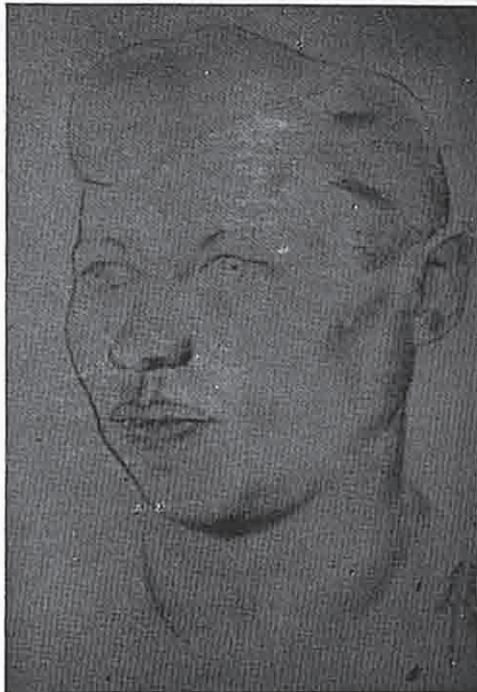
Depois de tantas técnicas, tantos processos e achados, conseguidos um dia, desprecisados outro, vinha bem aqul a noção de ceticismo artístico (tão perceptível na inconstância pesquisadora da arte viva), de cetimismo pictórico, tão encontrável na arte de alguns viracasacas estilísticos da plástica atual, Picasso principalmente. Para que leis? pra quê normas e regras? si a glória expressiva do artista pode desmentir tudo isso?... Mas não se deverá falar em ceticismo. As normas, as leis, as regras aconselham e dirigem sempre. Mesmo quando postas de parte. É que há também a superação delas, que não significa negação, e muito menos que elas sejam erradas. É que o artista verdadeiro, si não deve passar adiante de si mesmo, deve sempre querer passar adiante de suas leis. Sinão se academiza. Pois si éle é o legislador!... E isso também é uma lei.

É o caso de Clovis Graciano. Ele é um artista grandemente honesto, mas nisso éle tem numerosos companheiros, graças a Deus. Porém poucas vêzes já pude observar um artista mais livre de si mesmo, para libertar de si mesmo a sua obra. Eu temo bem pelos artistas que se comprometem consigo, em cuja obra se percebe viva a preocupação vaidosa e individualista de serem conseqüentes com seu passado e seus princípios. Esta é ainda uma orelha de academismo, que aparece por debaixo de muitas peles tanto de leões como de carneiros. Clovis Graciano obedece aos seus compromissos morais e estéticos dentro consigo, e não na praça pública da obra-de-arte. Esta tem seus compromissos próprios, e cada uma os seus. É a maior lição que êste artista nos oferece na sua obra atual. E desde as suas origens.

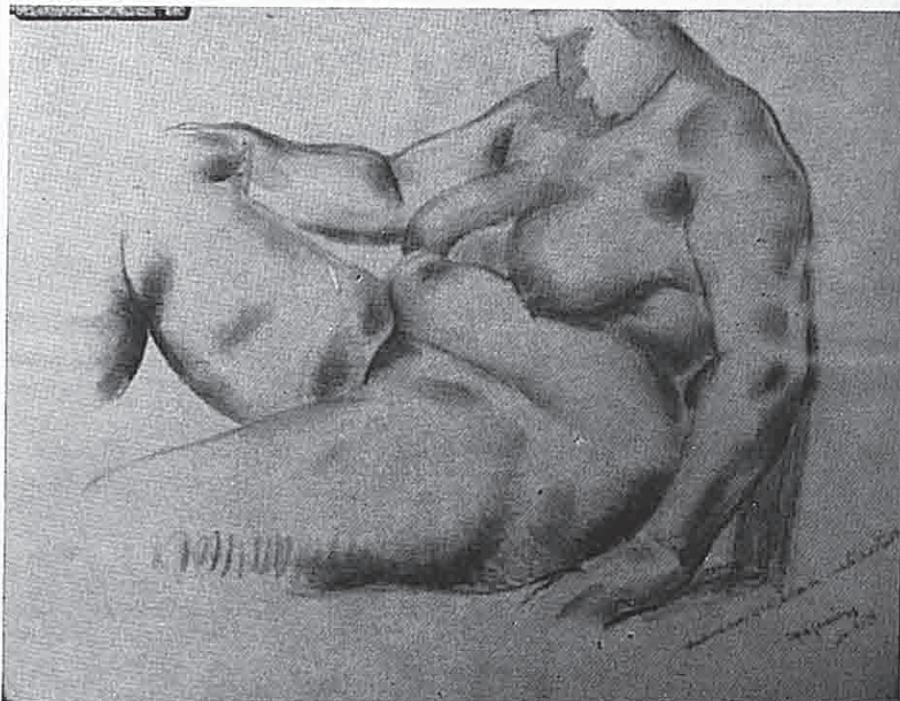
São Paulo, Julho a dezembro de 1944

MARIO DE ANDRADE

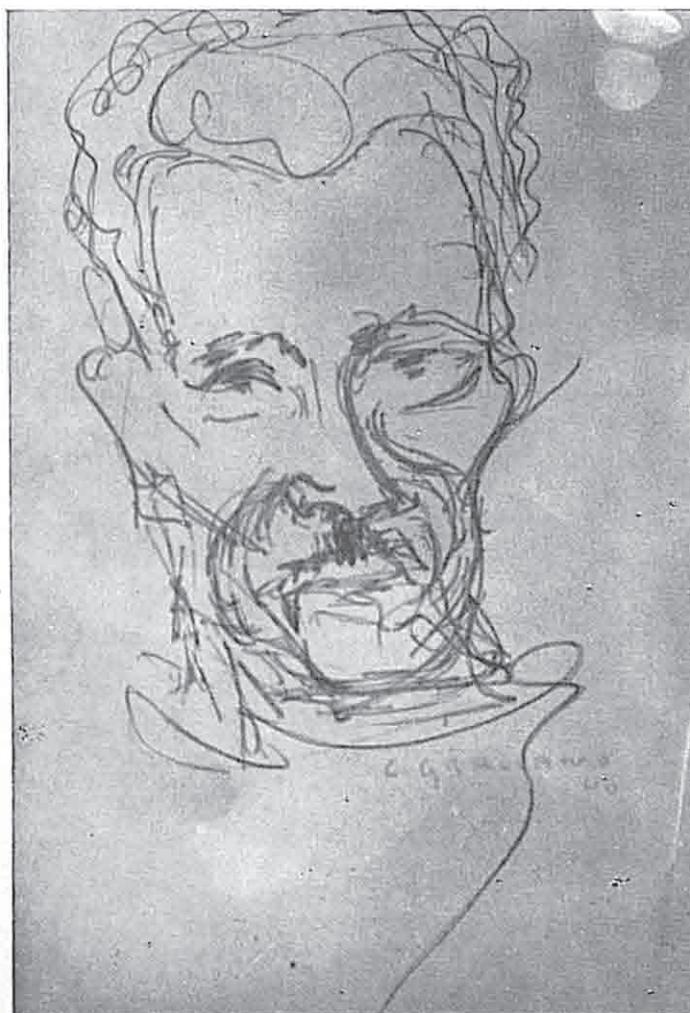
JOAQUIM FIGUEIRA
1. Cabeça, 1936
desenho a lápis
21,9x14,8 cm.



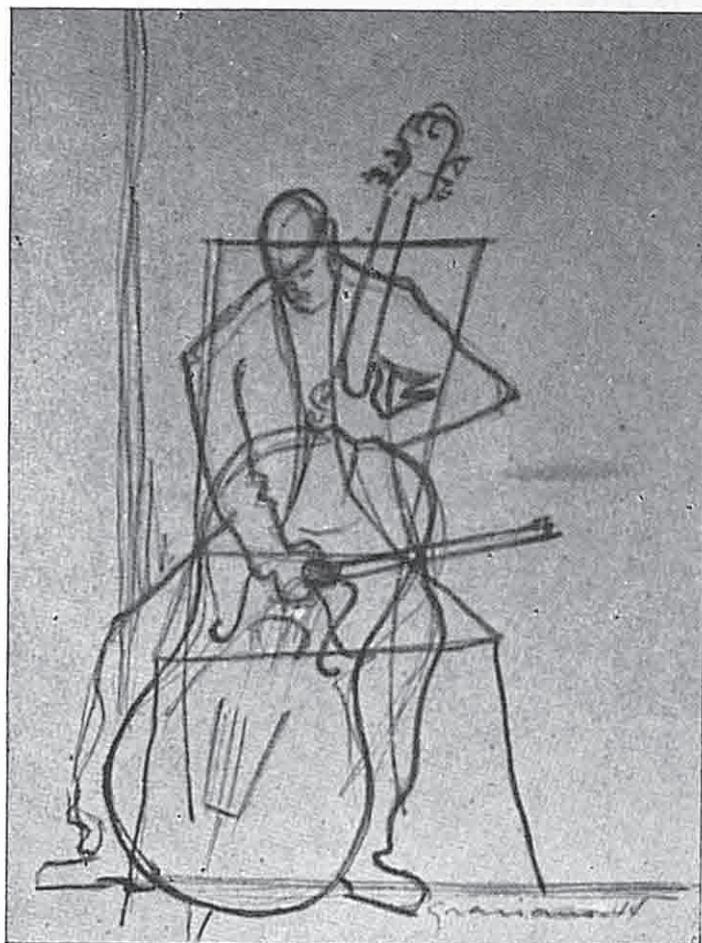
2. Estudo de nu, 1936
desenho a lápis e aquarela
20,4x26,4 cm.



CLOVIS GRACIANO



3. Cabeça, 1940
desenho a tinta
50x20,6 cm.



4. *Homem com violoncelo*, 1944
des., tinta sobre cartão
28x16 cm.



CLOVIS GRACIANO

5. *Homem sentado*, 1944
des., tinta sôbre cartão
28,2x17,9 cm.



6. *Nu, mulher*, 1944
des., tinta sôbre cartão
26x18 cm.



PAULO C. ROSSI OSIR

7. *Menina de tranças, 1940*
des., tinta
30,1x21,4cm.

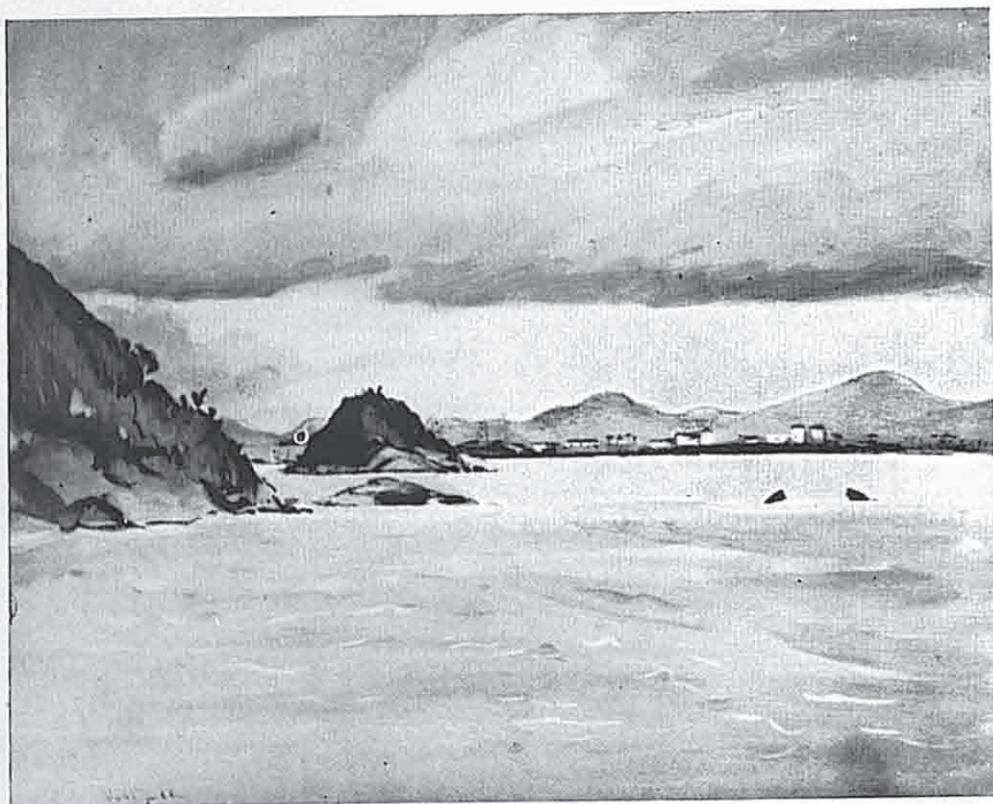


FRANCISCO REBOLO GONZALES

*S. Menino e caixote, s/d.
desenho a lápis
32,9x21,9 cm.*

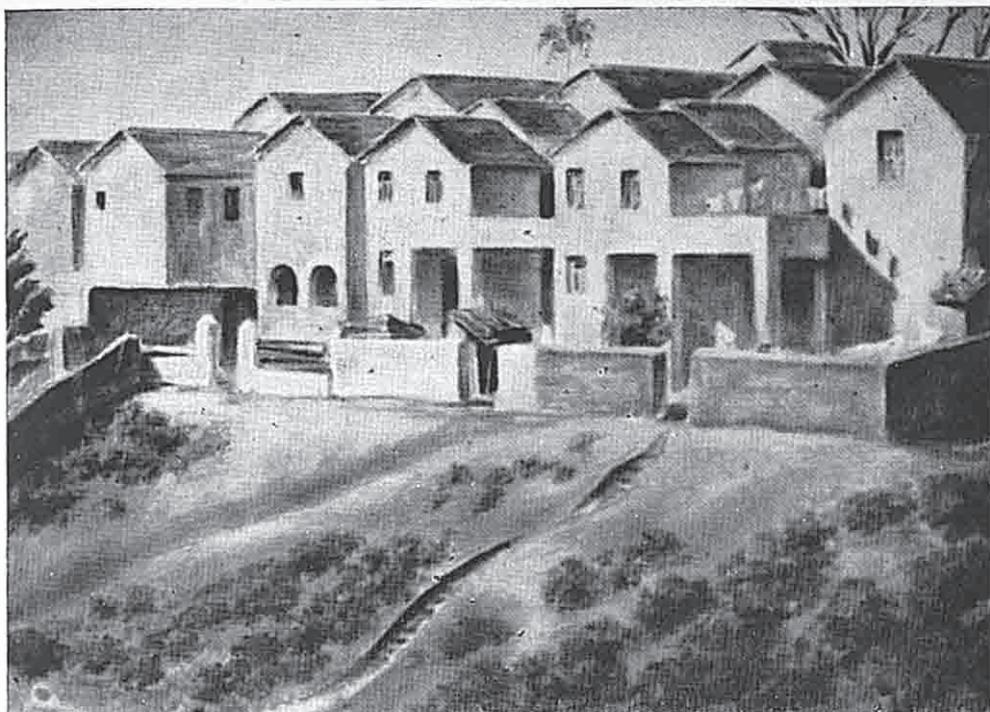


9. Menino, s/d.
desenho a lápis
30,1x22 cm.



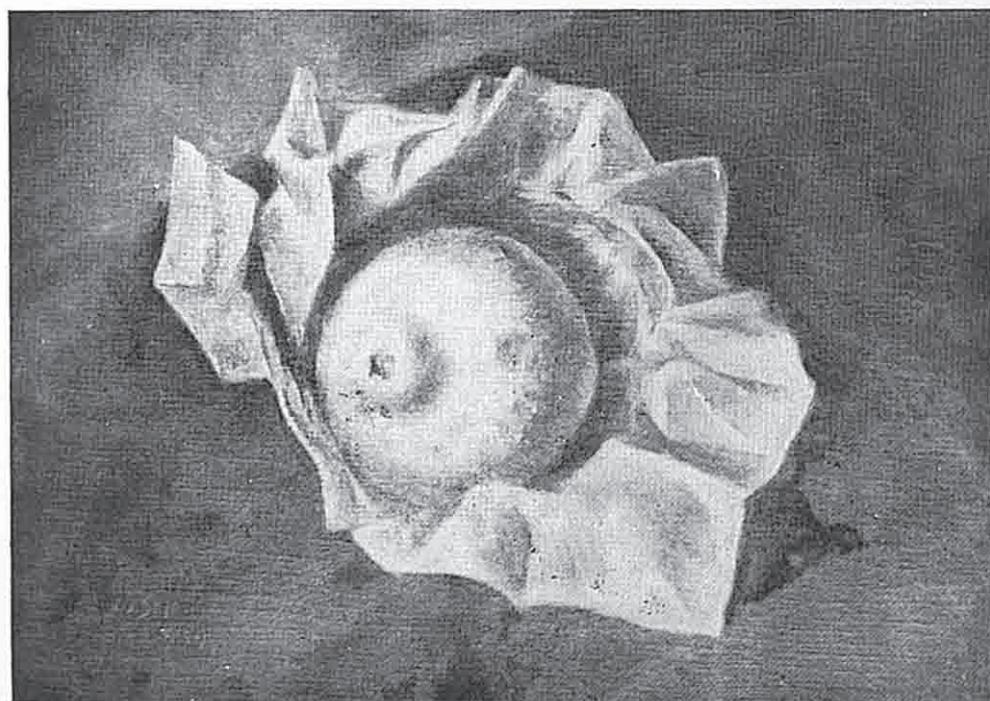
VITTORIO GOBBIS

10. *Marinha, s/d.*
Aquarela sobre papelão
37x45 cm.



FRANCO CENNI

11. *Casas, 1939*
óleo sobre tela
53x61 cm.



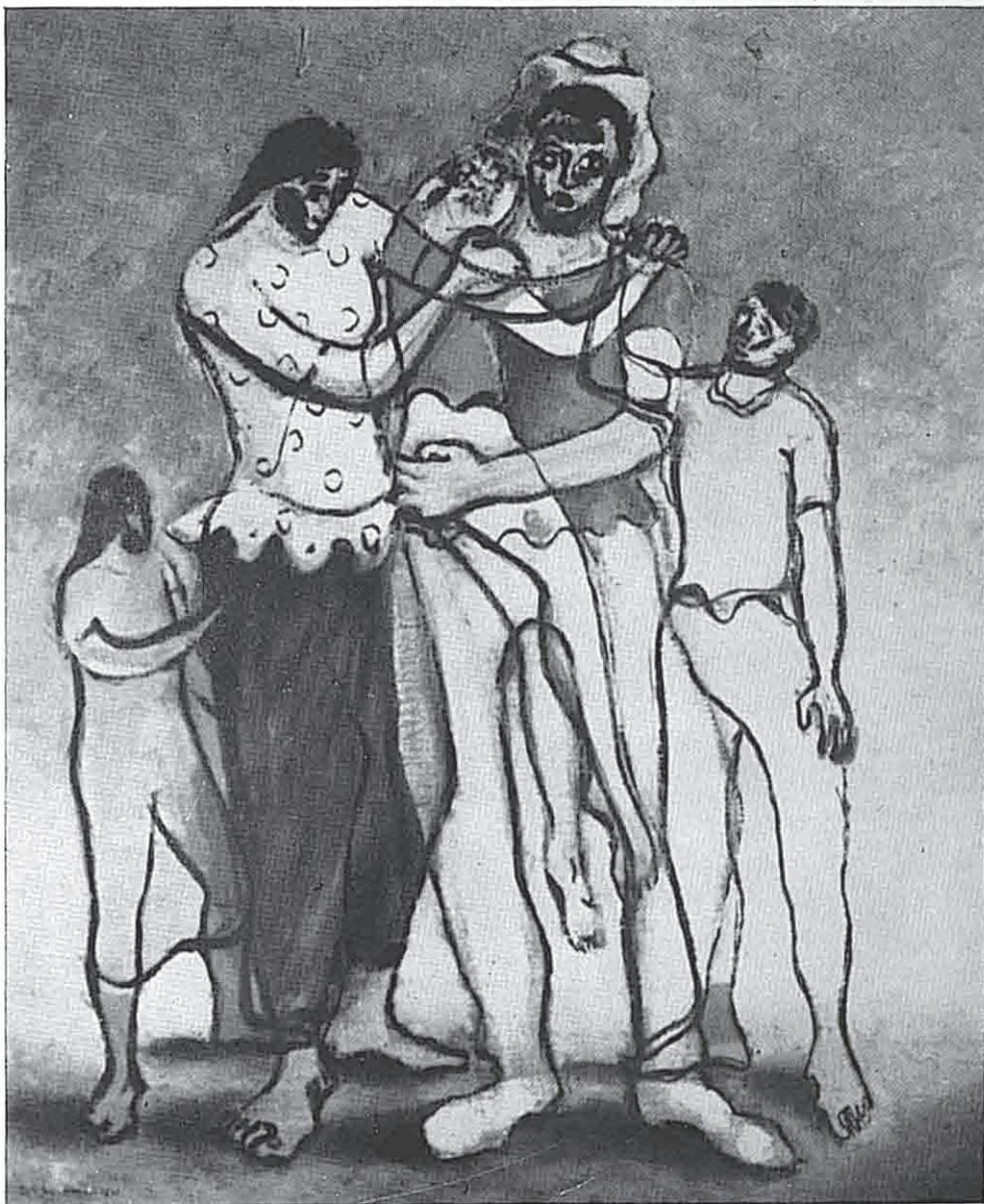
PAULO C. ROSSI OSIR

12. *Natureza morta, 1939*
óleo sobre madeira
22x30 cm.

CLOVIS GRACIANO



13. *Flôres, s/d.*
óleo sobre tela
44,5x30,2 cm.



14. *Retirantes*, 1944
óleo sobre tela
55x46 cm.

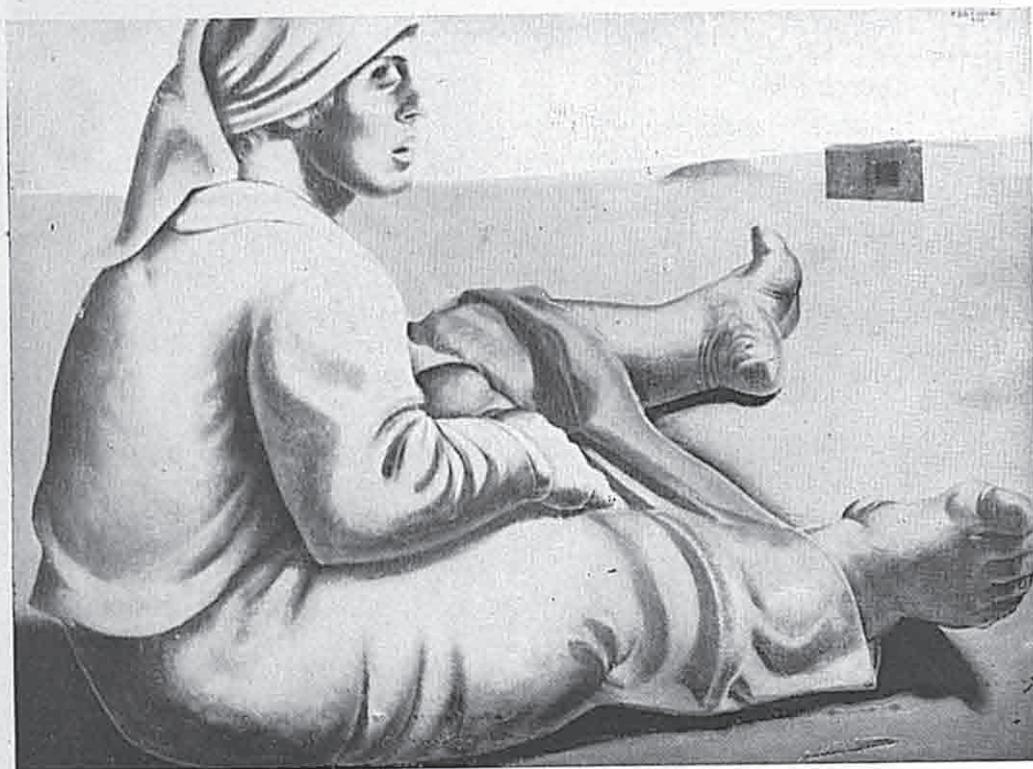


FRANCISCO REBOLO GONZALES

15. *Paisagem, 1946*
óleo sobre tela
70x89 cm.
16. *Paisagem com espantalho, s/d.*
óleo sobre tela
40x50 cm.
17. *Paisagem, s/d.*
óleo sobre papelão
13x17,5 cm.



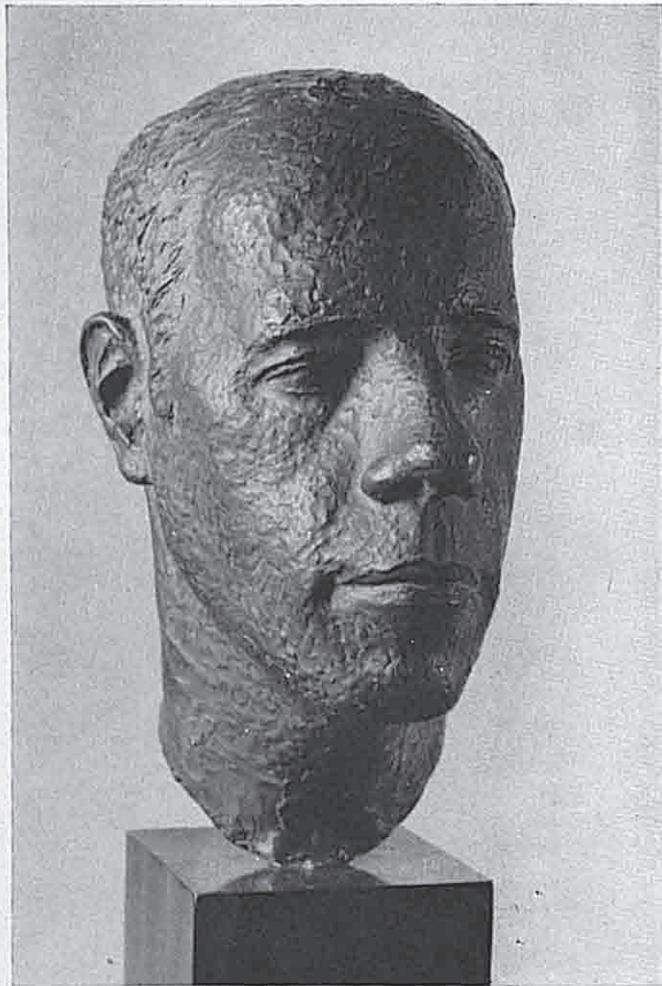
CANDIDO PORTINARI



18. *A colona*, 1935
têmpera sôbre tela
96x128 cm.



19. *Retrato de Mário de Andrade, 1935*
Óleo sobre tela
72x59 cm.



JOAQUIM FIGUEIRA

20. *Mário de Andrade, s/d.*
bronze,
34,5 h.