

1 9 3 9

são paulo - brasil

RASM

REVISTA
ANUAL
DO SALÃO
DE MAIO

incorporando o catálogo
do III Salão de Maio

ESTE NUMERO CONTEM:

Um plano de seis anos — Flavio de Carvalho
Manifesto do III Salão de Maio
1912 — Lasar Segall
1917 — Anita Malfatti
Historia da Semana de Arte Moderna — Carminha de Almeida
Ideias de 1922 — Guilherme de Almeida
Verdamarellismo — Cassiano Ricardo
Pintura pau brasil e antropofagia — Tarsila do Amaral
Da doutrina antropofagica — 1928 — Oswald de Andrade
Recordação do Clube dos Artistas Modernos — Flavio de Carvalho
A epopéia do Teatro da Experiência e o Bailado do Deus Morto — Flavio de Carvalho
Rapida Noticia sobre o Spam — Paulo Mendes de Almeida
1.º e 2.º Salão de Maio — Oswald de Andrade Filho
O que ha de errado na nossa literatura moderna — Luis Martins
O que ha na arquitetura — Rino Levi
Paisagem da musica brasileira — Ciro Monteiro Brisolla
A literatura na minha geração — Sangirardi Junior
Um nome brasileiro na cinematografia mundial —
Catalogo das obras expostas no III Salão de Maio
Notas biograficas dos colaboradores do III Salão de Maio

1 9 3 9

são paulo - brasil

RASM

REVISTA
A N U A L
DO SALÃO
DE MAIO

incorporando o catálogo
do III Salão de Maio

"... UNICAMENTE ONDE OS HOMENS SÃO
LIVRES PODE A ARTE FLORECER E A
CIVILIZAÇÃO COLHER OS SEUS FRUTOS." (1)

do discurso do presidente Franklin Roosevelt
na inauguração do novo prédio do Museu
de Arte Moderna de Nova York em 1939.

(1) "Diário de S. Paulo", 11 de Maio de 1939

RASM

REVISTA ANUAL DO SALÃO DE MAIO
N.º 1 — 1939

Responsavel: FLAVIO DE CARVALHO

Redação: RUA D. JOSÉ DE BARROS, 270

Fone 4-4550

São Paulo - Brasil



● Mantemos sempre em stock productos de aluminio em geral:

Lingotes de aluminio virgem — 99,5 % de pureza ;

Lingotes de ligas de al./silicio, al./cobre, etc.

Chapas lisas e em rolos, discos, fio, barras e vergalhões, tubos, cantoneiras, perfis, etc., assim como a afamada pasta "Alpaste" — o pigmento aperfeiçoado para fabricação de tinta de aluminio.

ALUMINIUM UNION LIMITED

Rua da Quitanda, 96 - SÃO PAULO

UM PLANO DE 6 ANOS

Período Arqueológico

Período Dialético

Período Visionário

Com o III Salão de Maio (1939), inicia-se uma era de reorganização apoiada sobre um plano de 6 anos.

A primeira etapa, **Período Arqueológico**, que começa com este número, compreende um lapso de 2 anos durante o qual a RASM (Revista Anual do Salão de Maio) recolherá no seu texto literário as peripecias e modalidades das diversas erupções que marcaram a arte moderna no Brasil, manifestações de revolta extremamente importantes na construção do mundo plástico, literário e político de hoje. O **Período Arqueológico** visa ser etnográfico: recolher e entregar à posteridade o material de que esta necessita para a sua meditação nos domínios da arte, formando deste modo sequência compreensiva.

A primeira etapa surge flanqueada pelo Manifesto, interpretação psicológica e altamente humana da etnografia da arte moderna no mundo.

No segundo ano da primeira etapa espera-se recolher o resto do material, que por motivos alheios à nossa vontade ainda jaz espalhado.

A segunda etapa, igualmente de 2 anos, **Período Dialético**, será uma consequência natural do Período Arqueológico pois virá preencher a necessidade dialética que aparece sempre após a longa e incestuosa contemplação dos resíduos ancestrais. Dentro da dialética se localizarão os cumes da raiva e do ódio, as explosões anárquicas e todas as belezas inerentes à luta animica e mental do homem. No segundo ano dessa etapa espera-se recolher os cacos e os estilhaços do pensamento e organizar o ambiente para a etapa final.

O **Período Visionário** que compõe a terceira etapa é um complemento das manifestações anteriores. É construtivo e poético ao mesmo tempo e o seu mentalismo aliado à sua poesia formarão a essência do interesse.

Flavio de Carvalho.

COMISSÃO DE ACEITAÇÃO DE OBRAS
DO
III SALÃO DE MAIO DE 1939

Pintor e escultor LASAR SEGALL
Escultor VICTOR BRECHERET
Pintor ANTONIO GOMIDE
Arquiteto JACOB RUCHTI
Eng.º e pintor . . FLAVIO DE CARVALHO

Advogado do III
Salão de Malo ABRAHÃO RIBEIRO

Secretario: . . . CARMINHA DE ALMEIDA

Responsavel: . . Eng.º FLAVIO DE CARVALHO

MANIFESTO DO III SALÃO DE MAIO 1939

Entre as coisas que marcam mais fortemente a revolução estética estão: — um abandono gradativo da percepção meramente visual e um desenvolvimento mais intenso da percepção psicológica e da percepção mentalista do mundo. Todos os movimentos pertencentes à revolução estética contêm, um pouco que seja, êsse processo de deshumanização da arte, de abandono da imagem visual e de penetração nas regiões mais profundas da percepção psicológica e mentalista. Semelhante mudança na percepção do homem, opera-se, não tanto de maneira voluntária, mas sim como consequência de uma busca para uma sensibilidade maior. Êsse abandono gradativo da percepção visual, que culmina com o movimento abstracionista, é talvez o ponto mais importante da revolução estética, porque foi por êsse processo de deshumanização e de abandono da percepção visual, que se chegou às mudanças aparentemente radicais observadas hoje. A arte deixa definitivamente de ser um ritual para ser um problema de sensibilidade maior; e, a propósito, não podemos deixar de relembrar a frase de Ana Pavlova: “dansem com as suas cabeças” (1). Poderíamos, á maneira de Pavlova, comentar para todos aqueles que se utilizam principalmente do treinamento manual e da dexteridade técnica: “pintem e construam com as suas cabeças... e mais ainda: “usem o material inconsciente, larguem o dogma, o ritual da rotina”.

Conquanto muitas das expressões da arte contemporânea já tenham florescido no passado do mundo, em época alguma a arte alcançou a compreensão mental e a sensibilidade emotiva de hoje. E' essa curiosidade mental que plasmará a arte de amanhã. A crítica de arte nunca penetrou tão fundo nos aspectos que tocam a essência da psique e da mente do homem. Nunca foi ela tão crítica e tão turbulenta, em época nenhuma foi uma expressão tão apurada da inteligência e da emoção. O espírito crítico também alcançou hoje tal grau de inquirição, que grudar pedaços de papel-jornal numa superfície é tão arte plástica, e tão importante, quanto grudar pigmentos de tinta numa tela, ou reunir, para formar uma idéia, elementos estruturais.

(1) — A frase “com as suas cabeças” implica tanto a mente como a emoção, libertadas do ritual da rotina.

O facto da revolução estética ter se iniciado ha mais de 40 anos atrás, não deprecia o valor do atual movimento. Porque foi êsse movimento revolucionário que se desviando salutarmente da rotina, alterou e destruiu as fórmulas gratuitas dessa rotina; destruiu as pequenas bobagens impostas pela mediocridade popular e gerou uma compreensão mais profunda e, conseqüentemente, uma nova concepção que influenciará e plasmará a estética. A arte atinge um plano mais elevado: todo o processo de luta, que constitue a vida da arte, que se desenvolve em tórno das suas inferioridades, passa a se processar num plano mais elevado. A análise da arte só se pode desenvolver pela classificação dos seus característicos — de preferência á classificação por grupos — conquanto que os grupos em si já seleccionem êsses característicos. Tais característicos formam uma sequência com significação bem definida. Essas sequências às vezes se inter cruzam, aparecendo certas pedras angulares extemporaneamente, como acontece, por exemplo, com certas manifestações de abstracionismo, aparecendo antes do grosso da manifestação surrealista.

A revolução estética nada mais é sinão um fenómeno de turbulência, com conseqüente polarização de forças anímicas básicas, fenómeno que se manifesta para marcar o momento histórico da luta. Deparamos hoje com duas equações importantes na arte:

1) — Abstracionismo == Valores Mentais.

2) — Surrealismo == Ebulição do Inconsciente.

Ambas são necessárias para a existência da idéia de luta e de movimento, e para a concretização plástica a vir, porque ambas aparecem no cenário da luta como consequência da mesma ânsia. A luta entre abstracionismo e surrealismo são manifestações de um único organismo — porque são forças antitéticas que caracterizam duas coisas que vão sempre juntas no homem: ebulição do inconsciente e a antítese valores mentais. Uma não pode ser separada da outra, sem decepar e matar o organismo arte. Cada uma dessas equações define o Aspecto Humano: o surrealismo mergulha na imundície inconsciente, se contorce dentro do “intocável” ancestral. A arte abstrata, safando-se do inconsciente ancestral, libertando-se do narcizismo da representação figurada, da sujeira e da selvageria do homem, introduz no mundo plástico um aspecto higiênico: a linha livre e a cor pura, quantidades pertencentes ao mundo de raciocínio puro, a um mundo não subjetivo e que tende ao neutro. Piet Mondrian diz: — “o tempo é um processo de intensificação, uma evolução do indivíduo para o universal, do subjetivo para o objetivo...” (CIRCLE, pg. 43). Por motivo de contraste, Sujeira e Pureza são complementares e necessárias uma á outra. E’ difícil de exagerar a importância dessa tentativa de morte contra a arte figurada, pois que ela aponta para um fenómeno de evolução social de primeira grandeza: a ampliação do ponto de vista do homem. Reproduzir imagens é um fenómeno essencialmente narcizista, uma manifestação de pequena envergadura: o homem em adoração e comemoração dirêta de si mesmo, em elogio ou comentário conspícuo dos seus atos.

A importância da revolução estética não foi compreendida no seu justo valor nem mesmo pelos que a promoveram.

Para o Salão de Maio a mentalidade “moldura dourada” do grande público, que prefere a dexteridade técnica e as imagens á qualidade e á expressão é um in-

sulto involuntário á intelligência. Contudo, o contacto com o público é util ao artista pioneiro, porque a indignação que se produz no público, cuja opinião média é sempre retrógrada, é a força que propulsiona êsse artista para a frente, é o combustível mental e anímico que faz com que êle continue. Afinal de contas, é muito natural que todos aqueles que não compreendem uma coisa se revoltam contra a mesma — mas a revolta é apaziguada e substituída pelo amor logo que se inicia o processo de compreensão. Quando a compreensão falha, sobrevêm a repulsa, o cansaço, o tédio, o sono, a morte.

O Salão de Maio apoia e aceita todas as manifestações pertencentes á revolução estética — expressionismo, cubismo, fauvismo, etc. — porque, assim fazendo, êle protege a estrutura sôbre a qual assenta o que ha de vital na arte de hoje.

O Salão de Maio é contra a insistência de ser moderno, que considera uma forma de não-arte. E' contra a dexteridade técnica que, pelo malabarismo e pelo truque, se sobrepõe á emoção profunda ou á pureza mentalista da arte — dexteridade essa que tanto agrada ao público e tanto ajuda a formação de um tipo especial de crítico de arte, "connoisseur" dessa fase de decadência, a ponto da história da arte, que está sempre incorporada ao gosto popular, confundir lamentavelmente, denominando essa decadência de "fase áurea" (v. arte grega).

O Salão de Maio não é uma mera exposição de pintura, mas sim um Movimento. Os museus, as galerias, preenchem essa finalidade. Não é uma organização para vender trabalhos: os mercadores de quadros fazem isso melhor. Não tem função mundana, pois deixa essa parte a cargo dos salões oficiais.

O Salão de Maio, adquirindo um caracter internacional, espera que um intercâmbio mais elevado seja capaz de substituir os sentimentos mais baixos do homem. O Salão de Maio aguarda e anseia por turbulência mental, porque acredita que a idéia de progresso é inerente á turbulência mental. O Salão visa ser um abrigo e amparo para as idéias daqueles que, por inevitavel vocação artística, sacrificaram a sua existência de encontro às paredes ambientes, desenvolvendo a estética e a realização plástica que hoje ameaça dominar o mundo e que se apresenta como o substratum de amanhã.

MANIFESTO OF THE III SALÃO DE MAIO (1) 1939

One of the most characteristic features of the esthetic revolution in progress is a gradual abandonment of merely visual perception and an ever intenser development of psychological and mental perception of the world. All movements sharing in this esthetic revolution reveal something, of this process of deshumanisation of art, this abandonment of the visual image for penetration into deeper regions of psychological and mental perception. Such a change in Man's perception does not come about so much from conscious v 'ition as from his striving towards greater sensibility. This abandonment of visual perception, which culminates in the abstract movement is perhaps the most important aspect of the esthetic revolution; for by rejecting the merely human and abandoning visual perception we achieve the apparent radical changes observed to-day.

Art definitely ceases to be a ritual in its struggle for greater sensibility; and as such one cannot but recall Anna Pavlova's words: "Dance with your heads". We would recommend Pavlov's dictum to all whose principal sphere is manual training and technical dexterity: "Paint and build with your heads" (2).

Although many moods similar to those in contemporary art have flourished in the past, at no time hitherto has art reached the mental and emotive sensibility of to-day and it is this mental exploration which will determine the art of to-morrow.

Art criticism has never ventured closely to regions bordering the very essence of man's psyche; nor achieved so close a contact with all that is significant in the human mind. Never has it been so critical and so turbulent, so capable of demolishing and creating; never has it been so refined an expression of intelligence and emotion. Again, to-day the critical spirit has reached such a degree of inquiry, that

(1) — We are very grateful to Mr. Douglas Redshaw for having corrected and rebuilt the English translation of the Manifesto.

(2) — The phrase "with your heads" implies mind as well as emotion, freed from the rituals of routine.

sticking bits of newspaper over a surface is as much plastic art and as important as sticking pigments on a canvas, or gathering together structural elements in order to frame an idea.

The fact that the esthetic revolution began more than forty years ago does not depreciate the value of the present movement; for the problem remains to get people to acknowledge that it is this revolutionary movement which, shunning routine, has altered and destroyed the gratuitous formulae of such routine, has annihilated the small "bits of nonsense" imposed by popular mediocrity, and engendered a deeper comprehension ergo, a new conception which will influence and mould esthetics. Art reaches a higher plane: the intensity of the struggle process, which makes up the very life of art, and which develops around its inferiorities, goes on operating on a higher plane. An analysis of art can only be achieved by a classification of its characteristics in contradistinction to a classification by groups, although these groups themselves have already attempted that classification. (Such characteristics group themselves into sequences with a well-defined meaning; and these sequences sometimes intersect and thereby anticipate some dominating peak in the sequence; as, for instance, happened with certain aspects of abstractionism emerging before the bulk of surrealist manifestation).

The esthetic revolution is nothing but an expression of the turbulence which results in the polarization of basic animical forces, and which serves to underline and define the historic moment in the struggle.

To-day we are confronted by two important equations in art:

- 1) — Abstractionism == Mental Values
- 2) — Surrealism == Ebullition of the Unconscious.

Both are necessary to the very conception of struggle and movement, and to the moulding of plastic art to be, because both appear on the scene of the struggle as a consequence of the same anxiety. The struggle between abstractionism and surrealism are manifestations of the sole and same organism — for they are antithetical forces characterizing two qualities always found together in man: ebullition of the unconscious and its antithesis, mental values. One cannot be separated from the other without beheading and killing the organism Art. Each of these equations defines the Human Aspect: surrealism plunges into the filth of the unconscious whirling around within the ancestral "untouchable". Abstract art by redeeming itself from the ancestral unconscious and liberating itself from the narcissism of figure representation, from the dirt and desolation of man, introduces a hygienic factor into the plastic world: free line and pure colour, quantities belonging to a world of pure thought, a non-subjective world tending towards the neutral. The advent of abstract art is a psychological expression of purification. Piet Mondrian says: "... time is a process of intensification, an evolution from the individual towards the universal, of the subjective towards the objective;..." (Circle p. 43). For contrasting reasons, Dirt and Purity are the necessary complement one of the other. It is difficult to exaggerate the importance of this homicidal assault against figurative art, as it augurs a phase of social evolution of the utmost importance:

the broadening of man's point of view! The reproduction of images in art is essentially narcissistic, a manifestation of small reach: man in adoration and direct commemoration of himself, in conspicuous praise of or comment on his own acts.

The importance of the esthetic revolution was not rated at its true value even by those who promoted it...

The Salão de Maio regards as an involuntary insult to intelligence the major part of the public's giltframe mentality, which prefers technical dexterity and images to quality and expression. However, it considers contact with the public useful to pioneer artists because the indignation such a contact produces in the public, whose middle class opinion is always somewhat backward, is the force that propels the artist forwards, the mental and animical fuel which makes him strive on. After all, it is quite natural that all those who do not understand a thing should rebel against it — but rebellion cools down and is replaced by love as soon as the process of comprehension begins. When comprehension fails it yields to repulse, tiredness, tediousness, sleep, death.

The Salão de Maio supports and welcomes all manifestations pertaining to the esthetic revolution — expressionism, cubism, fauvism, etc... for in so doing it protects the structure on which rests all that is vital in art to-day.

The Salão de Maio is against the emphasis on "being modern", which it considers inimical to art. It is against the technical dexterity that overpowers by trickery all that is emotively deep and mentally pure in art — that very dexterity which by titivating the public taste fosters the type of art critic, who takes as his criterion that period of decadence which is always described in popular histories of art as "the golden age" (see Greek art).

The Salão de Maio is not a mere exhibition of painting; museums and galleries fulfill this function; it is rather a movement in art. It is not an organisation to sell pictures; the picture merchant can do this better. It is not a social function; that is the purpose of official exhibitions.

The Salão de Maio, by acquiring an international character, hopes that a higher intellectual interchange may advantageously replace the lower sentiments of man. It aspires to be a shelter for and a support to the ideas of those who, through inescapable vocation, have battered out their existence against the surrounding prison walls, in the development of that esthetics and that plastic attainment which bid fair to lead the world of to-day and reveal themselves as the substratum of to-morrow.

Os artigos desta revista são da
exclusiva responsabilidade dos
respectivos autores.

Os originais desta revista foram
visados pela censura.

1912 - LASAR SEGALL

Os anos de 1909 a 1912 foram para mim uma época de grande inquietude artística, de fermentação e de transformação. Nesse período enquadra-se um episódio muitíssimo importante do meu desenvolvimento. Estudava eu então na Academia de Belas Artes em Berlim. Tratava-se de um instituto que em nada diferia da maioria de outras instituições desse gênero: achava-se repleto de lastro reacionário e era regido por regulamentos que sempre tolhiam o espírito artístico livre e frequentemente aniquilavam-no. Já então eu sentia o que na arte é essencial: os artistas, munidos de todos os conhecimentos técnico-profissionais, devem empenhar seus esforços em compenetrar-se dos problemas da época, para, em seguida, dar-lhes forma artística adequada; eles devem participar da constituição de uma arte viva, isto é, de uma arte que costumamos chamar de moderna.

Naquela época eu cometi, forçoso é confessá-lo, um crime que deveria ter tido por consequência a pena de morte: apesar de muito moço ainda, ousei transgredir o regulamento da Academia, participando de uma exposição, sem que para isso tivesse sido autorizado pela Academia. Devo dizer que a observação desse regulamento recrudescia de rigor quando se tratava de exposições não iluminadas pelo espírito acadêmico. E eu havia exposto — “faux-pas” horrível — na “Sezession”, organização formada pelo primeiro grupo dominante dos modernos artistas alemães, sob o patrocínio do grande pintor alemão Max Liebermann.

Tamanha falta não podia ser perdoada. Que aconteceu? Imediatamente eu tive de deixar a Academia berlinense. Nada desesperado, fui para Dresden, onde encontrei um espírito mais livre, e além disso, muito mais estímulo. Portanto não saí perdendo, mas sim lucrando.

Nessa fase de minha atividade artística, tão inquieta por dentro quanto por fora, tudo se me apresentava por demais restrito e demasiadamente limitado. Sempre me assediava a necessidade de viajar, de ver coisas novas. Lembro-me de ter lido, naquela ocasião, numa obra qualquer, que o artista de hoje deve viajar, para que na sua alma se infiltrem novos mundos, novos horizontes, e afim de que, quando de regresso, ele saiba olhar os seus trabalhos com outros olhos, descobrindo em suas próprias obras, novas faculdades para suas futuras criações. Em 1912 eu fui, por pouco tempo, a Paris e em seguida à Holanda.

Ali intensificou-se o meu desejo de viajar para países mais distantes: através do oceano, com destino ao desconhecido. Arrumei a bagagem, os meus quadros, e parti rumo ao Brasil.

E um novo mundo se me apresentou, com homens diferentes e repleto de cousas desconhecidas; um novo mundo em que a natureza é diferente nas formas e nas cores. Eu estava de todo encantado sem saber porque, não conseguindo compenetrar-me de uma só vez de tudo quanto me cercava. O motivo?

Via tudo através dos óculos da própria alma, influenciado por factos ocorridos na minha infância e em parte também por aquilo que tratamos de espirito europeu. Não sabia o que me estava sucedendo por fora e por dentro nesse meio completamente novo.

Tinha sómente a convicção de estar enamorado dêsse país e que a dedicação, que eu lhe votava, era demais profunda e violenta para ser superficial.



"Village russe"

(óleo 80 x 63)

LASAR SEGALL

1912

Sempre conservei muito abertos os olhos. Tudo eu queria vêr e recolher. Mas não consegui trabalhar durante toda a minha permanencia; que se prolongou por oito meses. As perguntas que meus colegas europeus me dirigiram depois do meu regresso, querendo saber porque eu havia voltado sem trabalhos novos, pouco sabia responder. Dizia-lhes, unicamente, que trazia dentro de mim tudo quanto havia visto e vivido e que algum dia, convenientemente clareado e transposto em forma e cor, tudo se havia de refletir nos meus quadros.

Não obstante ter sido ainda muito moço, fui, como artista, bem acolhido em São Paulo, pois tive a grande felicidade de encontrar um centro de amadores de arte, verdadeiramente sinceros. Seja-me lícito citar em primeiro lugar o sr. dr. Freitas Valle, que naquela época reunia em tórno de si todos os artistas e intelectuais de São Paulo e cuja casa hospitaleira recebia semanalmente a elite espiritual da cidade.

Ali, onde eu me sentia muitíssimo bem, cheguei a conhecer numerosos colegas brasileiros, italianos e alemães. Lembro-me da primeira visita que me fez o dr. Freitas Valle nos quartos em que eu residia. Muito viva está ainda a impressão que tive ao mostrar-lhe sob a mais desfavorável iluminação, os meus quadros. Em sua companhia estavam o seu filho Ciro, o sr. Nestor Pestana e vários outros senhores.

Entre os meus quadros encontravam-se algumas experiencias típicas de arte expressionista, ao lado de obras de um modernismo mais moderado. Deixou-me deveras surpreendido a nítida compreensão com que a maioria dos meus visitantes interpretava a concepção moderna. O dr. Freitas Valle estava tão entusiasmado que resolveu organizar uma exposição dos meus quadros. Ela se realizou em Fevereiro de 1913, á Rua São Bento, 85.

A exposição despertou interesse extraordinariamente vivo nos círculos intelectuais e artisticos, tendo sido classificada como a primeira exposição de arte moderna que se havia realizado no Brasil. Em particular a ela se referiram o "Estado de São Paulo", "O Correio Paulistano" e o "Diário Popular".

Em seguida, a exposição foi repetida em Campinas pelo Centro de Ciências, Letras e Arte, obtendo idêntico sucesso. O interesse que essa primeira exposição de arte moderna despertou, foi uma prova acentuada, agradável e esperançosa da sensibilidade artistica do brasileiro. Desde logo ficou patente a potencialidade de sua intuição e sua prontidão intelectual em amparar e estimular as experiencias destinadas a introduzir um espirito novo na arte.

A profunda satisfação que eu havia colhido nessa primeira exposição realizada no Brasil, persistiu em plena vivacidade quando regressei á Europa, e frequentemente tive oportunidade de manifestar essa impressão em público; mais tarde a sua exatidão tornou a confirmar-se.

Senti-me feliz quando, em 1922, um meu irmão, que aqui residia, possuidor de uma coleção de gravuras de minha autoria, me pediu, por incumbência do sr. Mario de Andrade, a permissão de colocar essas folhas á disposição da "Semana Moderna", em São Paulo.

Em principios de 1924 eu recebi uma revista, intitulada "Idéia". O facto de que ali se fazia sentir um movimento em pról da arte moderna, veio patentear a impressão que em 1912 eu havia colhido em São Paulo. A referida revista continha um artigo interessante de Mario de Andrade sobre os meus trabalhos. Fiquei surpreendido e impressionado com os conhecimentos vastos e solidos que esse escritor demonstrava possuir, sobre tudo no que dizia respeito á arte moderna no mundo inteiro.

Mas, pessoalmente, eu não conhecia nenhum dos artistas e intellectuais da nova geração que naquele tempo fomentava o movimento de arte moderna brasileira. A grande satisfação de conhecê-los foi-me dada sómente por ocasião de minha exposição de 1924, quando, com entusiasmo, me aliei a eles, desde logo percebendo quanto eu já me sentia ligado ao Brasil.

1917 - ANITA MALFATTI

Quando cheguei á Europa, vi pela primeira vez a pintura. Quando visitei os museus fiquei tonta.

Comecei a querer descobrir no que os grandes santos das escolas italianas eram diferentes dos santinhos dos colégios. Tanto me encantavam uns quanto os outros.

Fiquei infeliz porque a emoção não era de deslumbramento, mas de perturbação e de infinito cansaço diante do desconhecido. Assim passei semanas voltando diariamente ao Museu de Dresden.

Em Berlim continuei a busca e comecei a desenhar.

Desenhei seis meses dia e noite. Um belo dia fui com uma colega ver uma grande exposição de pintura moderna. Eram quadros grandes. Havia emprêgo de quilos de tinta e de todas as côres. Um jôgo formidavel. Uma confusão, um arrebatamento, cada acidente de fôrma pintado com todas as côres. O artista não havia tomado tempo para misturar as côres, o que para mim foi uma revelação e minha primeira descoberta.

Pensei, o artista está certo. A luz do sol é composta de três côres primarias e quatro derivadas. Os objetos se acusam só quando saem da sombra, isto é, quando envolvidos na luz.

Tudo é resultado da luz que os acusa, participando de todas as côres. Comecei a ver tudo acusado por todas as côres.

Nada nesse mundo é incolor ou sem luz. Procurei o homem de todas as côres, Lowis Cornith, e dentro de uma semana comecei a trabalhar na aula dêsse professor.

Comprei incontinenti uma porção de tintas, e a festa começou. Continuava a ter medo da grande pintura como se tem medo de um cálculo integral.

Os flamengos então mais me entristeciam, mas continuava a frequentá-los assiduamente. Meu professor tirou meus primeiros retratos e fui descobri-los na Sezession de Berlim, anônimos. Não me lembro das comidas, dos cansaços das viagens desse tempo, só da alegria de descobrir côres. Fiz uma viagem para o sul da Alemanha para ver a 1.^a grande exposição dos post-impressionistas, Pissaro, Monet, Sisley, Picasso, o Douanier Rousseau, Gauguin e Van Gogh. Vi também Cézanne e Rénoir.

Foi o fim das minhas reservas. Estava feliz. Segui para Paris e fui ao Louvre, a todos os pequenos museus e vi o romantismo de Rodin, mas só lembrava da exposição de Colonia.

Voltando ao Brasil, só me perguntavam pela Mona Lisa, pela gloria da Renascença italiana e eu... nada.

Fui aos Estados Unidos, entrei numa academia para continuar os estudos, e que disilusão! O professor foi ficando com raiva de mim e eu dele, até que um dia a luz brilhou de novo. Uma colega me contou em surdina que havia um professor moderno, um grande filósofo incompreendido e que deixava os outros pintar à vontade.

Na mesma tarde procurámos o professor, claro. Não estava em Nova York, levava a classe para pintar numa ilha de pescadores e artistas na costa de Nova Inglaterra. Para lá nos transportámos dentro de alguns dias.

O professor começou perguntando si eu não tinha medo da morte, disse que não. Pregou-me um valentissimo susto, num barco que levou para perto dos rochedos em alto mar.

Voltou satisfeito e me ensinou a esticar uma tela convenientemente num chasis e disse: Você pode pintar.

— A vontade? Naturalmente. Entrei em pleno idílio bucólico. Pintavamos na ventania, ao sol, na chuvarada e na neblina. Eram telas e telas. Era a tormenta, era o farol, eram as casinhas dos pescadores escurando pelos morros, eram as paisagens circulares, o sol e a lua e o mar.

Sempre os rochedos e as grutas onde morria de medo de me perder. Aos sabados, grande revista naval onde todas as nossas telas se encarreiravam e o filósofo dirigia o ataque final.

Era a poesia plástica da vida. Transpunha a côr do céu, para poder descobrir a côr diferente da terra. Transpunha tudo! Que alegria! Encontrava e descobria os planos com formas e côres novas, nas pessoas e nas paisagens.

Descobri que quando se transpõe uma forma é preciso fazê-lo igualmente com a côr. Era a festa da forma e era a festa da côr. Um dia nos lembrámos da ciência dos valores e das distancias. Estava de volta a Nova York.

Começámos a nos lembrar do movimento dos músculos, da anatomia e construção geometrica do desenho básico.

Aí comecei a notar que havia automoveis na rua, dinheiro que se trocava por objetos que não tinham serventia nenhuma para a gente e que o mundo estava cheio de individuos esquisitos e diferentes.

Certa vez me lembro uma mancha muito brilhante, vermelha, que pára em pleno sol. Uma voz pergunta. Qual é o segredo da felicidade? Parei. A voz continua: Você parece ser o espirito da felicidade, e a mancha diminuiu até desaparecer. Depois percebi que havia sido um automovel.

Neste ano e meio de minha vida, conheci muita gente interessante. Os modernistas franceses procuram refúgio contra a guerra e a fome nos Estados Unidos.

Mr. Croti e sua esposa, Juan Gris, e o bonito Marcel Deschamps, que pintava sôbre enormes placas de vidro.

Pela manhã os artistas visitavam nosso professor, o filósofo Homer Boss. Todos eram bemvidos. Isadora Duncan, com suas meninas, aparecia e ás vezes vinha um homem russo, reservado, que nos constrangia... era Maximo Gorki.

Um dia me perguntou qual de seus livros eu havia lido. "A Mãe", respondi — chamou-me de ignorante, e logo descobriu que o li só por causa das perguntas que pudessem ser feitas na hora, o que não neguei, e acrescenta êle: "Você escolheu mal, é o menor dos meus trabalhos".

Marcel Deschamps fez uma dissertação engraçadíssima sobre a maneira de fazer a barba num dia de tristeza.

Eles só falavam no cubismo, e nós de macaquice começamos a fazer as primeiras experiências.

Isadora Duncan alugou o Century Theatre e nós lá estivemos por três meses todas as tardes até podermos sentir uma vaga idéia de ritmo.

Bakst desenhava a Sheherazade, Diaghileff só falava em Nijinski que havia enlouquecido com a guerra, e compunha bailados.



"Estudante russa" ANITA MALFATTI
(óleo coleção Mario de Andrade) 1917

As primeiras maquetes para os bailados russos me foram explicadas por Bakst em Nova York; isto antes de ver a Sheherazade que me deixou completamente louca.

Falávamos muito de Napiarkowsca que inaugurava um gênero de espetáculos novos.

Começamos a usar todos os termos das meninas de Isadora, até que nosso professor, indignado, achou melhor que voltássemos aos cubos.

Todos esses artistas expunham suas opiniões com igual franqueza e daí saíam as controvérsias e as lições.

Os jornalistas nos pediam desenhos e comecei a desenhar para "Vogue" e "Vanity Fair".

Llamos Jean Christophe, Selma Lagerlof, e descansavamos felizes nos poemas persas e indús.

Cheguei ainda a ver Isadora Duncan dar a Iphygenie de Tarsus, em teatro ao ar livre, no estádio da Universidade de Columbus. Foi um espectáculo maravilhoso.

De um dia para outro me vejo em São Paulo. Meus colegas escrevem uma carta de 5 metros, calculando os dias de marcha que levariam para visitar São Paulo.

Voltei sem dúvidas, sem preocupações, em pleno idílio pitorico. Durante esses anos de estudo, pintara simplesmente por causa da côr.

Devo confessar, não fôra para iluminar a humanidade, não fôra para enfeitar as casas, nem fôra para ser artista.

Não houve preocupação de glória, nem de fortuna, nem de oportunidades proveitosas.

Quando viram minhas telas, todos acharam-nas feias, dantescas, e todos ficaram tristes, não eram os santinhos dos collegios. Guardei as telas.

Alguns jornalistas pediram-me para ver os quadros tão mal feitos e todos acharam que devia fazer uma exposição.

Falaram e falaram até que fiz a 1.^a Exposição de Arte Moderna. Dezembro 1916-Janeiro 1917, na rua Libero Badaró.

Essa coisa tão simples, esse estado de completo desembaraço de condições preconcebidas em materia de arte, trouxe uma tempestade de protestos, insultos e divagações de pura invencionice, sem nenhum fundamento.

Houve tambem muito entusiasmo, muita procura no campo da literatura, como no da música. Levou alguns a procurar uma interpretação mais íntima no seu sentir, uma coisa mais sincera, mais realmente sua, individual.

A arte chamada moderna, isto é, na hora em que se esterioriza, é por sua propria razão de ser, individual.

O interesse da arte está na sua variedade infinita, é a escrita que cada um de nós tem dentro de si.

Nem todas as obras são belas, mas todas são diferentes e têm a sua história.

Devemos ir ao encontro da arte com despreocupação e com o espirito livre e nunca com pequenos prejuizos e preconceitos artisticos.

A visão torna-se sempre obscurecida com os óculos da opinião alheia.

A arte moderna é a expressão do individuo de hoje.

Ninguém ainda soube criticar um trabalho de inspiração individual; pois não havendo precedentes só poderiam limitar-se a um insulto.

Essa procura nova, diferente, a descoberta da novidade que cada um traz em si, havia sido começada aqui como em todo o mundo. Esta procura sempre volta, toma bases novas, criam-se novas leis, e surge a Arte Moderna.

E' o mesmo espirito que atua em todas as realizações.

E' preciso porém, ter coragem, ou como no meu caso, a inconsciencia do protesto das grandes casas academicas construidas para o sustento de estruturas já arrumadas pelas gerações que passaram.

HISTORIA DA SEMANA DE ARTE MODERNA

CARMINHA DE ALMEIDA

"Nós somos os primitivos de uma
nova era..."

(da crítica dos jornais).

Quando eu disse a Paulo Magalhães (o piracicabano) que eu ia contar a história da Semana de Arte Moderna de 22, ele arregalou mais os seus já arregalados olhos. "Você já era gente nesse tempo?" Não, era uma menina de meias curtas, no tempo em que as meias curtas eram um distintivo, mas ouvi tantos comentários a respeito, vi tanta crítica nos salões das melhores famílias e li tantas notícias nos jornais que resolvi saber o que era aquilo. Não foi preciso perguntar muito porque o meu professor de música no Curso Complementar deu-me as seguintes informações: "Estou horrorizado! Estive no Municipal, não imaginam os monstros que vi lá. E a música, meu Deus? Um horror! Um horror!" Lembro-me como se tivesse sido ontem, mesmo porque a indignação do professor, que eu julgava artista, açulou a minha curiosidade. A advertência agiu como estímulo. Com toda a minha ingenuidade e ignorância, subi a escadaria do teatro. Subi e descí. Porque, apesar de ter olhado todos os quadros e estatuas e ter ouvido um homem grande falar (acho que era o Mario), não entendi nada. Entretanto, declarei-me logo pelos revolucionários, virei **futurista** com toda a impropriedade da expressão (a impropriedade era da época). Tempos depois, conversa-vai-conversa-vem, fiquei a par de toda a história daquilo que tanto irritara o meu professor e tanto despertara a minha curiosidade.

E' a seguinte:

Era uma vez um homem chamado Jacyntho Silva que, em 1921, tinha uma livraria na rua 15 de Novembro, a casa editora "O livro". Todas as tardes reuniam-se ali um poeta, um romancista e um pintor. Guilherme de Almeida, Osvald de Andrade e Di Cavalcanti. Uma tarde o poeta leu, na sala que havia nos fundos da livraria, o seu livro daquele ano. Depois outros autores leram outros livros. Foi chegando mais gente. Pintores e escultores (descobriram Brecheret) fizeram exposições. Músicos tocaram. Foi quando nasceu a idéia de se fazer, nesse mesmo lugar, uma grande exposição de arte moderna, ilustrada com concêrtos de música moderna e recitativos de poesias modernas. Tudo moderno. Guilherme, Osvald e Di conversaram

com Paulo Prado e Graça Aranha e êstes, não só apoiaram como alargaram a idéia substituindo a sala da livraria pelo Teatro Municipal. René Thiollier foi ao palacio falar com o dr. Washington e quando contou no Automovel Clube que ia arranjar dinheiro para a Semana todo mundo riu... Rubens Borba de Moraes andou pra baixo e pra cima para arranjar o teatro, de graça. Parece que arranjou. Menotti Del Picchia deu o toque de reunir. E a coisa foi feita com grande, grandissimo escandalo para o burguês. Era já fevereiro de 1922, tempo de chuva aqui em São Paulo, o que não impediu que acoressem multidões ao local do crime. Quadros, esculturas, desenhos, pelos saguões e corredores; conferencias, declamações, concêrtos, dansas na sala de espectaculos. Ivone Daumerie fazendo dansa moderna vestida de borboleta... Guiomar Novaes, que pretendia tocar Chopin, foi obrigada a tocar Villa Lobos. E tocou. Tudo isso com assistencia irritada, vaiando sem parar. Mario de Andrade, Graça Aranha, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Villa Lobos (que até então tocara apenas nos cinemas do Rio), Sergio Milliet, John Graz, Zina Aita, Brecheret, todos retribuïam vaias com sorrisos, sorrisos de bemaventurança. Todos não, pois contam que Ronald de Carvalho e Renato de Almeida sofreram com as vaias, protestaram enquanto alguém pedia mais "porque sem vaia não conseguia falar". As senhoras olhavam raivosas para o Homem Amarelo de Anita Malfatti. Os senhores atacavam os trabalhos expostos com impropérios e bengalas, um chegou a furar o olho do retrato de Segall. Com Zita Aita, uma senhora mesquinha e nada inteligente tentou fazer uma intriga sórdida, telefonando para a esposa de um dos organizadores para contar que a artista estava nos braços do mesmo. Por aí se vê que até infamias houve. Não é preciso dizer que a imprensa, com eceção do "Correio Paulistano", atacou sis-te-ma-ti-ca-men-te. O "O Estado de São Paulo" publicou uma nota nestes termos: **"As colunas da secção livre dêste jornal estão á disposição de todos aqueles que, atacando a Semana de Arte Moderna, defendam o nosso patrimonio artistico"**.

Foi assim que me contaram a história da Semana de Arte Moderna, realizada em 1922. Resta o dogma, que eu deixo para Guilherme de Almeida.

IDÉIAS DE 1922

GUILHERME DE ALMEIDA

Pediram-me os ativos organizadores do "Salão de Maio" que escrevesse, para o seu catalogo, qualquer coisa sobre a reforma artistica que se operou no Brasil, em 1922, com centro em S Paulo, e cujo eixo centrípeto e centrífugo — A Semana de Arte Moderna — continúa a ser o de todo pensamento moderno do país.

Confesso que eu não saberia dizer bem, com palavras de hoje, impressões de hontem. Não teria, o que eu viesse a escrever, aquela frescura de sinceridade que têm umas notas minhas, que andei desentulhando do meu arquivo. Prefiro reproduzi-las, intactas, tais como me saíram da pena ha uns quinze anos. Têm o merito de ser espontaneas e verdadeiras, sem os inevitaveis falseamentos, as ilusões de optica criadas pela distancia do tempo.

Aí vão, pois, essas paginas... (poderei dizer "intimas"?) que fixam o instante da renovação, esclarecendo certo equivoco que perdura ainda entre os não muito familiares com o movimento de 1922.

I

Eu tenho aqui, á minha direita, uma porção de i i i; á minha esquerda, uma porção de pingos; e, á minha frente, uma porção de papel. Os i i i não estão pingados; os pingos estão inuteis, esperando; o papel está em branco. Ora, eu preciso fazer alguma coisa, qualquer coisa. Porque sim; porque preciso. Que ha de ser? E' claro: pôr os pingos nos i i i, em cima deset papel. E' difficil, eu sei, e arriscado. Mas... quem sabe? A's vezes pôde dar certo. Si os pingos ficarem um pouco fóra do logar, eu tenho certeza, tenho uma inabalavel convicção de que o amavel leitor ha de pensar que é erro tipografico; o tipografo, que é erro de revisão; o revisor, que é erro do datilografo; o datilografo, que é... defeito da maquina e...

Bom. Vou começar.

O primeiro "i" não é um "i". Ou antes, é um "i" de cabeça para baixo: é um pnto de exclamação. Exclamação irregular, multiforme, variabilissima, que toma em cada boca uma entonação diferente; em cada meio uma inflexão diversa; em cada

ocasião um sentido distinto. "FUTURISMO!" Porque o homem gordo e bom, que acredita em cardapios e acha que "é de cinco pessoas a lotação de cada banco", quando esbarra com o quadro ou com a pagina de um artista moderno, não exclama "Futurismo!" da mesma maneira com que o faz a senhora-creança de pernas cruzadas e cabeça atirada para traz da poltrona, que solta ao tecto, entre os ferros-batidos e a simil-pedra de um hall frio, a baforada franzina do seu cigarro doirado. Não. Aquele senhor põe impertinencias apressadas ou odios explosivos na sua voz; ao passo que esta dama põe despicencias languidas ou enervamentos excitantes no seu gritinho. E todo mundo, á sua maneira, vae produzindo, mais ou menos como entende e como sente, a fatal exclamação. Todo mundo, sim. O vendedor de jornais, o orador sacro, a telefonista, o conselheiro, o garçon, o leiloeiro, a normalista, o corretor, o alfaiate, o homem de clube, a dona de casa, o aviador, o ministro, a marechala, o coronel, o pastor-protestante, a menina-lulú-da-Pomerania, o deputado, o sacristão, o cometa, o astrônomo e até mesmo o escafandrista ou o bacharel — todo mundo, todo mundo sabe de cór, atualmente, essa palavra e tem uma maneira especial, propria, pessoal, individual, particular, original de pronuncia-la diante de certas coisas infelizes. "Futurismo!"

No entanto, essa palavra elastica, liquida, polifonica, cameleonica, a que a gente dá a fôrma, a cór, o som, o sentido que entende, tem, como tudo neste mundo, o seu fundo e a sua fôrma. A sua fôrma é isso tudo que aí está — é esse agrupamento de letras (um "f", um "u", um "t", outro "u", um "r", etc...), são as entonações, as inflexões, os sentidos diferentes, dispaes, que cada qual lhe empresta confôrme o ambiente e a ocasião, no tempo e no espaço. Mas o fundo... Ah! o fundinho é sempre o mesmo; um único, invariavel, solido, estavel, uno imutavel, constante: "futurismo" entre nós, é termo pejorativo. E'. Eu sei que é. E' como famigerado ou guarda-chuva. Cria o ridiculo, o ruim. Assobiado por labios pintados e extendidos de desdém ou vociferado entre murros sobre o marmore das cervejarias filosoficas da meianoite; cuspidio entre dentes de oiro numa Repartição Pública, ou aromatizado na fumaçasinha azul de um khediwa num grill-room — como quer que seja, essa palavra desgraçada tem um fundo infamante, injurioso, de pouco caso ou de odio, que a gente atira, com gestos diferentes, para um fim único: pulverizar.

Porque? Quem havia de dizer! Por causa de um galicismo. E'. Por causa de uma coisa que se chama "malentendu". Isso mesmo. Houve um malentendido inicial; e continuou a haver, e continúa a haver e parece que continuará sempre a haver esse malentendido. Houve um "i" sem pingio; já se quiz pôr, já se pôz mesmo o pingio naquele "i"; mas, de que serviu? A gente já se acostumou mesmo a vêr o tal "i" sem o pingio indispensavel e... agora é tarde. Em todo caso, nunca é máo insistir. Eu vou tentar pôr mais uma vez aquele pingio inaceitavel, rebelde, naquele "i" ironico, pejorativo. Mas, atendam, pelo amor de Deus.

Eis aqui o "i": — Em fevereiro de 1909 — na Italia, um homem chamado F. T. Marinetti inventou uma coisa qualquer (isto não tem a minima importancia) a que chamou "futurismo". Muito bem.

Eis aqui o pingio: — Em junho de 1921, um dos nossos "novos", falando de outro dos nossos "novos", publicou num jornal de S. Paulo um artigo com este titulo: "O meu poeta futurista". Dias depois, o poeta respondeu lindamente ao artigo, explicando o que era futurismo e mostrando porque não era futurista. Mas aconteceu que toda a gente achou engraçada a palavra e montou nela: fez dela cavalo de batalha contra os "novos". Mas — aí! — nem sabia que esse cavalo

era ôco e tinha uma porção de guerreiros dentro; que era um bucefalo artificial igualzinho a um celebre presente de gregos que os troianos acharam uma vez nos seus campos.

Tinha muita coisa dentro, sim. Tinha a Semana da Arte Moderna, que saiu em fevereiro de 1922; tinha "Klaxon", que saía logo depois, em maio; tinha... tinha nós todos, que diabo!

Dai, as confusões. Tantas confusões! De quem a culpa? De gregos e troianos. Porque nós também fomos muito imprudentes, irritamos muito, arre! Aquela Semana e aquele "Klaxo" foram dois poderosos fixativos para a compreensão precipitada de todo o mundo. A palavra italiana — "Futurismo" — havia sido esboçada a carvão, de leve; qualquer piparóte distraído, qualquer soprozinho subtil poderia desfaze-la num segundo. Mas os fixativos involuntarios applicaram-se sobre ella — e o carvão tornou-se indelevel. Agora...

II

Portanto, não somos futuristas, nem nada. Nós somos, por uma evolução logica, por uma necessidade natural de vida, atualistas. Simplesmente atualistas. Homens, como todo o mundo. Evoluimos e vivemos no hoje de toda a gente. Existimos dentro desse hoje com todas as nossas faculdades inteletuais, com todas as nossas atividades aproveitaveis ou não, com todos os nossos propositos, com todas as nossas crenças. E assim, do nosso lugar, assistimos á vida. Aplaudimos ou pateamos — isso é direito de todo espectador.

E, assistindo a esse espectáculo (como em todas as épocas todos os povos assistiram), tomamos intimamente o partido desta ou daquela personagem que nos é mais simpatica, "torçemos", criticamos, comentamos; numa palavra, "sentimos" a peça. Ficamos, assim, sob o dominio de um pensamento, de uma tensão comum. Os nossos olhares estão todos num mesmo ponto; os nossos sentidos num mesmo objecto; ouvimos as mesmas palavras, acompanhamos os mesmos gestos. E' um "estado de espirito".

Nos primeiros soluços do romantismo — ha certo um século exactamente — inventou-se uma expressão vaga, indefinivel, para explicar isso: o "mal do século". Suspirava-se essa coisa ou com apreensão, como si se tratasse verdadeiramente de um "mal"; ou com desconfiança, como si se tratasse de uma revolta. Fosse doença ou fosse revolução — o facto é que, para estes e para aqueles esse "mal do século" existia mesmo, era uma realidade inelutavel. Pois um século mais tarde, eis que esse estado de espirito se repete.

Sente-se agora, na humanidade, uma alteração inexprimivel, uma preocupação extranha e fala-se muito em "espirito moderno". Ninguém saberá definir esse espirito, localisa-lo, analisa-lo; sente-se que ele existe de facto — e nada mais. E seria mesmo imprudencia, até tolice, querer explica-lo, situa-lo. Sabemos que tal quadro, tal poema, tal música "são modernos" ou "não não modernos". Porque? — Impossivel responder. São porque são, não são porque não são.

Assim, a gente que hoje produz artisticamente — poetas, pintores, escultores, músicos — não forma escola, não tem mestres nem discipulos. O "atualismo" não é uma escola, não é uma doutrina: é um estado de espirito.

Ser do momento — ser de hoje. Isto é: "ser" e não "ter sido".

Os homens mal-humorados que nos negam ou nos combatem preferem um automóvel a um tilburí, um "pullman-car" a uma diligência, um telefone a um mogo-de-recados, uma vitrola a uma caixa-de-música; eles são da sua época, acham-se com direito a todos os confortáveis ocios que o progresso engendra, a todos os amolecimentos gostosos que a civilização inventa. E, egoisticamente, negam-nos esse direito; eles podem desfrutar essas boas coisas: nós, não. Isto é injusto, isto seria irritante se nós não soubessemos sorrir.

Sorrir — e passar. E, sorrindo, passamos, refletindo as gentes e as coisas da nossa época. Esse, o nosso estado de espirito.

Desde quando estamos "loucos" assim? — Não sei. Ninguém sabe. Essas coisas realmente nunca "começam"; apenas "continuam". Seria o mesmo que perguntar — quando começa um pensamento. O pensamento não tem solução de continuidade. As associações são fatais. Entretanto, se se devesse, simplesmente para historiar, fixar um instante aparentemente inicial desse "estado de espirito", esse instante seria a "Semana de Arte Moderna", de fevereiro de 1922. Note-se, porém, que, então como nunca, não se "resolveu", em "côterie", em rodinha (como se "resolveu" em Paris, na rua Ravignan) fazer-se qualquer movimento. Nada disso: foi uma idéia espontânea que brotou naturalmente sem pregões, nem manifestos, nem chefes, nem nada. A Semana veio por si mesma, porque veio, porque devia vir: ou antes, não veio: manifestou-se, exteriorizou-se. Nós, os "mocinhos" de 1922, não tínhamos consciência do que então tentavamos, como agora não temos consciência do que estamos realizando. Nem os nossos contemporâneos a têm. Os homens precisam de distancia para vêr: são espectadores que se deslumbram com cenários; não são atores que sabem a imperfeição grosseira da tela e o jogo bruto das tintas e das luzes. Tremem de horror quando ouvem falar na Revolução Franceza, mas não estremezem ante a revolução russa, mil vezes mais terrível, mais significativa e mais eficaz. Estremeirão, sim, daqui a duzentos anos. Os homens precisam de distancia...

A célebre "palhaçada" — pobres de nós! — do Teatro Municipal, foi apenas uma válvula que deixou escapar todo o vapor acumulado. E o apito foi tão estridente e tão útil que ainda rebôa no bôjo de muita cabeça ôca, teimosa e aturdida. Em todo caso, serviu de aviso: abriram-se as chaves, fecharam-se as portas e ficaram-nos os trilhos livres. Luz verde.

Resultado? — Nós. No principio, muita váia, muitas pedras iguaisinhas áquelas que se jogaram no proto-martir Santo Estevam. Quando virá a canonização dos mocinhos que quizerem destruir canones? Falando sério: fomos acintosamente mal entendidos. Não se tratava de destruir, mas de construir. "Klaxon", a nossa revista que morreu de tanto rir, explicou isso em seu cartaz: não queremos derribar nenhum Campanile e nenhuma Veneza; mas se esse Campanile, de podre e de velho, ruir por si mesmo, não seremos nós que o reconstituiremos; não; aproveitaremos o terreno para nele edificarmos um solido e higienico arranha-céu de cimento armado.

Não se esbulhou, não se demoliu, não se dinamitou propriedade alheia: apenas o que se fez foi desapropriar por utilidade pública, legalmente, o que nos estava enfeiando. E pagamos bem caro a indenização. Mas o edificio aí vaee subindo. Por enquanto ainda é um esqueleto de quatro ou cinco andares; mas, pela altura da torre de distribuição do concreto, a gente sagaz adivinha bem até onde ele irá.

era ôco e tinha uma porção de guerreiros dentro; que era um bucefalo artificial igualzinho a um celebre presente de gregos que os troianos acharam uma vez nos seus campos.

Tinha muita coisa dentro, sim. Tinha a Semana da Arte Moderna, que saíu em fevereiro de 1922; tinha "Klaxon", que saía logo depois, em maio; tinha... tinha nós todos, que diabo!

Daí, as confusões. Tantas confusões! De quem a culpa? De gregos e troianos. Porque nós também fomos muito imprudentes, irritamos muito, arre! Aquela Semana e aquele "Klaxo" foram dois poderosos fixativos para a compreensão precipitada de todo o mundo. A palavra italiana — "Futurismo" — havia sido esboçada a carvão, de leve; qualquer piparóte distraído, qualquer soprozinho subtil poderia desfaze-la num segundo. Mas os fixativos involuntários applicaram-se sobre 'ela — e o carvão tornou-se indelevel. Agora...

II

Portanto, não somos futuristas, nem nada. Nós somos, por uma evolução logica, por uma necessidade natural de vida, atualistas. Simplesmente atualistas. Homens, como todo o mundo. Evoluimos e vivemos no hoje de toda a gente. Existimos dentro desse hoje com todas as nossas faculdades inteletuais, com todas as nossas atividades aproveitáveis ou não, com todos os nossos propósitos, com todas as nossas crenças. E assim, do nosso lugar, assistimos á vida. Aplaudimos ou pateamos — isso é direito de todo espectador.

E, assistindo a esse espectáculo (como em todas as épocas todos os povos assistiram), tomamos intimamente o partido desta ou daquela personagem que nos é mais simpática, "torçemos", criticamos, comentamos; numa palavra, "sentimos" a peça. Ficamos, assim, sob o domínio de um pensamento, de uma tensão comum. Os nossos olhares estão todos num mesmo ponto; os nossos sentidos num mesmo objecto; ouvimos as mesmas palavras, acompanhamos os mesmos gestos. E' um "estado de espirito".

Nos primeiros soluços do romantismo — ha certo um século exactamente — inventou-se uma expressão vaga, indefinivel, para explicar isso: o "mal do século". Suspirava-se essa coisa ou com apreensão, como si se tratasse verdadeiramente de um "mal"; ou com desconfiança, como si se tratasse de uma revolta. Fosse doença ou fosse revolução — o facto é que, para estes e para aqueles esse "mal do século" existia mesmo, era uma realidade inelutavel. Pois um século mais tarde, eis que esse estado de espirito se repete.

Sente-se agora, na humanidade, uma alteração inexprimivel, uma preocupação extranha e fala-se muito em "espirito moderno". Ninguém saberá definir esse espirito, localisa-lo, analisa-lo; sente-se que ele existe de facto — e nada mais. E seria mesmo imprudencia, até tolice, querer explica-lo, situa-lo. Sabemos que tal quadro, tal poema, tal música "são modernos" ou "não não modernos". Porque? — Impossivel responder. São porque são, não são porque não são.

Assim, a gente que hoje produz artisticamente — poetas, pintores, escultores, músicos — não forma escola, não tem mestres nem discipulos. O "atualismo" não é uma escola, não é uma doutrina: é um estado de espirito.

Ser do momento — ser de hoje. Isto é: "ser" e não "ter sido".

Os homens mal-humorados que nos negam ou nos combatem preferem um automóvel a um tilburí, um "pullman-car" a uma diligência, um telefone a um moço-de-recados, uma vitrola a uma caixa-de-música; eles são da sua época, acham-se com direito a todos os confortáveis ocios que o progresso engendra, a todos os amolecimentos gostosos que a civilização inventa. E, egoisticamente, negam-nos esse direito; eles podem desfrutar essas boas coisas: nós, não. Isto é injusto, isto seria irritante se nós não soubessemos sorrir.

Sorrir — e passar. E, sorrindo, passamos, refletindo as gentes e as coisas da nossa época. Esse, o nosso estado de espirito.

Desde quando estamos "loucos" assim? — Não sei. Ninguém sabe. Essas coisas realmente nunca "começam"; apenas "continuam". Seria o mesmo que perguntar — quando começa um pensamento. O pensamento não tem solução de continuidade. As associações são fatais. Entretanto, se se devesse, simplesmente para historiar, fixar um instante aparentemente inicial desse "estado de espirito", esse instante seria a "Semana de Arte Moderna", de fevereiro de 1922. Note-se, porém, que, então como nunca, não se "resolveu", em "côterie", em rodinha (como se "resolveu" em Paris, na rua Ravignan) fazer-se qualquer movimento. Nada disso: foi uma idéia espontânea que brotou naturalmente sem pregões, nem manifestos, nem chefes, nem nada. A Semana veio por si mesma, porque veio, porque devia vir; ou antes, não veio: manifestou-se, exteriorizou-se. Nós, os "mocinhos" de 1922, não tínhamos consciência do que então tentavamos, como agora não temos consciência do que estamos realizando. Nem os nossos contemporâneos a têm. Os homens precisam de distância para vêr: são espectadores que se deslumbram com cenários; não são atores que sabem a imperfeição grosseira da tela e o jogo bruto das tintas e das luzes. Tremem de horror quando ouvem falar na Revolução Franceza, mas não estremecem ante a revolução russa, mil vezes mais terrível, mais significativa e mais eficaz. Estremecerão, sim, daqui a duzentos anos. Os homens precisam de distância...

A célebre "palhaçada" — pobres de nós! — do Teatro Municipal, foi apenas uma válvula que deixou escapar todo o vapor acumulado. E o apito foi tão estridente e tão útil que ainda rebôa no bôjo de muita cabeça ôca, teimosa e aturdida. Em todo caso, serviu de aviso: abriram-se as chaves, fecharam-se as porteirolas e ficaram-nos os trilhos livres. Luz verde.

Resultado? — Nós. No principio, muita váia, muitas pedras iguaisinhas áquelas que se jogaram no proto-mártir Santo Estevam. Quando virá a canonização dos mocinhos que quizerem destruir canones? Falando sério: fomos acintosamente mal entendidos. Não se tratava de destruir, mas de construir. "Klaxon", a nossa revista que morreu de tanto rir, explicou isso em seu cartaz: não queremos derribar nenhum Campanile e nenhuma Veneza; mas se esse Campanile, de podre e de velho, ruir por si mesmo, não seremos nós que o reconstituiremos; não; aproveitaremos o terreno para nele edificarmos um solido e higienico arranha-céu de cimento armado.

Não se esbulhou, não se demoliu, não se dinamitou propriedade alheia: apenas o que se fez foi desapropriar por utilidade pública, legalmente, o que nos estava enfeitando. E pagamos bem caro a indenização. Mas o edificio aí vai subindo. Por enquanto ainda é um esqueleto de quatro ou cinco andares; mas, pela altura da torre de distribuição do concreto, a gente sagaz adivinha bem até onde ele irá.

VERDAMARELISMO

CASSIANO RICARDO

(Signatario do Manifesto verde-amarelo de 1924; co-fundador da Bandeira, em 1936; membro da Academia Paulista e da Academia Brasileira de Letras)

Todos sabem o que foi o movimento de renovação intelectual iniciado em S. Paulo em 1922.

Por essa ocasião, sedento de modernidade, vinha da Europa Graça Aranha. No Rio, onde estava o grande autor da "CANAAAN", romperam algumas escaramuças literárias, tomando Ronald de Carvalho o partido do mestre. Tal fato levou os paulistas a estabelecer ligação com o acadêmico rebelde. E concertou-se, em comum, o plano de realização da "Semana de Arte Moderna", encabeçada pelos nomes luminosos de Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia, Graça Aranha, Mario de Andrade, Ronald de Carvalho, Oswald de Andrade, Paulo Prado, Plínio Salgado, Candido Motta Filho, René Thiollier, Rodrigues de Abreu, Antonio de Alcantara Machado, Alvaro Moreyra, Ribeiro Couto, Renato Almeida, Agenor Barbosa, Affonso Schmidt e outros. Somente S. Paulo poderia ser a matriz originária desse movimento e o palco para a sua realização. Não se trata de uma disputa de prioridade por amor-próprio, nem de uma determinação de data. Fatores varios terão influido em tudo isso. Interveiu aí a geografia (o maior isolamento de S. Paulo quanto à infecção cultural européia e a sua reação nativista em face das correntes imigratorias); interveiu a "bandeira" (aquela desobediência histórica como condição de autonomia); interveiu o "clima humano" criado terra a dentro e não no litoral (o homem avesso à literatura e, portanto, mais inclinado a reduzir a literatura a um mínimo literário para que a vegetação das palavras não escondesse, sob a sua folhagem ilustre, a água pura de nossa originalidade); interveiu o individualismo tradicional do paulista, apto a proclamar que cada um passasse a realizar-se a seu modo (personalidade creadora). O fator "tempo próprio" entrou com o seu contingente. O modelo de arte e o processo literário se tinham exaurido, numa espécie de estandarização. Um escritor repetia automaticamente o outro, numa obrigatoria permuta de tema e de forma. S. Paulo, mais dinâmico e mais violento, tinha que ser necessariamente mais anti-clássico e refletir mais de perto o sentido americano da vida.

PASSADISMO E FUTURISMO

Com a discussão errada, que se estabeleceu, entre "passadismo" e "futurismo", formaram-se dois partidos. Duas mentalidades opostas entraram em luta, mimoseando-se reciprocamente com os mais "bonitos" insultos.

Mas pra quê ~~passadismo~~? Pra quê futurismo?

Ora, o Barbosa Rodrigues do "Poranduba amazonense" contava a historia do carão, que vivia choramingando por não mudar de penas. Nenhuma imagem mais interessante para representar os que não mudam de ideias, os incapazes de renovação. Entretanto, faltava ainda o simbolo da vida que se inaugura todos os dias. Esse simbolico nós o possuíamos também, na mitologia indigena. Era o corrupira. Novo como o último minuto e eterno como a vida do pensamento. Bastaria só colocar um contra o outro e teríamos, direitinho, o simbolo brasileiro para substituir a palavra copiada do "passadismo" e a outra, a palavra não menos copiada do "futurismo". Em vez de ~~passadismo~~, carão; em vez de futurismo, corrupira.

O CARÃO E O CORRUPIRA

Semana de Arte Moderna. Teatro Municipal de S. Paulo. O corrupira, no palco. O carão, nas frizas e camarotes.

Durante uma semana toda, o carão assobiou demoniacamente. Desencadeou tempestades de uivos e guinchos, em frente à gambiarra onde Corrupira ria, sarcástico, desafiando a assuada. E quando o carão imaginou ter assassinado publicamente o corrupira, este, azougado, imortal, reaparece vitorioso, operando "o milagre de crear, para o Brasil, uma consciencia nova".

"ISMOS" LITERARIOS

De nada contudo, serviria combater o parnasianismo para erigir, em seu lugar, qualquer outro "ismo" moderno, vindo a bordo do último transatlantico.

Substituir parnasianismo por futurismo, simbolismo por expressionismo, tradicionalismo por cubismo era apenas trocar o figurino mais velho pelo mais novo.

A denuncia partiu de Alceu Amoroso Lima quando demonstrou, por a mais b, que os novidadeiros do primitivismo nada mais faziam, em seus manifestos, do que repetir André Breton.

VERDAMARELISMO

Foi então que o nosso grupo se opoz a cubismo, futurismo, dadismo, expressionismo, surrealismo e inventou o "verdamarelismo". Como a própria denominação o diz, tomava a campanha o seu verdadeiro caminho. Adquiria um sentido brasileiro (reunindo primitivismo ao moderno) e um sentido social e politico (troca de uma mentalidade contemplativa, lunatica, choromingona e anarquica, por uma mentalidade sadia, vigorosa, destinada à solução brasileira dos problemas brasileiros). E diziamos, contra as corujas tragicas do pessimismo e contra os papagaios dos "ismos" importados: pois uma patria como esta poderia ter nascido das mãos de um povo humilhado e abatido? E aqui cabe uma referencia a João Ribeiro, que aplaudiu o caminho encontrado em palavras memoraveis. "Estamos fartos de coisas velhas", dizia ele, propondo a criação de um órgão, "uma folha literaria pequenina e breve, capaz de interpretar o pensamento novo da nossa ~~escassa~~ intellectualidade. S. Paulo

poderia dar o exemplo porque está na ordem do dia das ambições literárias. O Rio (são palavras ainda suas) esgotado pelas ventosas da política, seria incapaz de qualquer atitude de idealismo”.

O ULTIMO DIALOGO

Carão — Quem é você, Corrupira?

Corrupira — Sou sua nova encarnação: a maquina de estrada de ferro, depois do carro de boi. O telefone depois do estafeta. O T. S. F. e a radiotelegrafia a tornarem mediunido o telegrafo. Sou o espirito complexo e renovador do Instante. Chamo-me Presente em transito para o Futuro. E você, carão?

Carão — Sou o que você será amanhã. Mire-se nesta rabugice.... Triste, não? E' condição da vida. Somos duas caras da mesma personagem... Eu: a da cancela do teu passo, a sombra da tua vitoria, o Passado. Um morto... Upain uirá etá u ricó puranga acayu iauiaué u cucui e pepó etá.

“PAU BRASIL” E VERDAMARELISMO

Não é o “verdamarelismo” apenas um grito de chamar a atenção para o Brasil e para o homem brasileiro. Vem ele pôr a arte a serviço de um pensamento, dando-lhe uma função social. E institui o combate, através de um violento trabalho de revisão e de critica, aos “ismos” importados e às teorias engendradas pelo pessimismo de olhos pretos que teimava em diminuir o homem, exaltando apenas a paisagem. Não, homem e paisagem caminhavam juntos. Os problemas brasileiros só podiam ser resolvidos brasileiromente. O conflito entre as duas mentalidades, a do litoral e a do “hinterland”, tinha que ser resolvido em favor desta. O “pau brasil” da teoria oswaldiana não estava certo. O “pau brasil” era um pau xereta, primitivo, internacionalista, por ter trazido muito francês que vinha trafica-lo de acordo com os tambores... Nem Rui, nem Jéca, sustentava ainda o “verdamarelismo”. Rui por ser excessivo e desandar pela ignorancia dos sabichões que sabiam demais. Jéca por faltar-lhe um minimo de instrução e, portanto, não saber sequer o necessario. Além desse desencontro havia outro, que o “verdamarelismo” combatia: era a academia antes do folclore, Rui antes do alfabeto, latim antes do brasileiro, falar bonito antes de saber falar. Sob o ponto de vista artistico, o “verdamarelismo” desancava, como os outros grupos, os surradissimos “modelos illustres”.

PENSAR BRASILEIRAMENTE

Ao lado dos motivos brasileiros, a mudança dos processos. Uma revolução que não ficasse na nacionalização superficial dos “motivos” mas que acabasse com os metodos e codigos de arte até então em voga. E como o seu fim principal era a substituição de uma mentalidade errada, superposta, alienigena, falsa, literaria, por uma mentalidade apropriada á realização do nosso destino, queriamos que o brasileiro “pensasse” brasileiromente. Não lhe bastava ser brasileiro da boca pra fóra ou porque puzesse um cartaz na testa dizendo “eu nasci no Brasil”. Era preciso sen-

tir-se brasileiro, matutar, pensamentear e agir como brasileiro. Pelo espírito é que as patrias morrem. Uma patria, mesmo mutilada no seu territorio, continuaria viva si "espiritualmente" não morresse.

Mas a quem, afinal, caberia estudar o Brasil como ele é e defende-lo na sua originalidade?

A uma classe até então separada do Estado: a dos escritores, quaisquer que fossem, pensadores ou artistas aos quais foi dado o dom de penetrar mais intimamente na alma de seu povo e no recessos dos destinos humanos. Eles possuem a faculdade de "ver" diretamente a originalidade entre os homens, descobrem as verdades milagre da harmonia e da solidariedade entre os homens, descobrem as verdades ainda vivas da terra, antecipam as reflexões da ciencia, despertam o espirito do povo para a mística da nacionalidade, preparam o terreno pra a germinação das ideias. Mas pouco importava tambem que houvesse grandes escritores ou pensadores, poetas e artistas, si não fossem brasileiros pelo espirito e pelo sentimento. Si não soubessem "produzir bondade", como queria o filosofo atormentado diante do quadro que, na moldura da civilização moderna, os povos em desespero nos oferecem. Podem as ideologias separar os homens, pode a politica desunir as criaturas que se queriam bem, pode a ciencia estancar as fontes vivas da emoção ou da solidariedade: a arte os unirá sempre porque só ela é que nos dá o sentido superior e generoso da vida.

A COLEÇÃO "VERDAMARELA"

Seria longo resumir todas as questões debatidas pelo grupo verdamarelo. Uma coisa, entretanto, convem lembrar: a primeira coleção cultural aparecida no Brasil foi obra sua. Os livros publicados nessa coleção foram:

- a) "O corruptora e o carão", de Plinio Salgado, Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo;
- b) "Raça de Gigantes", de Alfredo Ellis;
- c) "Introdução ao Pensamento Brasileiro", de Candido Motta Filho;
- d) "Sorumba", de Manoel Mendes;
- e) "Chuva de Pedra", de Menotti Del Picchia;
- f) "O estrangeiro", de Plinio Salgado;
- g) "O Principe de Nassau", de Paulo Setubal (em cujo prefacio o creador do romance historico brasileiro se declara "verdamarelo"); e
- h) "Martim Cererê", do infra-assinado.

LITERATURA E POLITICA

Como previam, com raro espirito de adivinhação, os animadores do movimento inicial, a Semana de Arte Moderna superfetava numa revolução espiritual de ordem politica.

Aliás, tudo quanto é revolução política nasce de programas literários. O fascismo, como se sabe, nada mais é do que o reflexo do movimento de idéias levado a efeito pelos escritores da modernidade italiana. Mussolini assinou o manifesto futurista de 1909, ao lado de Marinetti e de outros revolucionários. Coisa idêntica, embora com outra finalidade, teria que ocorrer em outros países, bem como entre nós. A reforma literária iniciada pela Semana de Arte Moderna traduzia e prenunciava, em 1922, qualquer coisa de mais sério e de mais profundo na vida mental do país.

Seria um observador superficial quem visse nessa agitação (são palavras de um brilhante escritor moderno) um simples fenómeno literário. “Impossível que esse estado de espírito não refletisse as convulsões e as flutuações por que passam as gerações atuais e não tivesse ligação com o sentimento de necessidade de uma renovação social, cujo ideal é latente na consciência do homem moderno.

DE 1922 A 1939

Todos os movimentos políticos e literários de hoje em dia, no Brasil, só podem ser explicados à luz da Semana de Arte Moderna e dos grupos intelectuais em que ela se dividiu, logo depois.

Ora, no atual instante todos os “novos” são vivamente brasileiros, quer nas obras de pensamento e de cultura, quer no romance ou na poesia. Enveredaram por um caminho exato. O panorama das atividades intelectuais do país adquiriu aspectos surpreendentes como verdade brasileira e, portanto, como verdade humana. Estão em voga o estudo do nosso passado, a procura de nossa origem, o esclarecimento das nossas condições de vida, as pesquisas sociais e históricas que revelam o Brasil no “porquê” de sua alma. A literatura brasileira deixou de ser puramente literária para traduzir as inquietações da hora atual e a reação desta hora no espírito e na sensibilidade do nosso povo. A lista de Euclides da Cunha, Alberto Torres, Calogeras, Tavares Bastos, Roquete-Pinto, está agora enriquecida de nomes como os de Pedro Calmon, Gilberto Freyre, Candido Motta Filho, Sergio Milliet, Carlos Chiacchio, Plínio Salgado, Manuel Bandeira, Sergio Buarque de Hollanda, Almir de Andrade, Luís Viana Filho, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Mario de Andrade, Osmar Pimentel, Augusto Meyer, Carlos Dante de Moraes e mais alguns outros que tão bem exprimem o Brasil a procura de si mesmo.

Mas não basta descobrir o Brasil, que será descoberto todos os dias. É preciso defendê-lo na sua pureza, na sua índole: em suma, na sua originalidade.

Em 1922, a luta contra os “ismos” literários de arribação.

Em 1939, a luta contra os “ismos” políticos, também exóticos.

EPILOGO

Do grupo **verdamarelo** nascem o “Integralismo” e a “Bandeira”.
E pronto.

PINTURA PAU-BRASIL E ANTROPOFAGIA

TARSILA DO AMARAL

Foi por ocasião da visita de Blaise Cendrars á nossa terra que eu, sem premeditação, sem desejo de fazer escola, realizei, em 1924, a pintura a que chamaram Pau-Brasil.

Impregnada de cubismo, teorica e praticamente, só enxergando Léger, Glaizes, Lhote, meus mestres em Paris; depois de diversas entrevistas sobre o movimento cubista, dadas a vários jornais brasileiros, senti, recém-chegada da Europa, um desfumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de S. João-del-Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campos, Sabará, Ouro-Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular. Retorno á tradição, á simplicidade.

Iamos num grupo á descoberta do Brasil. Dona Olivia Guedes Penteado á frente, com a sua sensibilidade, o seu encanto, o seu prestígio social, o seu apoio aos artistas modernos. Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Goffredo da Silva Telles, René Thollier, Oswald de Andrade Filho, então menino, e eu.

As decorações murais de um modesto corredor de hotel; o fôrro das salas, feito de taquarinhos coloridos e trançados; as pinturas das igrejas, simples e comoventes, executadas com amor e devoção por artistas anônimos; o Aleijadinho, nas suas estatuas e nas linhas geniais da sua arquitetura religiosa, tudo era motivo para as nossas exclamações admirativas. Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava á época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distancia que separa um objeto de outro. Daí o êxito que obtive na Galeria Percier, rua La Boetie, em Paris, quando fiz, em 1926, a minha primeira exposição. Passei por um exame prévio. O Sr. Level, diretor da galeria, apesar da apresentação de Cendrars, não podia comprometer-se com uma nova expositora desconhecida. Pretextou não haver vaga. Iria, contudo, ao meu estúdio para ver meus trabalhos. Quando lhe mostrei o "Morro da Favela", negros, negrinhos, bichos, roupas secando ao sol, entre cores tropicais,

quadro esse pertencente hoje a Francisco da Silva Teles, perguntou-me: "Quando deseja expôr?" Estava aprovada. Figuraria na rua da arte vanguardista de Paris. Exultei. A crítica parisiense, espontânea (sem que eu gastasse um franco de reclame, em contrário ao que dizem alguns colegas pouco benevolentes), a crítica parisiense me foi favorável. No vernissage a colecionadora Madame Tachard adquiriu a "Adoration", aquele negro beicudo de mãos postas ante a imagem do Divino, rodeada de flôres, azul, rosa, branco, moldura de Pierre Legrain. A pombinha de cêra colorida, comprada aqui numa cidadezinha do interior e que Cendrars me dêra de presente, servira de modelo. Os anjos caipiras, com suas asas de cores variadas como bandeiras de devoção, hoje pertencentes a Julio Prestes, tiveram também os seus fans entre os críticos.

Maurice Raynal dizia: "A Sra. Tarsila traz do Brasil com as primícias de uma renovação artística, os primeiros sintomas da decadência nessa grande nação das influências acadêmicas internacionais que até agora têm apagado a sua personalidade. Eis aqui cenas autóctones ou de imaginação, puramente brasileiras: paisagens dos arredores de São Paulo, famílias de negros, crianças no santuário e esses anjos de um misticismo inteiramente animal". Etc.



"Morro da Favéla"
(óleo)

TARSILA
1925

André Warnod comentava: "Azul, verde, rosa, tudo crú, belas cores como as festas do Anno-Bom e imagens de primeira comunhão. Agradável à vista, cheio de contentamento exuberante, de alegria radiosa, de felicidade sorridente." Etc.

Os conhecidos críticos de arte Christian Zervos, Maximilien Gauthier, Louis Mauxcelles, Serge Romoff, G. de Pawlovski, Raymond Cogniat, falaram com simpatia sobre a pintura Pau-Brasil, assim como Antonio Ferro, Maric de Andrade, Assis

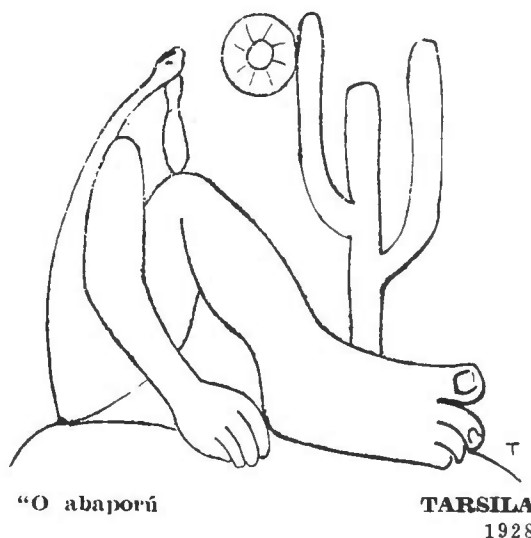
Chateaubriand, Plínio Salgado, Antonio de Alcantara Machado, Menotti Del Picchia, Manoel Bandeira, Alvaro Moreira, Renato Almeida, Paulo Silveira, Luis Anibal Falcão, Ascensc Ferreira e outros. Teve também, naturalmente, os seus adversários.

Cendrars me mandava em Paris cartas entusiásticas: "Vive votre belle peinture!" e Paulo Prado disse tudo, quando afirmava que sentia um pedaço da nossa terra, avistando ao longe na vitrina da Galeria Percier, um tela minha bem Pau-Brasil.

As críticas acima transcritas têm uma finalidade: elucidar e confirmar com documentos que esse movimento teve repercussão dentro da pintura brasileira, assim como o teve, na literatura, a poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade.

* * *

O movimento antropofágico de 1928 teve sua origem numa tela minha que se chamou "abaporú", antropófago: uma figura solitária mostruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado repousando num joelho, a mão sustentando o peso-pena da cabecinha minúscula. Em frente, um cactus explodindo numa flôr



absurda. Essa tela foi esboçada a 11 de janeiro de 1928. Oswald de Andrade e Raul Bopp — o creador do afamado poema Cobra Norato — chocados ambos diante do "abaporú", contemplaram-no longamente. Imaginativos, sentiram que dali poderia surgir um grande movimento intelectual.

Agora um parêntese: alguns anos depois, Sofia Caversassi Villalva, temperamento de artista, irradiando beleza e sensibilidade, dizia que as minhas telas antropofágicas se pareciam aos seus sonhos. Só então compreendi que eu mesma havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por histórias que ouvira em criança: a

casa assombrada, a voz do alto que gritava do fôro "eu cáio" e deixava cair um pé (que me parecia imenso), "eu cáio", caía outro pé, e depois a mão, outra mão, e o corpo inteiro, para o terror da criança.

O movimento antropofágico teve a sua fase pre-antropofágica, antes da pintura Pau-Brasil, em 1923, quando executei em Paris um quadro bastante discutido, a "Negra", figura sentada com dois robustos tóros de pernas cruzadas, uma arroba de seio pesando sobre o braço, lábios enormes, pendentes, cabeça proporcionalmente pequena. A "Negra" já anunciava o antropofagismo. O desenho dessa figura serviu para a capa dos poemas de "Le Formose", que Blaise Cendrars escreveu sobre a viagem ao Brasil, em 1924.

Como dizia, o "abaporú" impressionou profundamente. Sugeriu a creatura fatalizada, presa à terra com seus enormes e pesados pés. Um símbolo. Um movimento se formaria em torno dela. Ali se concentrava o Brasil, o "inferno verde". Fundou-se o Clube de Antropofagia, com uma revista sob a direção de Antonio de Alcantara Machado e Raul Bopp. Oswald de Andrade lançou seu manifesto, as adesões seguiram-se rápidas. A 14 de fevereiro de 1928, muito antes do aparecimento do primeiro número da revista, que saiu em maio, Plínio Salgado já escrevia no "Correio Paulistano": "...Tarsila do Amaral, de que Blaise Cendrars disse que seria capaz de provocar um movimento literário... na Rússia. Não. Tarsila é capaz de provocar um movimento literário no Brasil... Ela traz indicações notáveis dessas grandes forças elementares a que estou me referindo. Duas de suas telas principalmente têm um profundo sentido do "meio cósmico" e da "verdade racial". Fê-las sem sentir, porque o artista não pretende nunca outra coisa senão fixar um pensamento. E esse pensamento, muitas vezes, é uma revelação profética".

Na primeira fase (ou primeira denteição) da Revista de Antropofagia colaboraram, além dos seus fundadores Oswald de Andrade, Raul Bopp e Antonio de Alcantara Machado, Mario de Andrade, Osvaldo Costa, Augusto Meyer, Abigoar Bastos, Guilherme de Almeida, Plínio Salgado, Alvaro Moreyra, Jorge Fernandes, Rosario Fusco, Yan de Almeida Prado, Marques Rebelo, Manoel Bandeira, Brasil Pinheiro Machado, José Americo de Almeida, Rui Cirne Lima, Maria Clemencia (Buenos Aires), Menotti del Picchia, Abgar Renault, Murillo Mendes, Nicolás Fusco Sansone (Montevideo), Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Ascenso Ferreira, Achilles Vivacqua, Maric Gracioti, Ascanio Lopes, Jaime Griz, Luis da Camara Cascudo, Antonio Gomide, Henrique de Rezende, Guilhermino Cesar, Alberto Dézon, Peryllo Doliveira, Franklin Nascimento, Azevedo Corrêa Filho, Sebastião Dias, A. de Almeida Camargo, A. de Limeira Tejo, Mateus Cavalcante, Josué de Castro, Julio Paternostro, Ubaldino de Senra, Silvestre Machado, L. Souza Costa, Camilo Soares, Charles Lucifer, F. de San Tiago Dantas, Rubens de Moraes, Nelson Tabajara, Walter Benevides, Emilio Moura, João Dornas Filho, Pedro Dantas, Augusto Schmidt.

Na Europa o crítico de arte Waldemar Georges, a respeito de uma exposição de pintura que realizei em 1928, escreveu sobre "Tarsila et l'Anthropophagie", comentando o movimento brasileiro de retorno ao índio, dono do solo, onde "a alegria é a prova dos nove", como dizia o manifesto antropofágico.

Krishnamurti mandou de Paris uma saudação, reproduzida em fac-simile no número 3 da revista. Escritores ilustres deram sua colaboração. De Max Jacob, foi publicado, também em fac-simile, no número 6, o seguinte pensamento: "À la Revista de Anthropophagia — Les grands hommes sont modestes c'est la famille qui porte leur orgueil comme des reliques".

A revista safu de maio de 1928 a fevereiro de 1929.

De Março a Julho desse mesmo anno, o seu órgão oficial foi uma página semanal do "Diário de S. Paulo". Nessa "segunda dentição", aderiram e colaboraram Oswald de Andrade, Osvaldo Costa, Geraldo Ferraz, Jorge de Lima, Julio Paternostro, Benjamin Peret (do grupo surrealista francês), Raui Bcpp, Barboza Rodrigues, Clovis de Gusmão, Pagú, Alvaro Moreira, Di Cavalcanti, Mario de Andrade, Galeão Coutinho, Jayme Adour da Camara, Augusto Meyer, José Isaac Peres, Heitor Marçal, Achilles Vivacqua, Nelson Foot, Hermes Lima, Edmund Lys, Junrandyr Manfredini, Cícero Dias, Felipe de Oliveira, Dante Milano, Osvaldo Goeldi, Bruno de Menezes, Eneida, Ernani Vieira, Paulo de Oliveira, Hannibal Machado, Sant'Ana Marques, Campos Ribeiro, Muniz Barreto, Orlando Moraes, Garcia de Rezende, João Dornas Filho, Ascenso Ferreira, Lymeira Tejo, Dolour, Luiz de Castro, Genuino de Castro, Murillo Mendes e eu.

O movimento empolgou, escandalizou, irritou, entusiasmou, enfureceu, cresceu com adesões do norte ao sul do Brasil, além das simpatias de intelectuais dos países vizinhos. Repercutiu também em Paris com protestos de indignação em torno do meu quadro "Anthropophagia". Uma tarde, Geraldo Ferraz — o açougueiro — correu alucinado à casa de Osvaldo Costa para comunicar que a revista tinha sido suspensa pelo diretor do "Diário de S. Paulo", em vista do monte de cartas recebidas de leitores do jornal, reclamando contra aquela pagina dissolvente de todos os cânones burgueses. Pobre revista! Com ela morreu o movimento antropofágico...

DA DOUTRINA ANTROPOFAGICA - 1928 OSWALD DE ANDRADE

"Contra todas as catequeses e contra a mãe dos Gracos — Só me interessa o que não é meu. Lei do homem, lei do antopofago. — Contra todos os importadores de consciencia enlatada. — A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Snr. Levy Bruhl estudar. — A idade de ouro anunciada pela America. A idade de ouro e todas as girls. — Roteiros. Roteiros. Roteiros.. Roteiros. Roteiros. Roteiros. — Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo. — Nunca fomos catequisados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar, cheio de bons sentimentos portugueses. — Já tínhamos a lingua surrealista e a idade de ouro. Catit Catiti Imara Notiá Notiá Imara Ipejú. — Contra as historias do homem que começam no cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem Cesar. — Contra as Sublimações antagonicas. Trasidas nas caravelas. — Contra a verdade dos povos missionarios, definida pela sagacidade de um antropofago, o Visconde de Cayrú: E' a mentira muitas vezes repetida. — Não tivemos especulação. Mas tínhamos advinhação. Tínhamos politica que é a ciencia da distribuição. E um sistema social planetario. — As migrações. A fuga dos estados tediosos. — Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. — Contra o indio de tocheiro. O indio filho de Maria, afilhado de Catarina de Medicis e genro de D. Antonio de Mariz. — A alegria é a prova dos nove. — Contra a Memoria, fonte de costume. A experiencia pessoal renovada — A baixa antopofagia aglomerada nos pecados de catecismo, — a inveja, a usura, a calunia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropofagos — Contra Anchieta, cantando as onze mil virgens do céu na terra de Iracema".

RECORDAÇÃO DO CLUBE DOS ARTISTAS MODERNOS

FLAVIO DE CARVALHO

Di Cavalcanti, Carlos Prado, Gomide e eu, ocupávamos o prédio todo da rua Pedro Lessa, 2, com os nossos "ateliers". Em 24 de novembro de 1932, com o intuito de preencher uma necessidade e por motivos de conveniências, fundamos o Clube dos Artistas Modernos, primeiro andar desse prédio, com as seguintes finalidades: reunião, modelo coletivo, assinaturas de revistas sobre arte, manutenção de um bar, conferências, exposições, formação de uma biblioteca sobre arte, e defesa dos interesses da classe.

Em assembléa geral, fui eleito o seu primeiro presidente.

O prédio situado junto ao viaduto Santa Ifigênia, em pleno vale Anhangabaú, tinha pelos fundos a Guarda-Civil, e como acesso o aspecto napolitano da rua Anhangabaú, entre frutas, imprecações sírias, fileiras de salames, casas suspeltas, molecada suja, pelotões de guardas que entravam e saíam e as sombras dos taboleiros e trellsas do viaduto, que tornavam o ambiente acolhedor e irresponsável.

Os quatro fundadores decidiram pintar, cada um, um painel nas paredes. Houve festa, com vinho e barulhada, a festa se espalhava pelas janelas a fóra e alcançava o passante logo em baixo; Nair Duarte Nunes trouxe um gigantesco bolo que apareceu entre cânticos e gritos estranhos, Noêmia Mourão (então aluna de Di Cavalcanti) foi enviada ao filósofo italiano dono do restaurante ao lado (o nosso restaurante ainda não estava fundado) para a compra de garrações de vinho. Os painéis se prolongaram por uma semana, entre visitas, discussões, dansas ao som do pente com papel de seda e cantos esquisitos, Frank Smit e senhora ofereceram um vodka com pimenta curtido em sapé. Logo apareceu um piano não sei donde e com êle executores. Mais gente veio, Anita Malfatti, Osvaldo Sampaio, etc... e o Clube dos Artistas Modernos, solidamente fundado, progredia com rapidez.

Alguns pintores iniciaram as atividades com duas noites por semana de modelo coletivo. O ambiente era íntimo e de camaradagem; a cosinha (já uma realidade) e o bar na sala única do Clube, Pacha, uma moça russa... excelente cosinheira, bom vinho (ou máu), música às vezes notável... Me lembro certa tarde, antes de Elsie Houston dar um seu recital, cantávamos e bebíamos: Elsie cantava como nunca

cantou, tinha Segall, seu inimigo Di Cavalcanti, Paulo Magalhães (o de São Paulo) com mania de piano, lírico, cantando valsas do Braz e a "Pomba Rôla" que nostálgica escoava na sala quasi vazia e pelo cair da noite lá fóra, entre os assobios da Guarda e o ruído de um mundo que não era o nosso.

O Clube, que tinha poucos recursos, logo progrediu, espalhou-se tornando-se conhecido, faltava apenas iniciar publicamente a atividade; apareceu uma noite a voz de Adacto cantando ao público, em seguida Pongetti fala atacando Procópio e Procópio contra-ataca, segue-se Elsie Houston com enorme sucesso cantando o seu (nosso) folk-lore e exibindo a sua (então) delicada simplicidade.

Apareceram com grande sucesso dois quartetos de vozes excelentes: o do maestro Tupinambá e o quarteto alemão Klein. O quarteto alemão surgiu numa noite alegre sem ninguém saber como.

Houve música dos mestres da música moderna, por Frank Simt e Camargo Guarnieri, Lavínia Viotti e Ofélia Nascimento. Depois uma série de conferências, Nelson Tabajara fala sobre a China, Tarsila sobre arte proletária (houve violentas e interessantes discussões sobre este assunto), Jaime Adour fala de Bopp; Amadeu Amaral Júnior, Nelson Rezende, Mário Pedroza, Caio Prado Júnior (recem-chegado da Rússia, na sua famosa conferência onde a assistência se prolongava a mais de 150 metros pela rua), o recital de Maria Paula com a poesia de Bopp, várias exposições como a de Kathe Kollowitz, uma exposição de cartazes russos contendo vida, novidade e interesse.

Organizei então o famoso Mês das Crianças e dos Loucos, com exposições de desenhos, pintura e escultura de alienados do Hospital do Juquerí (1), de crianças das escolas públicas de São Paulo e de particulares, em conjunto com uma série de conferências por especialistas no assunto. Como complemento se realizaria uma Noite dos Poetas Alienados, onde os poemas eram declamados por Maria Paula.

O certamen visava focalizar a importância psicológica e filosófica da arte do louco e das crianças, e mostrar o erro cometido por professores, imbuídos de rotina e ritual, quando corrigem os desenhos de crianças e os adaptam às suas rotinas.

O C. A. M. expôs durante um mês inteiro um verdadeiro panorama dramatizado das espécies, espalhados sobre as pequenas mesas da sala única estava toda a tragédia da vida e do mundo, todos os cataclismos da alma e do pensamento, a dolorosa caricatura de tudo e o drama simples de formas e de cores que tanto faz inveja aos grandes artistas. Era um verdadeiro grito de revolta contra as paredes opressoras e asfixiantes das Escolas de Belas-Artes que corrigindo e polindo procuram sempre impôr aos alunos a personalidade frequentemente mofada e gasta dos professores. A importância da arte do louco e da criança foi definitivamente focalizada, colocando em evidência os fenômenos de associação livre de idéas, a sequência de fatos ancestrais e as formas de uma evolução longínqua.

(1) — O dr. A. C. Pacheco e Silva, nessa ocasião diretor do Juqueri, teve a amabilidade de nos emprestar as coleções desse hospital.

Pedro de Alcântara falou sobre "Interpretação dos desenhos de crianças e o seu valor na pedagogia", Osório Cesar falou sobre "A arte dos loucos e vanguardistas", A. C. Pacheco e Silva sobre "A arte e a psiquiatria através dos tempos", Durval Marcondes sobre "Psicanálise dos desenhos dos psicopatas", Fausto Guerner sobre "O louco do ponto de vista da psicologia geral". Os debates após as dissertações foram animados e às vezes violentos.

Nessa época o Clube infiltrado de elementos da extrema esquerda política, alguns que nada tinham a ver com arte, apresentava um aspecto variado eminentemente pitoresco. Debatia-se em torno de tudo, mesmo as coisas que mais apelavam para a concordância, era absolutamente impossível fazer uma afirmação que ficasse em pé, por mais positiva, inocente e simples que fosse; toda e qualquer idéia era esvaída e destruída ou pelos elementos cépticos ou pelos elementos cuja índole ou forma política exigia essa exibição de sadismo. A direção do Clube, imbuída de liberalismo, acatava a polêmica arriscando com frequência o descalço.

A' medida que o ciclo de conferências avançava, a agitação era maior e mais pitoresca e variada a assistência. Me lembro certa vez quando Nelson Tabajara na sua palestra atribuía aos missionários boa parte dos males da China; um missionário que lá se achava saindo precipitadamente e zangado derrubou o whisky do sr. André Dreyfus.

Ninguém se sentia constrangido e as objeções eram feitas com a maior candura e simplicidade — magnífico material para estudo social.

As dissertações eram franqueadas ao público e logo começaram a aparecer elementos provocadores que se aproveitavam da boa-fé de todos, habilmente deturpando com palavras de ordem política, as reuniões até então das mais agradáveis. Os homens substituíam a política o cérebro e as suas idéas. Era o início da decadência do Clube dos Artistas Modernos; as conferências se tornavam mesquinamente turbulentas, ora perturbadas pela solenidade de elementos da direita, ora pela exuberância partidária de elementos da esquerda. Havia desaparecido tudo aquilo quanto pôde ser chamado belo na ação pelo raciocínio, isto é, a capacidade que tem o homem de submeter as suas emoções às conclusões frias e duras do raciocínio, independente das suas idéas do passado.

A turbulência e a depreciação — nos momentos mais felizes — às vezes era tão pronunciada que desabrochava em franca e gostosa brincadeira: meninos e meninas brincando alegremente em torno de um conferencista, como aconteceu com o sertanista Halembeck (o homem que se fotografava com barbas postiças de longo estágio no sertão), que não pôde terminar a sua magante palestra com pretensões a dicionário, sendo raptado por um bando de mascarados, embrulhado e amarrado em um grande lençol branco que empunhava festivamente Salvador Piza Filho, quando momentos antes brincava de assombração com o conferencista. Posteriormente foi o conferencista benzido e untado com espírito de vinho e mostarda.

Contudo, o Clube de Artistas ainda apresentava coisas, já se discutia a criação do Teatro da Experiência. Jorge Amado com a simplicidade que o caracteriza falou sobre a "Vida na fazenda de cacáu", Galeão Coutinho sobre "Elogio à Usura", Osvald de Andrade leu para uma sala entulhada de gente com grande sucesso e certo

escândalo trechos da sua peça "O Homem e o Cavalo" (peça que provavelmente seria representada no Teatro da Experiência se este continuasse aberto), Agripino Grieco, mais mordaz do que nunca, e sem dúvida encorajado pelo ambiente distribuiu dosagem alta de veneno a uma assistência quase igual à da palestra memorável de Caio Prado Júnior; o tenente-coronel Regalo Braga também falou sobre índios e chavantes, e trouxe esta noite para o Clube numeroso contingente de sertanistas irritados; entre eles se encontrava o famoso Hermano Ribeiro da Silva que negava categoricamente as afirmações do coronel.

Entre os acontecimentos mais interessantes do Clube se destaca a palestra do pintor mexicano David Alfaro Siqueiros. Siqueiros fez parte do grupo da renovação mexicana, o grupo de Rivera (antes de brigar com Rivera)... aquele grupo que pintava afrescos nas paredes externas da cidade do México.

Tipicamente artista, alto, massiço, cabeleira negra, era — coisa pouco comum entre os artistas — grande orador, falava horas inteiras com um improviso vigoroso e imaginativo e sem cansar o público... Siqueiros empolgava a assistência, formava um verdadeiro campo magnético no auditório e conservava esse campo magnético com o mesmo potencial durante as horas que duravam as suas orações, nunca em nenhum momento esmorecia, como costuma acontecer com os altos e baixos do orador normal.

Ele era mais exuberante como orador que como pintor, tinha-se a impressão que a sua oratória emanava da sua pintura, era uma consequência e uma continuação da pintura, vinha como o sublime acabamento da pintura. Ele não falava para explicar mas sim para acabar uma coisa que ele havia começado plasticamente. A oratória era em Siqueiros o fim de uma luta, o último ato de um espetáculo, mas evidentemente uma "finale" que não podia ser expressa plasticamente, que só era visível em palavras.

Siqueiros era político e o seu vigor em oratória provinha das suas condições políticas; o ambiente irreverente, irresponsável e livre, do Clube, o inspirava. Ele sentia-se bem entre nós.

As suas idéas políticas só uma ou outra vez afetaram a cor e a forma dos seus argumentos — coisa rara entre elementos radicais.

A forma da sua oratória se parecia com a forma da sua pintura: grande imaginação, grande exuberância, dantesca em tonalidade, forte e definida em emoção.

A assistência imóvel, hiptonizada, sem o menor sinal de cansaço, escutou Siqueiros durante quatro horas.

A atitude policial para com o Teatro da Experiência prejudicava o Clube dos Artistas Modernos... A' chamada para a eleição do novo presidente ninguém respondeu, uma segunda chamada quatro ou cinco membros elegeram o sr. Agostini Filho. O novo presidente, com o fechamento do Teatro da Experiência, não conseguiu manter o Clube aberto.

O que mais caracteriza o comportamento dos artistas como classe é a flutuação brusca das emoções, sem o devido controle do raciocínio. As emoções saltam de um polo a outro em espaços de tempo pequenos, abaixo do normal. Ele é um selvagem, pula da tristeza à alegria, do ódio ao amor, do prazer à repulsa, com a mesma facilidade com que saltamos de um ônibus. E quando ele se mantém em um estado neutro e nivelado, de aparente pacividade sonhadora, é um recalcado esperando o momento propício para despejar bruscamente o seu armazenamento de recalques. Isto acontece sobretudo com os melhores artistas, aqueles que mais se dedicam e mais se gastam na sua pintura, todos eles têm uma obceção dominante qualquer, bem marcada e definida, irradiando de um jogo de complexos de inferioridade.

Essas observações (que encontram a sua polarização no surrealismo) não se aplicam ao artista abstracionista, que dia a dia caminha pra uma forma pura de mentalismo.

São eminentemente sinceros, sarcásticos, críticos e creanças, nas suas observações e contacto com o mundo, e possuem uma visão global das coisas, pronunciada, sem dúvida proveniente do seu treinamento na pintura, do seu modo de enxergar pictoricamente as coisas, se agitam e se manifestam movidos por imagens visuais e associações livres de idéas que acionam como reagentes.

Vivem uma vida interior intensa.



Nelson Tabajara de Oliveira quando realizava no "Clube dos Artistas Modernos" uma conferencia sobre a China

A EPOPÉA DO TEATRO DA EXPERIENCIA E O BAILADO DO DEUS MORTO FLAVIO DE CARVALHO



O teu halito era como a ventania...
(Do bailado do Deus Morto)

No verão de 1933, na cidade de São Paulo, criei o Teatro da Experiência, secundado no meu esforço pelo meu amigo Osvaldo Sampaio.

O que ia ser o Teatro da Experiência?... Os jornais falavam, comunicados, pequenas notícias, dissertações teóricas, curiosidade, inimizade, inveja, bobagens, acolovelavam a frivolidade no drama quotidiano do noticiário de São Paulo e Rio.

Primeiro, uma base teórica, uma dialética... e assim foi... O Chefe de Polícia, um sr. Guimarães, recebeu e não leu ou não entendeu um comunicado, mais ou menos o seguinte: O Teatro seria um laboratório e funcionaria com o espírito imparcial de pesquisa do laboratório. Lá seria experimentado o que surgiria de vital no mundo das idéas: cenários, modos de dicção, mímica, a dramatização de novos elementos de expressão, problemas de iluminação e de som e conjugados ao movimento de formas abstratas, aplicações de pre-determinados testes (irritantes ou calmantes) para observar a reação do público com o intuito de formar uma base prática da psicologia do divertimento, realizar espetáculos-provas só para autores, espetáculos de vozes, espetáculos de luzes, promover o estudo esmerado da influência da cor e da forma na composição teatral, diminuir ou eliminar a influência humana ou figurada na representação, incentivar elementos alheios à rotina a escrever para o teatro... e muitas mais coisas que no momento me escapam.

O Teatro foi instalado na loja nos baixos do Clube dos Artistas Modernos: uma adaptação razoável produziu a lotação de 275 lugares.

Havia falta de autores. Pedi a diversos conhecidos a sua produção, porém tardavam, os alugueis corriam e o dia da inauguração se aproximava.

Escrevi o Bailado do Deus Morto, uma peça cantada, falada e dançada; os atores usavam máscaras de alumínio e camisolas brancas, o efeito cênico era um movimento de luzes sobre o pano branco e o alumínio.

Passei dias inteiros na censura procurando convencer o delegado Costa Neto (o censor era delegado de polícia), me faziam esperar horas e horas propositalmente — de uma feita esperei seis horas a fio, cheguei a me mudar para o gabinete de polícia, levei livros, cadernos, régua de cálculo, alimento e lá ficava a manhã toda e toda a tarde procedendo ao expediente do meu escritório esperando ser atendido. Osvaldo Sampaio ia e vinha em auxílio.

Após 10 dias de esforços inúteis contra o quebra-paciência oficial por acaso peguei o delegado que se esquivava apressadamente na saída, eu entrava e ele saía, espremi os argumentos, me interpús entre o personagem oficial e o auto que esperava, apelei por Shakespeare em pleno rua dos Gusmões, chamei a atenção sobre a liberdade de linguagem desse autor, apalpei a própria pessoa do delegado como demonstração da necessidade premente de dar uma afirmativa, o povo ajuntava... o delegado atarantado, suado e com pressa se pronunciou verbalmente.

.....

.....

Devido a natureza do instrumental (urucungo, réco-réco, uquiçamba, tamborim, cuica ou puita, bumbo) os atores eram quasi todos negros, pegados a esmo na rua (Risoleta, Henricão, hoje célebre, Armando de Moraes, etc.) — todos gente avessa a horários e que gastava indebitamente a paciência de Osvaldo Sampaio, repetidor da peça. Hugo Adami era ator principal e tinha preconceito de raça, chegava atrasado aos ensaios ou não vinha e, pelo fato de já ter sido ator antes, não sabia direito a sua parte. A inauguração foi brilhante; um público variado e duas vezes maior do que a capacidade do teatro enchia o recinto e trespordava pela escada estreita dos altos do Clube dos Artistas Modernos.

A peça, uma obra filosófica, e sob o ponto de vista do teatro obra experimental que procurava novos moldes de expressão. A peça envolve uma escala de alguns milhões de anos e mostra as emoções dos homens para com o seu Deus. O primeiro ato trata da origem animal do Deus, o aspecto e a emotividade do monstro mitológico e as razões que levaram a Mulher Inferior a transformá-lo num objeto de dimensões infinitas, apropriado á ira e ao amor do homem. Mostrava a vida do Deus pastando entre as feras do mato e os laços afetivos que mantinha com estas.

E' o Deus peludo, de cabelo ondulado e comprido como o da mulher e que pratica a grande traição. A traição de sangue, matando os seus amigos as feras abandonando os seus companheiros de pasto, para o amor de uma mulher inferior, um ser de uma outra espécie.

No 2.º ato a Mulher Inferior explica ao mundo porque ela seduziu o monstro mitológico e pacato de entre os animais e colocou-o como Deus entre os homens, uma profunda saudade marca a sua entonação e a sua ira contra o Homem Superior.

Entre um coro de mugidos de vaca de manhã cedo os homens do mundo imploram em vão um Deus calado e desaparecido, Perplexos eles decidem e controlam os destinos do pensamento, marcam e especificam o fim do Deus e o modo de usar os seus resíduos no novo mundo.

.....

O Teatro da Experiência se ocupou mas não chegou a representar com peças de Osvald de Andrade, Brasil Gerson... deu além alguns espetáculos sem importância, destacando-se no entanto uma coletânea de dansas com cânticos da época da escravidão, que causou vivo sucesso e onde Henricão e sua "troupe" brilharam.

O Bailado do Deus Morto voltou á cena mais duas vezes e numa noite quente e sem estrélas, no momento em que o espetáculo ia começar cinco guardas-civis em motocicleta estacionam junto aos grupos na bilheteria... e me entregam uma intimação para não prosseguir.

Não conformado, procurava obter do "grillo" explicações... De-repente o ambiente movimentava-se com a aparição estranha, oportuna ou inoportuna — como queiram — do Coronel Cabanas. Era a primeira vez que Cabanas aparecia no nosso meio.

O cabo de guerra interrompe as minhas explicações ao "grillo" e em tom marcial ordena: — "Diga ao sr. Costa Neto que o teatro vai funcionar, e se a polícia aparecer aqui será recebida a bala!"

Os uniformes se eletrizam indignados, e num arrastar de botas apressado, as motocicletas rompem o silêncio da noite e momentos depois, não mais meia dúzia de motocicletas mas sim todo o Gabinete de Investigações, 300 homens armados e conduzidos por toda a espécie de veículo abordavam e entupiam a rua estreita do Teatro da Experiência.

O delegado, moreno, gordo, pálido, surge da massa uniformizada e se aproxima seguido pela massa. Era o delegado Costa Neto.

O encontro foi sem palavras, pois nada tínhamos a dizer um ao outro e o silêncio incômodo se prolongaria se não fosse alguém oferecer um bom-bom ao delegado. Ele aceitou.

Cabanas mostra-se imbuído de espírito revolucionário, apela para uma porção de coisas que não me lembro mais, o delegado alega tudo quanto um delegado pôde alegar e eu continuava nada tendo a dizer.

Damas inquietas e perfumadas falavam baixinho, umas saíam, outras ficavam, Chinita Ulman declarou que fazia questão de assistir o espetáculo, repórteres procuravam fazer acontecer alguma coisa, Geraldo Ferraz (então no "Diário da Noite") empurrando com os braços e em voz grossa disse que as coisas não podiam ficar paradas, e finalmente sugeri ao delegado como demonstração — sem dúvida inútil, — da minha fé no teatro de dar o espetáculo para o Gabinete de Investigações... E assim foi feito.

Osvaldo Sampaio, anguloso e persuasivo, com braços e mãos, incitava os policiais a tomarem lugar no teatro.

O espetáculo é ouvido em silêncio. O contraste da novidade absorve a audiência atônita ante os lamentos em cântico, o coro de vozes de animais o entre-ato indesejável e as imprecações de Hugo Adami castigando impiedosamente o Deus.



Uma lembrança do Club dos Artistas Modernos, onde se vêem entre o corpo de baile negro, entre outros, os senhores: urbanista Alfred Agache (no centro, de pé com um vaso na cabeça); maestro Frank Smith (sentado no chão); e da esquerda para a direita: Flavio de Carvalho, Tarsila, Heraida Tabajara, Maria Paula Adami, ?, Pola Rezende, Dude Brugger, Regina Konder da Silva Prado, Pilar Ferrer, ?, Jorge Pzrembel; atrás: ?. Sedrak, Oswald de Andrade F.º, Ozorio Cesar, Luiz Cintra do Prado, Furest Muñoz, ?, ?, Nelson Tabajara, Carlos Prado, Augusto Frederico Schmidt, Jayme Adour da Camara; mais atrás: Sava (do bar) e varios patricios, Rocha Ferreira, Hallenbeck.

Geraldo Ferraz aborda o delegado, damas e outros presentes em entrevista — "sua opinião sobre a peça?... Ninguém sabia bem qual era a opinião que convinha ter, o coronel Luís Alves que ia fugindo com duas prêsas perfumadas foi pescado e opinava convenientemente, o delegado que tinha censurado e proibido a peça e que a assistia pela primeira vez, declarou entre outras que: "gostei muito, não há dúvida. E' interessante, nada tem de maie. Penso que é preciso o visto da censura que ainda não foi dado".

— Mas, dr..., desagradou o espetáculo? — insistiu Geraldo Ferraz.

— Não, é uma coisa muito nova, e que interessa bastante". (Ver "Diário da Noite", 17 de novembro de 1933).

E assim foi para o noticiário do jornal da noite...

Chinita Ulmann fez diversos elogios e a acumulação de gente se dissolveu, o teatro foi fechado e uma guarda especial de 15 homens armada de carabina e revolver permaneceu postada durante meses para isolar o público menino da manifestação de arte.

Era o fim do Teatro da Experiência.

A imprensa que a princípio se mostrara alegre, cheia de vida e livre de costumes preconceitos, borbulhando curiosidade, (com exceção, está claro, de alguns elementos completamente avessos a qualquer forma de mentalismo), teve medo de tirar a camisa-de-fôrça social e com visível relutância e um pouco de sadismo abandonou o Teatro da Experiência aos seus destinos.

As autoridades — sem dúvida inspiradas no clero — inventaram umas histórias de local impróprio, perigo de incêndio e uma perção de pequenas "almas do outro mundo" oficiais e inverídicas — quando na cidade se encontrava grande número de estabelecimentos inteiramente fora do Código de Obras e dos regulamentos da polícia.

Movi um processo contra o Estado, mas perdi. Creio que assim foi, principalmente, por ter sido julgado por um juiz integralista, o juiz Fairbanks, politicamente influenciado por uma informação inverídica da polícia, na qual eu figurava como comunista — o sr. Fairbanks, entre outras coisas, não entendia e não queria entender de teatro.

Houve um protesto de intelectuais do Brasil contra o fechamento do teatro pela polícia e a atitude da polícia foi censurada e ventilada na Câmara dos Deputados do Rio. O texto do protesto foi o seguinte: "Os abaixo assinados, intelectuais, pintores, arquitetos, artistas, jornalistas, músicos, advogados, médicos, engenheiros, protestam contra o ato inominável de violência da polícia agindo por intermédio do delegado de costumes Dr. Costa Netto, afim de fechar o Teatro da Experiência, fundado com grandes sacrifícios. O Teatro da Experiência é apenas um laboratório para pesquisas teatrais e portanto é, como são todos os laboratórios, um estímulo do progresso necessário ao nosso meio.

Não é possível que esse laboratório de experiências, puramente intelectual, possa ser sujeito à opinião incompetente de autoridades que desconhecem completamente o assunto, e apenas poderão exercer a sua ação para fins exclusivamente administrativos." (1)

Quando alcançava o meu stúdio via sempre a mesma paisagem imóvel: a guarda subia, a guarda descia, frente ao meu minúsculo teatro... Pobre teatro!... O trote cadenciado militar havia mudado a paisagem pacata... A atmosfera napolitana deflorada tinha outra cor, não era mais o ruído amoroso de antes, cada tom se entranhando nos objetos... — antes, sempre antes. O sol tranquilo, as notas puras, o bem-estar do saciado olhando pela sacada abaixo num dia de verão... a rua quase ao alcance da mão, moleque descalço e sujo passa parado, uma hipérbole de poeira fôge ao longe por cima da igreja do largo Paisandú. Não era uma música, não era uma composição cerebral ou afetada, era como o ar e as núvens, alguma coisa que está e que fica.

Após tanto aparato militar e legal sentia-se quasi um criminoso.

(1) — Entre os intelectuais que assinaram encontramos os seguintes:

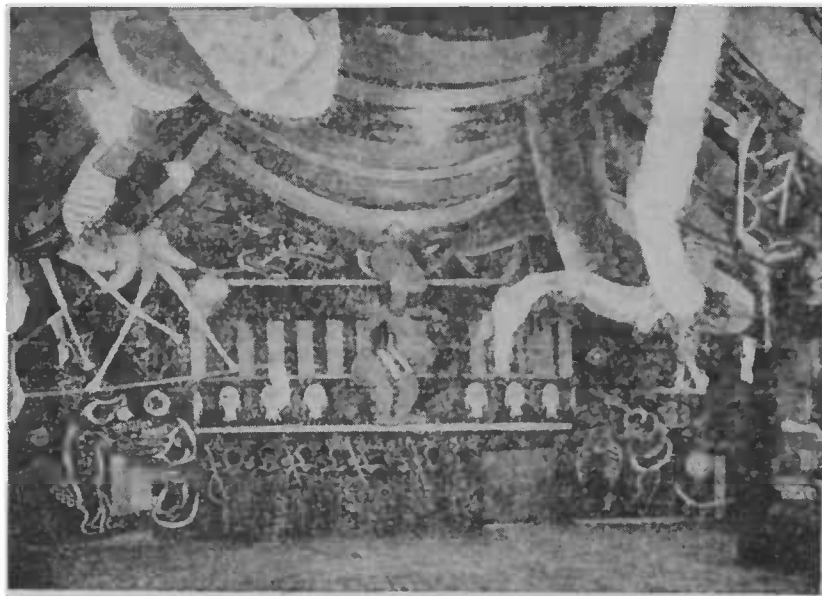
Baby Cerquinho Prado, Procopio Ferreira, Caio Prado, tenente coronel João Cabanas, Eduardo Prado, Machado de Oliveira, Nair Duarte Nunes, Rubens do Amaral, Agripino Grieco, Abner Mourão, Maria Paula Adami, Nair Mesquita, Paulo Prado (membro do Conselho Consultivo do Estado), Fernando de Azevedo, Mario Pedrosa, René Thiolier, Hermes Lima, L. Amaral Gurgel, Osvald de Andrade, Nabor Caires de Brito, Geraldo Ferraz, Miguel Macedo, Jaime Adour da Camara, Flavio de Carvalho, Ide Blumenschein, Lolita Bicudo, Salvador Pisa Filho, Osorio Cesar, Atoz Abramo, Teofilo Almeida Sá, Valdemar Gerschow, Paulo de Medeiros, Humberto Bezerra Dantas, Barros Ferreira, Euclides da Silva, Carminha de Almeida, José Peres, Alfredo Tomé, Pereira de Carvalho, Mozart Firmesa, José Osvald Antonio, Ester Peres, Aurelio Novaes Paternostro, Ricarno Seran, O. Marcondes Ferreira, Eurico de Góes, Caio Prado Junior, René de Castro, Balmaceda Cardoso, Jovelino Camargo Junior, Rocha Ferreira, Breno Pinheiro, Milton da Silva Rodrigues, Joraci de Camargo, Elza Gomes, Belmira de Almeida, Cleomenes de Campos, Rui Bloem, Menotti del Picchia, Oscar Melega, Livio Abramo, Egas Landim, Americo Porto Alegre, Paulo Mendes de Almeida, Paulo Magalhães, Hugo Adami, Nobrega de Siqueira, José Kliass, Violeta de Alcantara Carreira, Afonso Schmidt, Nelson Tabajara de Oliveira, Flavio de Campos, Pilar Ferrer, Galeão Coutinho, Virgilio de Aguiar, Armando Pamplona, Antonio Marinho, Isabel Ferrer, Antonio Mauá, Antonio Ferrer, Mario Bicudo, Ari Machado, M. C. Ferraz de Almeida, Luiz de Araujo Faria, Helio de Souza, Tomaz Whately, Artur Costa Filho, Luciano Nogueira Filho, Afranio Zucoloto, Francisco Olinto Junqueira, A. M. Jordão, José Barros do Amaral, Raul Jordão de Magalhães, Tufic Helú, Arnaldo Pedrosa da Horta, Ciro Mendes, Cicero Ferreira de Abreu, Celso Bittencourt, Hermenegildo Xavier, Aires Martins Torres, Fausto Silva, José Andrade Maia, Ciro Sans Duro, Jerson de Carvalho, Paulo da Silveira Ramos, Valentim Silva, Paulo Meirelles, Fernando Junqueira, Rubem Braga.

RAPIDA NOTICIA

SOBRE A SPAM

PAULO MENDES DE ALMEIDA

Ao se fazer a resenha do movimento artistico de S. Paulo nos últimos anos, injusto seria omitir o nome de SPAM — Sociedade Pró-Arte Moderna. Criada para a finalidade de formar um mais propicio ambiente para os artistas, “alargando o seu contacto com os amadores da arte e com o público em geral”, si é certo que não logrou atingir plenamente esse objetivo, não se pode negar contudo, que muita coisa realizou nesse sentido.



2.º baile carnavalesco da SPAM (1934). “Nas matas da Spamolândia” Detalhe da decoração; projeto de Lasar Segall.

Bem verdade que certas modalidades da atividade artistica, como a literatura por exemplo, lhe foram quasi totalmente extranhas; mas no que diz respeito ás artes plasticas, e dentre estas a pintura notadamente, sem sobra de suspeição pode-se afirmar que largos e duradouros beneficios decorreram da sua obra que, agitando os meios interessados do país, provocou, realmente, a formação de uma atmosfera mais propicia aos que se dedicam a esse genero de atividade humana. Assim, pode-se dizer que as exposições coletivas de pintura, de diversos autores, que ainda hoje se realizam, entre nós, tiveram sua origem na iniciativa da Spam, promovendo a memoravel "1.a Exposição de Arte Moderna" inaugurada a 28 de Abril de 1933. Nessa



1.º baile carnavalesco da SPAM (1933).
"Na cidade de Spam". O CIRCO,
"panneau" de Lasar Segall.

mostra figuraram quadros de todos os pintores do quadro social da Spam, ou sejam: Lasar Segall, Paulo Rossi Osir, Vittorio Gobis, Hugo Adami, Anita Malfatti, Tarsila, Wasth Rodrigues, Antonio Gomide, Arnaldo Barbosa, John Graz, Ester Bessel, Jenny K. Segall, Mussia Pinto Alves. Ao lado desses, foram expostos trabalhos dos mais reputados artistas modernos do estrangeiro, existentes nas coleções de diversos particulares de S. Paulo. Obras de Picasso, de Chirócc, Lhote, Léger, Gleizes, Brancusi, Ssako, Dufy, Delaunay, Foujita, Vuillard, Juan Gris, Marie Laurencin, Lipchitz, Pompon, e Sára Afon, aí apareceram, dando ao público de S. Paulo oportunidade única de conhecer, nos originais, télas de autores de que apenas havia ouvido falar, ou vira

reproduções quasi sempre imperfeitas. Nem antes, nem depois, se realizou em S. Paulo, talvez na America do Sul, ousamos adiantar, exposição de pintura mais importante. Quanto a S. Paulo, não me consta se houvesse, antes disso, apresentado qualquer mostra de arte, com esse caráter; quer dizer, mostra de arte coletiva, em que cada autor comparece com dois ou três trabalhos de sua lavra — permitindo, aos observadores, uma visão de conjunto, panorâmica, do movimento artistico de uma cidade. Essa iniciativa da Spam frutificou. E vimos então aparecer, mais tarde, o Salão de Maio, a Exposição da Família Artistica, para só falar nas realizações mais importantes. A' Spam, portanto, se deve esse incremento no setor das artes plasticas.

Podemos ainda citar, tomando cuidado ao faze-lo. as ornamentações para grandes bailes carnavalescos. Introduziu-se, tambem, dessa forma, a preocupação de dar, a essas decorações, um cunho nitidamente artistico, o que antes não se verificava. Foi tambem uma ideia que frutificou.

A Spam fez ainda realizar concertos, conferencias, e manteve durante certo tempo um atelier para os seus artistas. Esse pouco, que, entre nós, é muito, não foi facil de obter. O esforço dos seus organizadores não deve ser olvidado.

Era a seguinte a Comissão Executiva da Spam:

D. Olivia Guedes Penteado

D. Mina K. Warchavchik

Sta. Chinita Ullman

Lasar Segall

Paulo Rossi Osir

Jayme da Silva Teles e

Carlos Pinto Alves

PRIMEIRO E SEGUNDO SALÃO DE MAIO

OSWALD DE ANDRADE FILHO

Raro é o movimento de arte que dura entre nós. De parabens está o Salão de Maio que completa este ano o seu terceiro aniversario.

Apesar das mudanças de orientação que sofreu e das desavenças que em seu seio se deram, ele resistiu e é isso que nos interessa.

O primeiro, realizado em 1937, foi uma bela iniciativa, porém, deixou muito a desejar. Trabalhos ali expostos mereciam estar no Salão Paulista de Belas Artes e não em lugar que se diz avançado e modernista. Mesmo assim a ausencia de quadros bons não foi total. Nele figuraram o "Enterro" de Carlos Prado, além de quadros de Segall e outros.

O segundo, em 1938, apareceu melhorado. Os pintores se apresentaram com mais coragem. As hesitações na organização continuavam. O medo de responsabilidade é um caso sério. Depois de se saber que Cezane foi barrado em todos os salões em que desejou entrar, as cousas tornaram-se difíceis de se resolver. A comissão do Salão de Maio acabou agindo secreta e arbitrariamente.

A apresentação dos pintores ingleses abstracionistas, neste segundo Salão, foi um dos factos mais importantes que já se deram no Brasil. Devemos esta idéia feliz á vontade de mostrar cousas interessantes e á atividade de Flavio de Carvalho.

Pintores ha que dizem ter já passado tal genero de pintura. Acho estas escolas modernas uteis, principalmente aquí, onde não só não acabaram mas nem mesmo começaram. A arte abstrata, que é uma das mais avançadas, é muito mais difficil de se entender do que se pensa. E' entre nós uma arte incompreendida. Isto naturalmente, devido ao facto de não se ter ainda com ela o contacto sufficiente. Saída de escolas que a todos chocam á primeira vista, parece ser tirada do nada. Nasceu de uma série de experiencias e talvez mesmo venha a ser olhada no futuro, como transitoria. Mesmo assim não deixa de ter um grande interesse.

A arte de hoje acha-se enriquecida por todas as pesquisas posteriores ao cubismo que acordou a pintura da sua modorra dando-lhe as inquietações que se sucederam na série de escolas modernistas. Se hoje ha ainda pintores que resistem a essas diversas correntes, eles mesmo não podem negar terem sido elas os degraus dos quais

nos servimos para chegarmos á arte futura. O cubismo fez a reordenação da pintura meio anarquizada pela preocupação de liberdade dos impressionistas. Embora não pareça, o cubismo é de uma disciplina severíssima. Nele o cuidado máximo é o equilíbrio, a ordem, a construção. Aos olhos do leigo pôde parecer uma série de traços e cores postas numa tela sem nenhum critério, mas se formos analisar com atenção um trabalho desta escola, veremos que o pintor cubista produz e consegue um equilíbrio de planos e uma harmonia de cores de grande dificuldade. As escolas que se seguiram, enveredaram por novos caminhos, tendo sempre o cubismo por base.

Os surrealistas atingiram os subterrâneos da pintura. Chirico nos deu uma extraordinária psicanálise do que restava nela da Grécia antiga e que ele mesmo queria destruir. Picasso continuou a ser balisa fazendo antes dos outros as revoluções costumeiras. Agora o grande artista ligou a pintura á política nos dando a "Tomada de Guernica" que é um pedaço da Espanha de hontem com toda sua tragedia. E continuam as pesquisas de Leger, Braque, Utrillo, Miró, que infelizmente só são conhecidos aquí por colecionadores ou estudiosos, pois não temos ainda nenhum lugar onde se possa seguir o movimento da pintura.

Fez portanto muito o Salão de Maio apresentando ao nosso público a arte abstrata. Tanto essa como as pesquisas surrealistas no campo do subconciente, são realizadas com toda pureza. Uma série de traços geometricos sem o controle de teorias, ou de escolas, eis a arte abstrata. São expressões que se ligam ás mascaras africanas e aos desenhos indigenas.

São Paulo poucos representantes viu dessas escolas para poder fazer uma idéia do que elas realmente sejam. Aliás não é só no Brasil que se luta para impôr a arte atual. Na França, quando começaram a aparecer, antes mesmo do surrealismo, outros movimentos avançados, a reação foi tremenda. Algumas das manifestações chegaram mesmo a ser dissolvidas com pancadarias. Tanto os pintores como os literatos e músicos tiveram enormes dificuldades para poder apresentar os seus trabalhos. Mas isso não os impediu de ir até o fim. Hoje a maioria deles é considerada na Europa toda.

Não é em um mês que se impõe uma escola moderna a um público que está acostumado a ver os quadros expostos no Salão de Belas Artes.

Depois da "Semana de Arte Moderna" á qual devemos todo o caminho que a nova geração encontrou aberto, tivemos o C A M e o S P A M — Agora temos o Salão de Maio, movimento que está se tornando cada vez mais interessante pelo estímulo que vem dando aos pintores modernos e pela orientação nova que está oferecendo ao nosso público. Se se observarem os trabalhos expostos no primeiro e segundo Salão de Maio, ver-se-á que o progresso foi grande. Um dos melhores trabalhos aí apresentados foi "Primavera" de Segall que no seu pequeno tamanho nos dá a impressão de um grande quadro. Posto em muro, poderia dar um belo painel em a fresco, não só pelo colorido como pelo ritmo e serenidade. Gomide apresentou-se bem. "O gato morto" uma de suas boas aquarelas, foi muito apreciado. Cícero Dias, que desde o primeiro Salão vem nos mostrando telas vivas e interessantes, nos deu "Idílio" que é uma das coisas melhores, do Salão de 38.

Outra série interessante foi a das xilogravuras. Estas eram de grande interesse, na maioria vindas do Mexico. Apesar de serem em número pequeno deram-nos uma idéia da arte mexicana, tão interessante e comentada. Um facto a se notar é termos visto ao lado dos trabalhos mexicanos em madeira, apresentar-se um artista brasileiro que revelou grande valor. Trata-se de Lívio Abramo. Suas xilogramas nada ficaram a dever ás dos mexicanos.

Sem dúvida alguma o progresso apresentado pelo segundo Salão de Maio foi enorme. Um dos fatores maximos desse progresso foi Flavio de Carvalho. Tomou ele parte ativa na sua organização. Foi quem trouxe até S. Paulo os artistas modernos do estrangeiro. Agora Flavio está orientando o atual Salão e promete-nos grandes cousas. De facto, continuando com a orientação que tomou, o Salão de Maio está fadado a realizar no futuro um movimento, não apenas de arte nacional mas até internacional contribuindo assim para a cultura brasileira e para a nossa propaganda no exterior.

O QUE HA DE ERRADO NA NOSSA LITERATURA MODERNA

LUIS MARTINS

Seria uma banalidade repetir que a literatura estava se tornando um emaranhado de falsidades que o modernismo acabou. O modernismo, de certo jeito, foi outro emaranhado de falsidade. Hoje não se sabe bem o que quer dizer modernismo, tanto é efemera e relativa a mística das classificações. Quem é moderno? Quem não é moderno?

Por muitos aspectos os movimentos modernistas não passaram de verdadeiras manifestações do século XIX, porque foram a exaltação do individuo. Esse individuo era o "homem moderno", com as suas impasses de cultura, a sua coragem esportiva, a sua inquietação permanente, a sua linguagem modificada pela mecânica, o seu tédio melancolico e a sua loucura jovial.

O fato, entretanto, é que passamos o momento lugubre em que os nossos escritores se compraziam em compôr artificialmente uma literatura de caroços. Vencemos tambem o periodo anarquico da reação, a hemorragia dos manifestos.

Como nas revoluções politicas, os vencedores de ontem começaram já a estabelecer uma nova burguesia intelectual, uma volta voraz ao academismo (clara ou disfarçada em eufemismos sucedâneos) a criar uma nova ordem, uma nova disciplina e o culto de novos tabús.

As consequencias do movimento foram de tal forma consideraveis, que seria ingenuo estabelecer os limites de sua estensão. Pode-se dizer que ele passou a mentalidade brasileira a limpo. Mas, como todas as revoluções, trouxe detritos nas aguas turvas. E' que toda escola oferece uma oportunidade aos mediocres.

O modernismo sofreu a influencia avacalhadora dos adeptos. Como nos tempos do parnasianismo todos escreviam sonetos, no tempo do modernismo passaram todos a escrever tolices em versos livres. (Como, ha coisa de uns dois anos, era moda ser escritor proletario). Tirando talvez uma dezena de nomes principais, onde estão agora aqueles rapazes que apareciam nas revistas assinando coisinhas aí por volta de 1924?

E' essa a ação perniciososa das teorias, das escolas, das pleiades, das academias. E' essa a influencia perniciososa dos grandes escritores. Como somos um país de reflexos, assimilamos sempre a literatura de um nome solar para estabelecer a ronda saltitante dos satélites. Byron era um grande poeta, mas os "byroneanos" forçaram a nota até ao ridículo pitoresco. A obra de Wilde não é má, mas a obra dos "wildeanos" é pessima. Assim tambem a dos "verlaineanos", a dos "prousteanos", a dos "pirandeleanos", etc.

Sob esse aspecto, foram grandes malfeitores para a nossa intelectualidade moderna Gilde, Proust, Lawrence, a literatura proletaria. Além de Péguy e Claudel, que orientaram os catolicos.

Dessas influencias, naturalmente a que mais se esparramou foi a da literatura proletaria, em razão da nossa indole tão afeita às emoções de superficie.

De fato, um dos defeitos maiores da literatura dos nossos dias, no Brasil, é a facilidade de construção. Os nossos romances modernos, sobretudo, ressentem-se da falta de profundidade, da ausencia de análise. Temos estendido a literatura de observação direta a um excesso de superficialidade horizontal, de conformidade banal com a realidade, de cumplicidade com a vida.

O critico francês sr. Pierre Hamp escreveu com propriedade a proposito dessa literatura de reportagem:

"L'écrivain d'enquête est obligé de toujours poursuivre son sujet dans les embûches d'un réel qui lui est étranger. Il se superpose a son oeuvre, il ne l'habite pas. Il tourne autour, il n'est pas au centre et dans l'imprégnation. On voit alors la grande difficulté de l'art social: c'est la pénétration".

Uma determinada concepção de arte social tem levado parte de nossos escritores a sair de sua órbita natural de atividades, do meio em que vivem quotidianamente, para a realização de inqueritos sobre a vida proletaria. Ora, toda obra de arte é social, desde que seja atual, desde que seja um reflexo do seu meio. O que é preciso é que seja feita com sinceridade. Porque o que pode comover na arte social, não é o fato dela ser social, é de ser arte.

Advirto que me refiro exclusivamente á arte social e não á arte doutrinaria, á literatura de partido. Não discuto aqui si a criação artistica está ou não ligada á posição politica do individuo. Ha quem pense aliás que pode haver uma perfeita dissociação entre as duas atitudes, a artistica e a humana: o sr. Julien Benda lembra o caso de Fustel de Coulanges, ensinando que a reconstituição do passado exige a anestesia das paixões do presente; isso como historiador, porque, como homem, ele bem que participou das paixões do seu tempo...

Quanto á influencia de Lawrence, ela degenerou, entre nós, numa sinistra exibição de recalques evadidos. O escritor inglês é admiravelmente puro, quasi ingenuo, no proprio impeto pagão de sua selvageria erotica. Nada de "canaille", nenhum tom excuso de patifaria sexual. O que ele tentou escrever foi uma especie de sinfonia liturgica da carne, num tom misterioso de oficiante pagão.

Nós introduzimos gestos obscenos de coitos infelizes, evocações sórdidas de recalques adolescentes e bamboleos suados de sambas excitantes.

(Muita gente achará talvez que eu estou fazendo a critica justa de meus proprios livros. De facto, alguns criticos me acusaram, no meu romance "A terra come tudo" e, principalmente no "Lapa", de exhibir uma certa volupia em pintar cênas eroticas em seus mais repugnantes detalhes. Nada mais injusto. O que me interessou naqueles dois livros, o que me levou a escreve-los, não foi nunca um impulso sexual, mas a dôr humana, a desgraça irremediavel das mulheres para quem o amor não passa da tragedia quotidiana. Não tem importancia nenhuma o tom da linguagem. Ele é necessario á vida do romance, á verdade de sua estrutura. Posso afirmar que ambos são livros absolutamente puros e bem intencionados).

Uma das consequencias mais sérias do modernismo foi afastar inteiramente a poesia da sensibilidade popular. De facto, o povo desconhece por completo a poesia moderna, fôrma aristocratica da literatura.

Ha quem julgue isso um mal. Na verdade, não é um mal nem um bem, é um fenómeno lógico. Ha uma dissocição tremenda entre a brutalidade mecânica do mundo moderno e o lirismo açucarado dos motivos poeticos tradicionais. O poeta se sente mal, quer dar o fôra da vida, quer se refugiar em um país onde se fale uma linguagem diferente, onde os outros homens não compreendam e não ridicularizem as suas mensagens. A poesia moderna representa um anseio de fuga, de evasão, de não conformidade com a vida real. (Jorge de Lima na "Tunica inconsutil", em contraposição ao Jorge de Lima dos primeiros poemas; Manuel Bandeira; Adalgisa Néri — três exmplos só).

Essa poesia se transformará pouco a pouco, quando se realizar lentamente uma especie de reajustamento sentimental entre os poetas e as multidões. Porque atualmente os poetas estão falando, para o povo, uma lingua morta, grego ou latim, sem nenhuma ressonancia na sua receptividade emotiva. O modernismo não deu um grande poeta popular.

O lirismo moderno tornou-se uma "voz interior", perdeu todas as suas características de interpretação de sentimentos coletivos, refugiou-se no circulo fechado de uma arte para iniciados Maçonaria literaria.

Si o romance social cafu num excesso de facilidade, a poesia vai se atirando num hermetismo perigoso e solitario.

Esse divorcio entre o artista e o público caracterizou todo o esforço moderno nas letras e nas artes. Os socialistas explicam, com Plekanow, que é uma forma timida de protesto contra a sociedade burguesa. Para eles, entretanto, passou o tempo dos protestos tímidos e, daí, a literatura social dos nossos dias.

Quanto a mim, acredito que o artista é quasi sempre um inadaptado, seja qual fôr o meio social em que viva. Quasi todos os poetas, pintores, compositores, romancistas, escultores que viveram numa atitude de permanente hostilidade com a

vida nunca pensaram numa revolução brusca dos valores sociais, ou encararam essa hipótese ainda com olhos sonhadores, como si se tratasse de uma utopia, um devaneio sedutor, um "motivo artistico".

A literatura moderna se caracteriza tambem pela sua feição de pesquisa, pela ânsia de explicar o fenómeno "homem" em função de suas proprias paixões ou da sua coletividade social. O homem passou a ser um caso clinico.

Dai a volúpia das memorias e das biografias. Dai a voracidade com que são devorados os tratados de psicologia e da rapidez com que se vulgarizou a estudo da psicanalise e está se vulgarizando o da biotipologia.

Decorre disso uma certa facilidade propicia á floração da charlatanice cultural. A vulgarização da cultura produziu a falsa cultura, panacéia que só tem servido para complicar ainda mais o estado mórbido desse fragil doente que é o homem dos nossos dias, o tão decantado "homem moderno" — domador de máquinas domado pela sua propria miseria interior...

O QUE HA NA ARQUITETURA..

RINO LEVI

Em consequencia das conquistas tecnicas e scientificas de nossa época, produziram-se profundas modificações na organização da vida. Essas conquistas, como era natural, tiveram grande influencia na indústria da construção, não conseguindo porém alterar o espirito que preside á criação arquitetonica. A arquitetura continua sendo um mixto de elementos estilisticos os mais variados e de pretenciosas incrustações decorativas, usados com o fito de camuflar a maravilhosa pureza de linhas dos esqueletos de ferro e concreto.

Em meio a essas inúteis e prejudiciais elocubrações academicas, bem como na preocupação de reproduzir e inventar molduras e de querer a todo custo criar o monumental, ou ainda na copia de incipientes formas coloniais, extinguiram-se as melhores virtudes geradoras. Raramente o arquiteto tem o sentido das inúmeras possibilidades dadas pelos novos materiais, que não se prestam para serem esmiuçados nessas combinações antiquadas.

O ensino da arquitetura, eficiente apenas num regime de ampla liberdade de composição e de rigorosas investigações no dominio do novo, permanece em geral estagnado e compenetrado da idéia superficial dos estilos passados. Se de um lado a escola fornece elementos scientificos, precisos, novos e úteis, de outro com a pretensão de dirigir o ensino artistico segundo determinados criterios, desorienta o espirito destruindo a faculdade criadora

A arquitetura que devera exprimir toda a musicalidade contida em nossa alma, é, na realização prática, completamente dominada pela especulação. E' quasi impossivel ao arquiteto exercer a sua atividade fóra dessa influencia, ao abrigo da concorrência dos empreiteiros de obras.

Felizmente notam-se hoje alguns sinais precursores de uma época de renovação para a arte da arquitetura; é que a mentalidade dos interessados em construções, vae-se aos poucos esclarecendo, conformando-se com as novas conquistas de forma; de outro lado, alguns arquitetos de sensibilidade moça e entusiastica, procuram desprender-se dos preconceitos que lhes são inculcados.

Os progressos maravilhosos alcançados na indústria, determinaram o ponto de partida para as formas modernas. As descobertas e os aperfeiçoamentos se sucedem em sequencia rápida, surgem novos problemas, sempre maiores e magníficos: é todo um suceder de fenómenos que nos deixa atônitos. O arquiteto, pondo de lado toda e qualquer idéia academica, é obrigado a uma vigorosa investigação da essencia.

Em vista da rapidez com que se seguem os acontecimentos, bem como á necessidade de utilizar os processos mais modernos, por maiores que sejam os conhecimentos do arquiteto, não pôde este prescindir da colaboração dos técnicos e especialistas. Só assim é facultada a criação de obras que têm sua razão de existir nas condições especiais da época em que vivemos e de nossa sensibilidade.

O estudo da função e das qualidades da obra arquitetônica, é tão intimamente ligado á técnica quanto ás leis da proporção. Para se chegar a fins estéticos concretos, em harmonia com a função dos vários elementos constituintes da obra, necessario se torna conter e seleccionar a fantasia, dentro de certos valores organicos. Esse processo é evidentemente um limite á livre expansão artistica, limite esse que constitue fator inerente á atividade do arquiteto. A finalidade da arquitetura não é o cálculo, apesar desta não poder prescindir do mesmo, mas sim e exclusivamente a forma. Enquanto esta é a resultante de uma vontade criadora tendendo a tornar-se um símbolo, aquele nasce de um processo mecânico ao qual não interessa a plastica em si. As leis da arte, que estão num plano diferente do da técnica, obedecem a fatores imutaveis da alma humana, ao passo que a forma técnica após a sua evolução, se extingue.

Os ensinamentos que nos pôde dar a tradição, adaptam-se aos progressos técnicos e á evolução social; esses ensinamentos são os que residem no espirito.

PAISAGEM DA MÚSICA BRASILEIRA

CIRO MONTEIRO BRISOLLA

A nossa paisagem artística nos últimos anos vem se reflorindo toda numa promessa de grandes frutos... musicais pro futuro. Não só valores já conhecidos que vão se firmando cada vez mais até mesmo no conceito popular, como também essa florada traz uma porção de esperanças que a gente já pode registrar em letra de forma. Ainda não sei se isto se deve a umas sombras de ambiente que o músico começa a encontrar ou a algum motivo mais fugidio. Me parece, melhor, é que a música brasileira estava como num enquistamento à procura do melo favorável. E foi a arte moderna com sua estética de racialidade quem nos livrou daqueles pseudo-universalismos.

Já pelos tempos de Levy e Alberto Nepomuceno a música nos Brasís tomara uma orientação de certa propensão regionalista. Quanto ao primeiro, "um anúncio de gênio", fazendo arte às vezes não só temática mas formalmente brasileira, era achado e tanto pra época. É verdade que ele tratava com uma certa superioridade snob os motivos populares. Mas Levy fez muito boa música nacional pra aquela... palidez das soluções étnicas de então.

Alberto Nepomuceno, contemporâneo de Levy, mas cuja melhor produção é posterior ao último, está em evidência entre os contribuintes. O que mais agrada em Nepomuceno é que ele não se dirigiu pro folclore procurando um exotismo fácil, mas soube compreender a fertilidade da fonte popular num momento de má vontade incrível pra com essas coisas. Ele teve a coragem de insistir, porém, e acabou vencendo até a própria indiferença dos colegas.

Alberto Nepomuceno que foi o camelo dos russos, principalmente dos "Cinco" no Brasil, sob certo ponto de vista sobrepujou-os, pois pelo menos não introduziu em suas obras um elemento estranho à etnia do país como o fizeram os "Cinco" com o orientalismo. A Nepomuceno isso seria tão fácil como a eles, visto que o cromatismo embora em dose homeopática anda aí pelo nosso popular. Muito inteligentemente, entretanto, evitou qualquer superfetação. E se não soube compre-

ender o caracter do material folclórico vestindo-o de formas adequadas, foi pode-se dizer o introductor do nacionalismo em nossa terra, e teve assim função social muito mais eficiente que a dêsse despaisado que se chamou Henrique Osvald.

A música de Henrique Osvald é antes de tudo u'a música de ambientação. Não tem um traço forte, um gesto mais vigoroso, uma côr mais vermelha. Tudo ali está num equilibrio de dosagem que é maravilhoso de artesanato. Mesmo a emoção é delicadamente intimista, está como que á flor da pele. Por isto ninguem esperava de Henrique Osvald uma coisa sólida que êle não tinha mesmo pra dar. Mas contava ao menos que o autor de "Serrana" dentro embora, dêsse modo de ser que afinal de contas era o seu, insistisse um pouco mais na orientação dada a esta obra, o que já seria relativamente satisfatório. Envez disto Osvald preferiu escrever os "Quatuor", "Il Neige", "Bebé s'endort" etc., toda aquela chusma de trabalhos desnacionalizados e sem função definida. A gente sentia que aquilo era vagamente gostoso e... ficava nisso.

Caminhando com algum progresso sôbre os anteriores, surge Luciano Gallet, contemporâneo de outro indiferente ao meio que Glauco Velazques.

Durante o tempo dêles ha como que um periodo de preparação.

Em seguida a música brasileira começa a parece-me que ferver, numa espécie de revolução interior e de repente explode num surto de nacionalismo grande e fecundo. E' principalmente com o gênio vigoroso e anarquizado de Heitor Vila-Lobos que a música brasileira entra na sua florecência mais abundante. Embora ainda nos falte uma perspectiva histórica e se esteja muito dentro dos ódios e das simpatias do tempo, ninguem pode negar honestamente a enorme influência que Vila-Lobos exerceu sôbre sua geração. E tomando parte saliente na "Semana de arte moderna", foi provavelmente onde êle levou a vaia mais gloriosa de sua carreira artistica cheia de lances aventureiros.

O que faz a força, mas ao mesmo tempo a fraqueza dêle é que Vila-Lobos não se repete demais. Êle quasi não sistematiza, nessa ância de libertação e de criação. No fim de contas todo artista precisa de uma técnica sem o que nada pode ser expresso. E' lógico que o exagero de uma sistematização dá o lugar comum. Mas, tambem, a falta de taylorização pode tornar uma obra falha de continuidade.

Embora preso estéticamente ao psicologismo do século XIX, essa preocupação de descrever, com grande felicidade, não transparece em Vila-Lobos. No mais das vezes é transformada, ou melhor solucionada pela musicalidade do autor. Vale a pena citar o caso do "Amazonas" em que isso deu nesse primitivismo quasi animal, nesse panteismo que enche de encantos o poema. E, coisa curiosa, a inspiração de Vila-Lobos principalmente no "Amazonas" está mais perto do indianismo (a se julgar pelo que se sabe do indianismo) do que a maior parte das músicas brasileiras.

Quanto a Lorenzo Fernandes, é ele um dos compositores que mais utilizam o folclore entre nós. E o elemento que melhor caracteriza o folclorismo de Lorenzo Fernandes é o ritmo. Dentro dum "Batuque", dum "Reisado do Pastoreio" e mesmo de alguns trechos do "Imbapara", o ritmo é tão gostosamente dengue, tão balançado que o ouvinte é levado a se entregar todo, e até parece que Lorenzo Fernandes faz música pra justificar Freud. A gente tem a impressão de que ele não compõe nem com a inteligência nem com o coração como o quer Mario de Andrade, mas com o... corpo. E esse efeito fisiológico de sua produção seria um dos melhores elogios que se poderia dizer a um compositor de hoje em dia, época cheia de purismos, objetivismos, etc.

A orquestra de Francisco Mignone tende para o brilho e pra ostentação. Contrariando uma das tendências modernas que é a economia na quantidade do instrumental sinfônico, Francisco Mignone gosta do volume sonoro bem amplo e da variedade multicolorista de timbres em profusão. Essas coisas percebe-se perfeitamente no "Maracatú de Chico-rei" que ao mesmo tempo situa Mignone como um dos sinfonistas de mais técnica em nosso meio. Pra piano ele tem uma obra interessante e que por vezes satisfaz nacionalmente como a sua "Congada" e outras mais.

Um dos sujeitos mais interessantes e mais promissores da moderna geração musical, é sem dúvida Camargo Guarnieri. Paulista, fazendo música esteticamente purista, moço ainda, esse compositor já avultou a literatura musical com uma porção de coisas de valor. O facto de Camargo Guarnieri ser quasi que o único compositor brasileiro a usar com frequência o polifonismo crece-lhe mais a importância social.

Enquanto que Villa-Lobos faz música meio africanista meio ameríndia mas de qualquer modo mais do norte ou pelo menos do Rio, Camargo Guarnieri representa bem a corrente sulista. Neste sentido seria interessante fazer um paralelo entre Villa-Lobos e Guarnieri, aquele representando o elemento mais do norte; o homem estreitamente ligado a terra, sofrendo as contingências do meio físico e intimamente integrado nas forças da natureza, e o último, representativo dos pendores mais sulistas, sobretudo o humanismo paulista, mais caipira também e tão retratado sob este aspecto pelos "Ponteios". Aliás confesso desde já que não seria possível estabelecer diferenças radicais entre os dois grupos. E a prova disto está em a gente ver um compositor como Frutuoso Viana que depois de produzir um "Corta-Jaca" tão característico e uma "Dansa de Negros" tão violentamente sensualizadora e que define tão bem Frutuoso Viana, penetra com tanta compreensão na melancolia paulista e escreve verdadeiras maravilhas com as suas duas últimas valsas onde o contracanto é tão á maneira das cercanias de São Paulo.

A "Dansa de Negros" é dum equilibrio de conjunto que é bem raro entre as formas de arquitetura nova. Na realização diz exatamente o que deveria ser dito, havendo perfeita harmonia entre a forma e o conteúdo.

O "Corta-Jaca" é um caso curioso de música imaginada que não resultou como se esperava. Quem já executou o "Corta-Jaca" sabe da dificuldade técnica incrível que se tem pra que as notas quasi isoladas da mão esquerda tenham a amplidão de sonoridade necessaria a que o ritmo sobresáia.

Minha opinião pessoal é, porém, que as suas duas valsas (aliás não sei ainda inéditas) são das coisas mais perfeitas que Frutuoso Viana produziu sem contar com as "Sete miniaturas sobre temas brasileiros" de notavel poder criador e da qual Andrade Murici disse que são a obra prima da literatura pianistica brasileira.

E ainda me cabe registrar um novo que traz um problema interessante pra música brasileira. Com Radamés Gnátali as tão paulisticamente brasileiras "terças" vão-se alargando, alargando e não se dão mal com as "quartas" americanas. Agora, discutir até quando será legítima essa intromissão (que aliás já se verifica na música sub-erudita) é outra canção, que eu deixo pra mais tarde

A LITERATURA

NA MINHA GERAÇÃO

SANGIRARDI JUNIOR

Nós somos uma geração perdida no limiar de dois mundos diferentes. O mundo do passado, cuja segurança e serenidade mal chegámos a provar na voz das últimas cantigas de berço. Sobre esse berço não brilharam estrelas propícias: roncaram os aviões de bombardeio, voaram os corvos da guerra. Chegava até nós o rugido dos canhões de 14. Era já o desassocêgo do mundo de hoje, mundo que se debate no caos económico, despedaçado pelas guerras, aterrado pelos povos que assentam o seu prestígio sobre uma montanha de ossadas e de obuzes — época que ouve a marcha surda dos “chomeurs” pelas ruas das grandes capitais, e em que os balistas do trágico carnaval totalitário atiram os seus “tanks” e as suas colunas motorizadas contra as últimas cidadelas da cultura.

Geração sacrificada, escolhida pelo determinismo da história para assistir ao encontro de duas épocas na mesma época, ela caminha de pés sangrando. E' o drama de Hermann Hesse. São milhares de lobos da estepe uivando de ódio e de dôr na mesma planície desolada.

* * *

Ná infância e na mocidade nós ouvimos a lição dos velhos, nós fomos educados pela geração de antes da guerra.

Aprendemos a exaltar mediocridades e a transformar imbecis em gênios e bandidos em heróis. Consagrámos lugares-comuns como dínamos do pensamento, decorámos frases latinas, folheámos calhamaços inúteis, considerámos que Dom Pedro II sabia hebraico, desprezámos Voltaire e tivemos nojo de François Rabelais, admirámos Rui Barbosa e odiámos António Torres, batêmo-nos por causas injustas, aceitámos mentiras, escrevemos coisas suficientemente sujas — mas fomos sempre idiotas e safados por culpa daqueles encarregados da nossa formação. No fundo, tínhamos os nossos entusiasmos sãos, a nossa lucidez nas revóltas, a nossa intuição nos protestos — e foi inutilmente que tentaram nos corromper. O nosso instinto adivinhava que eles falavam de um mundo que ruía com fragor.

Várias vezes ficámos sem recreio por não saber em que ano Cesar foi assassinado ou por ignorar que a soma dos ângulos internos de um triângulo é igual a dois ângulos rétos. Mas, depois que tirámos o nosso diploma, com parabens e discursos, atirados em contacto com a realidade, vimos que a data do assassinio de Cesar não nos arranjava um emprêgo e que o teorema geométrico não impedia a existência do fascismo na Itália. E, pouco a pouco, fomos abandonando ao longo da marcha penosa a quinquilharia inútil com a qual nos haviam enchido a valise.

Agitámos, ferimos e fomos feridos, tomámos parte em conflitos, démos tiros nas ruas, bebemos e amámos. E fomos sempre explorados. O nosso entusiasmo moço e a nossa energia que necessitava de uma aplicação, serviram de trampolim a individuos sem escrúpulos, sem cérebro e sem coração.

Depois nos regenerámos.

* * *

E tivemos um trabalho enorme para esquecer o que havíamos aprendido.

Assistimos ao esboroamento de uma velha cultura. Debatendo-nos de encontro ás paredes ambientes, nossa attitude é de defeza e de ataque. E a diferença que vai do erudito ao intelectual e do literato ao escritor é a mesma que existe entre os que têm consciência do século em que vivem e a "trahison des clercs"

O desnorteamento da hora que passa trouxe para a literatura essa negação da personalidade tão viva em Pirandello e em Aldous Huxley.

Mas o que mais caracteriza esta geração é a amargura triste, o risco desabusado, a coragem de derrubar ídolos, arrancar deuses dos nichos, deitar por terra as figuras empalhadas dos museus e as estátuas desprestigiadas: uma attitude de revolta e de desprezo. Ela está na mordacidade de Pitigrilli, no riso de Jardiel Poncella e na inquietação de Illia Erhemburg.

* * *

A geração de antes da guerra morria de amor infeliz. A geração de após-guerra morre nas barricadas ou tomba nas ruas em madrugadas sangrentas.

O escritor é uma antena nervosa que recebe as vibrações da massa. Mil problemas preocupam a sua atenção. Seus olhos se voltam para as garras do imperialismo, os gemidos da fome, a partida de mais uma leva de carne para canhão, a terra cinzenta revolvida pelas granadas e erigada de baionetas. A terra não é mais banhada pelos luars do romantismo: é invalida pelas imprecações e pela fumaça das batalhas. A' beatitude de Lamartine succedeu-se a angústia de Remarque.

Antigamente vivia-se numa torre de marfim. Nós vivemos em contacto com a multidão e trazemos, palpitantes de vida, os elementos da mesma tragédia colossal.

Primeiro os poetas tomavam bebedeiras sentimentais e tossiam desventuras. Hoje os poetas marcham para os campos de concentração ou são assassinados como o moço Garcia Lorca.

Eles escreviam sonetos. Nós escrevemos manifestos.

* * *

Nós estamos fazendo, na literatura, a síntese de uma grande luta dialética.

UM NOME BRASILEIRO NA CINEMATOGRAFIA MUNDIAL



Alberto Cavalcanti

RASM, cumprindo o seu programa de divulgar o bom e o interessante nas artes plásticas insere aqui dois detalhes de trabalho de Alberto Cavalcanti, nome quasi desconhecido no Brasil mas já famoso nos meios artisticos europeus. Não é de admirar que Alberto Cavalcanti tenha sido até hoje esquecido dos seus compatriotas, nem de espantar que os brasileiros ignorem as suas grandes realizações, pois estamos acostumados a esse desinteresse, verdadeira atonia, para com o que se refere á nossa gente e aos nossos valores.

Alberto Cavalcanti criou-se no Rio de Janeiro, na escola dos padres de Friburgo. Já homem feito, frequentou a Escola de Belas Artes de Genebra, onde foi contemporaneo do pintor Antonio Gomide, a quem devemos estas notas. De Gene-

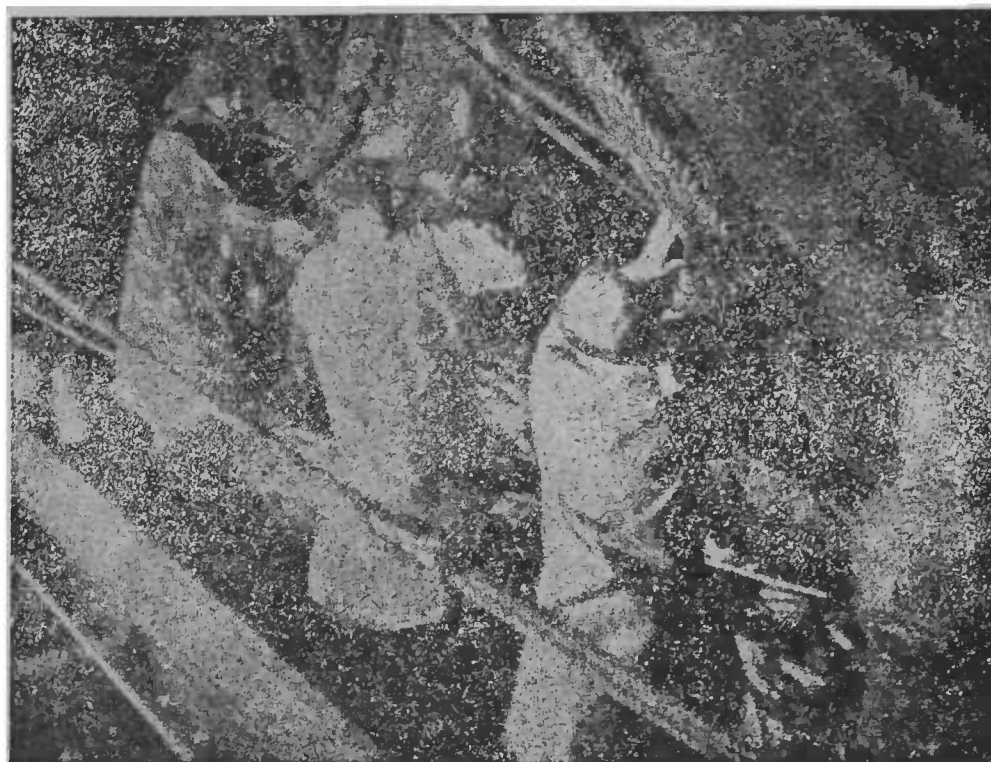
bra foi a Paris, onde se dedicou exclusivamente á "mise en scene" cinematográfica trabalhando com Marcel Herhier. Produziu por essa época grandes filmes "L'Inhumaine" e "Mathias Pascal". Depois estudou a decoração no circo, com Jaques Paletan. Procurou sempre effeitos novos dentro da concepção moderna de luzes, claros-escuros e novas fórmás

No momento, Alberto Cavalcanti faz, na Inglaterra, o filme "Mar do Norte", sobre o qual a revista "Studio", a mais importante publicação inglesa de arte fez os seguintes comentarios:

"... pelo menos um aspecto da vida britanica foi realmente exposto na tela neste último ano, em movimentado documentario, o qual, mais do que todos os outros, mostrou grande adiantamento pela combinação da realidade á simplicidade e á

atração. "Mar do Norte" — produzido e dirigido por Alberto Cavalcanti e Harry Watts, nos dá a sensação nitida da essência da vida dos pescadores de Aberdeen.

Se se deve elogiar a coragem, o trabalho árduo e o empreendimento desse filme, certamente a maior parte desse elogio deve ser para os que se acham atrás desse movimento, a G. P. O. Film Unit, a Realist Film Unit, a Gas company's Film Unit, a Strand Films e a Scientific Film Society. Mas sobretudo, esses elogios devem ser dirigidos a Alberto Cavalcanti, Harry Watts e o seu bando jovial de colegas.



"Mar do Norte", filme confeccionado e dirigido pelo brasileiro Alberto Cavalcanti e Harry Watts, onde se vê a realidade combinada á simplicidade e á atração dando a essência da vida dos pescadores de Aberdeen.

Alberto Cavalcanti defrontou inúmeras dificuldades, das quais a menor não foi a dificuldade financeira, para dizer ao mundo o que significa ser pescador num barco de pesca, o que é a luta pela vida e pelo pão, o que é ser mulher de pescador. Mostrou a camaradagem que existe entre o homem em perigo e o homem na terra firme com o fone no ouvido para o primeiro apelo; cérebro e energia que são

incansáveis quando se necessita de auxílio. "Mar do Norte" é a realidade na sua mais profunda significação. Acontece todos os dias mas não aparece nas primeiras páginas dos jornais porque é simples produto do trabalho.



Flagrante de um filme dirigido por Alberto Cavalcanti

"Mar do Norte" dá bem-estar ao apreciador da arte, mesmo porque a verdadeira arte é o remédio indicado para as decomposições. O documentario é para o cinema o que o conto é para a literatura e "Mar do Norte" é uma obra de mestre do conto do cinema".

C A T A L O G O
D A S O B R A S
E X P O S T A S N O
I I I S A L Ã O D E M A I O



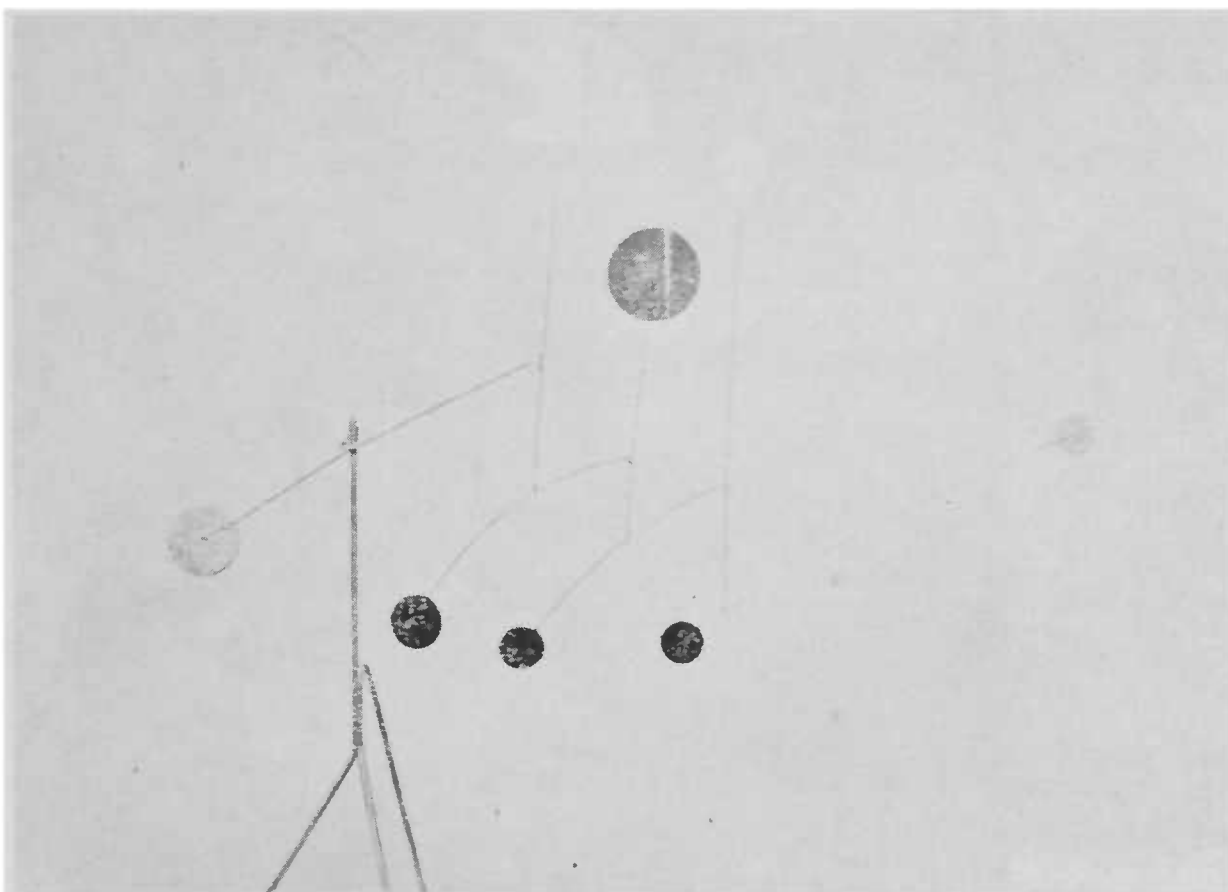
Gravura 22 x 35

ALBERTO MAGNELLI
Italia



"Gigante"
(oleo 1,25 x 82)

ALBERTO MAGNELLI
Italia



"Mobile"
(escultura móvil)

ALEXANDER CALDER
Estados Unidos



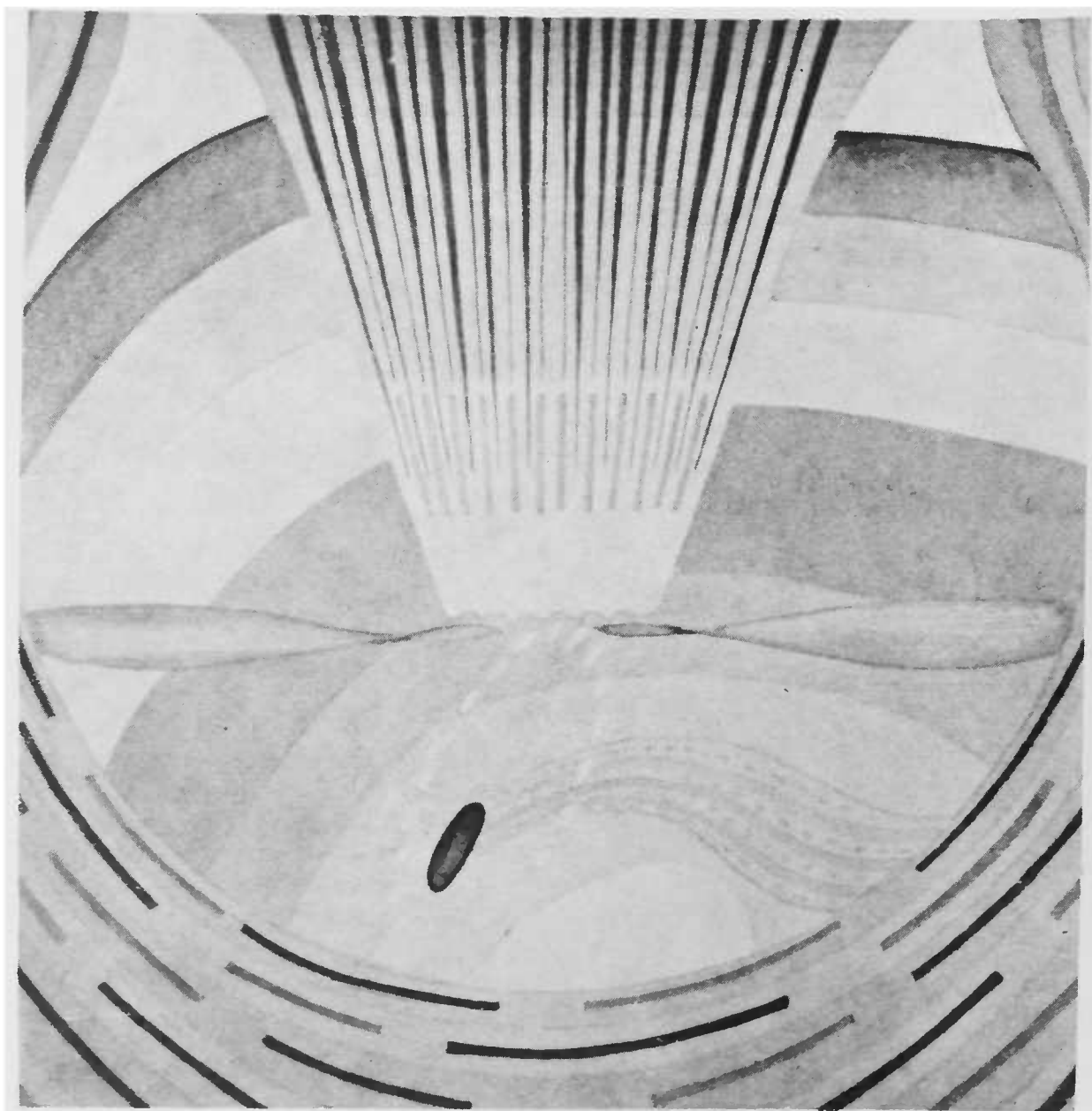
"Nú"
(óleo 53,6 x 45)

ANITA MALFATTI
São Paulo — Brasil



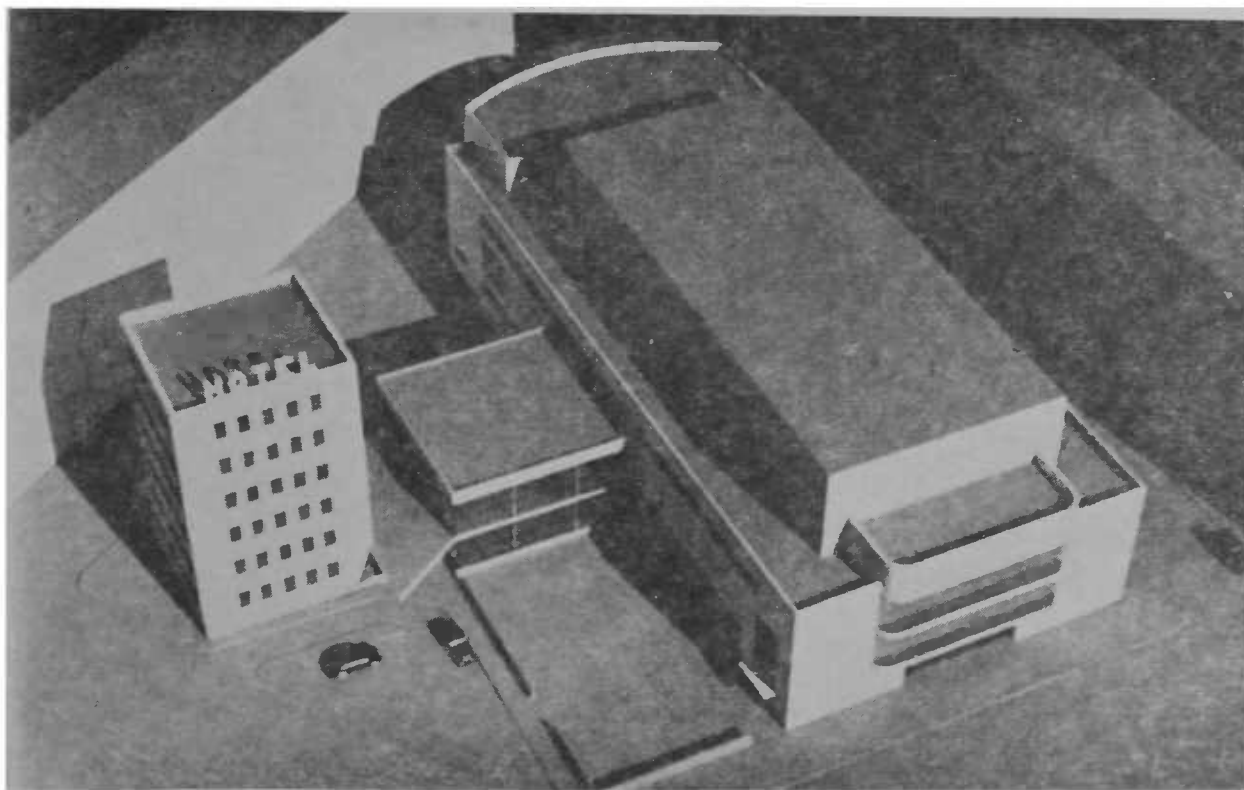
"Procissão"
(aquarela 55,6 x 38)

ANTONIO GOMIDE
São Paulo — Brasil



"Impressão do Concerto Italiano de Back"
(aquarela 24,6 x 24)

ARNE HOSEK
Tchecoslovaquia



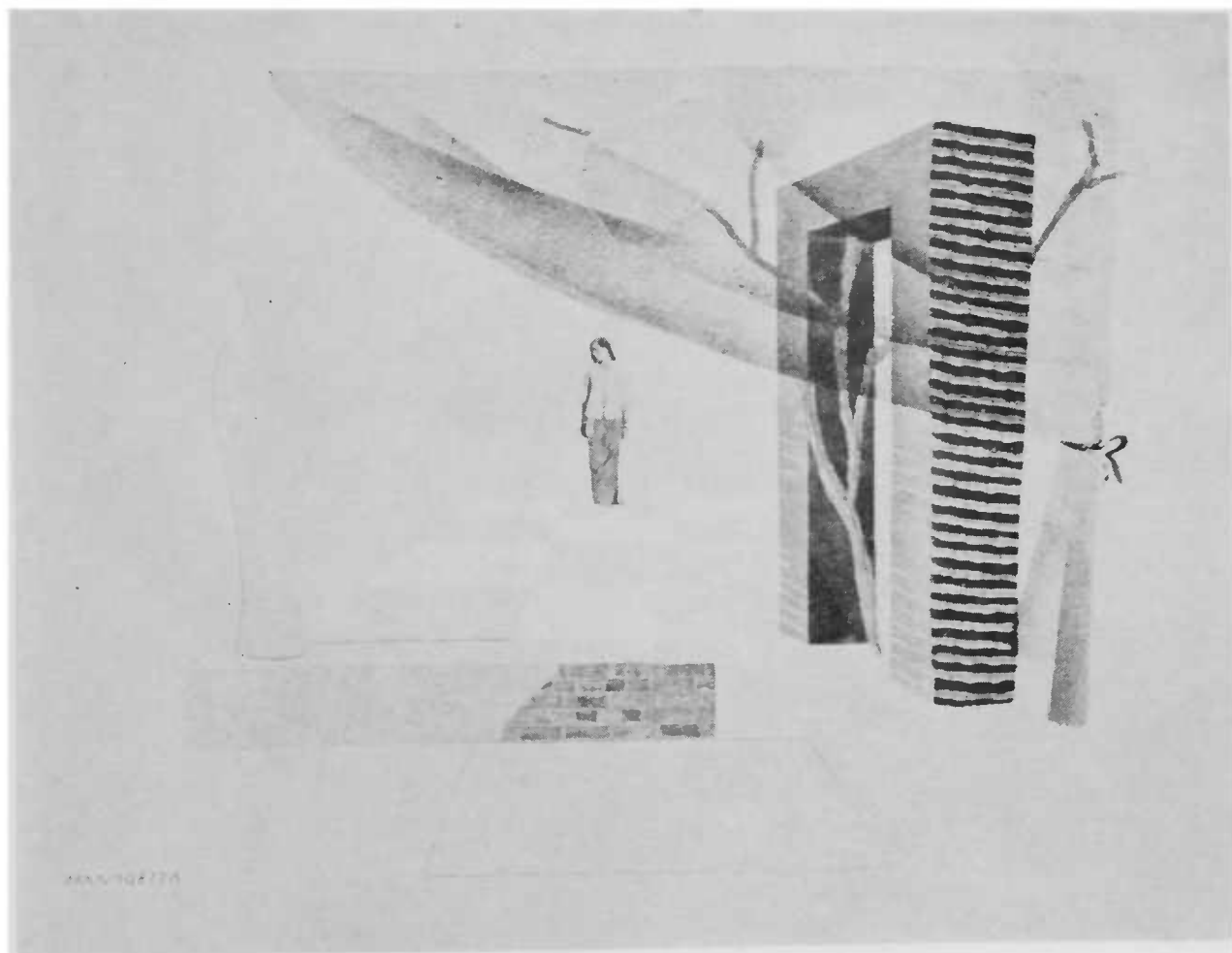
‘Casa de Cultura’

ARNE HOSEK
Tchecoslovaquia



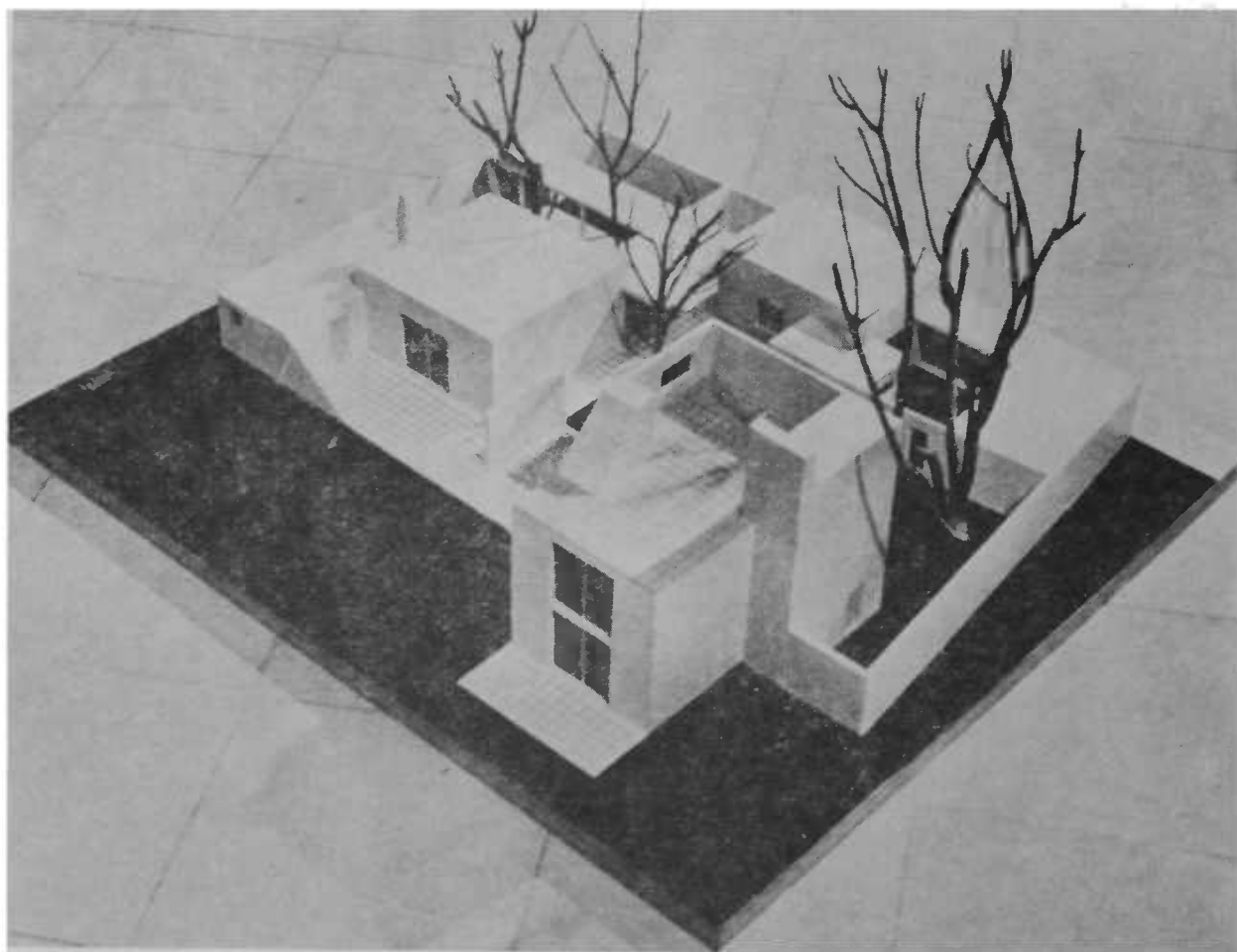
"A pagem"
(aquarela 26 x 36)

BARBARA RUCHTI
São Paulo — Brasil



"Estudo para vitrine"

BERNARDO RUDOFSKY
Austria



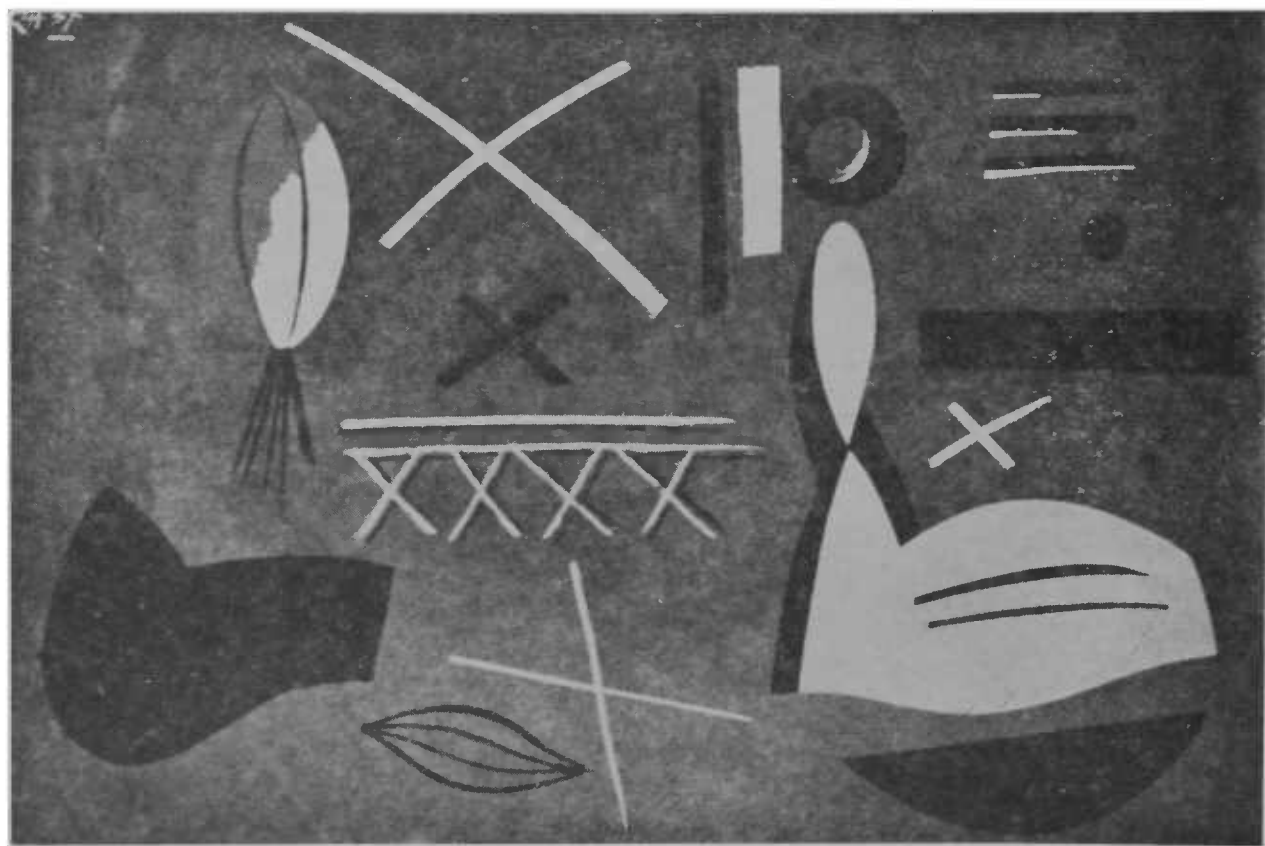
"Casa rustica"
(maquette)

BERNARDO RUDOFISKY
Austria



"Composição"
(óleo 55 x 46)

CLOVIS GRACIANO
São Paulo — Brasil



"Composição"
 (desenho a tinta com gouache 30 x 45)

CARL HOLTY
 Estados Unidos



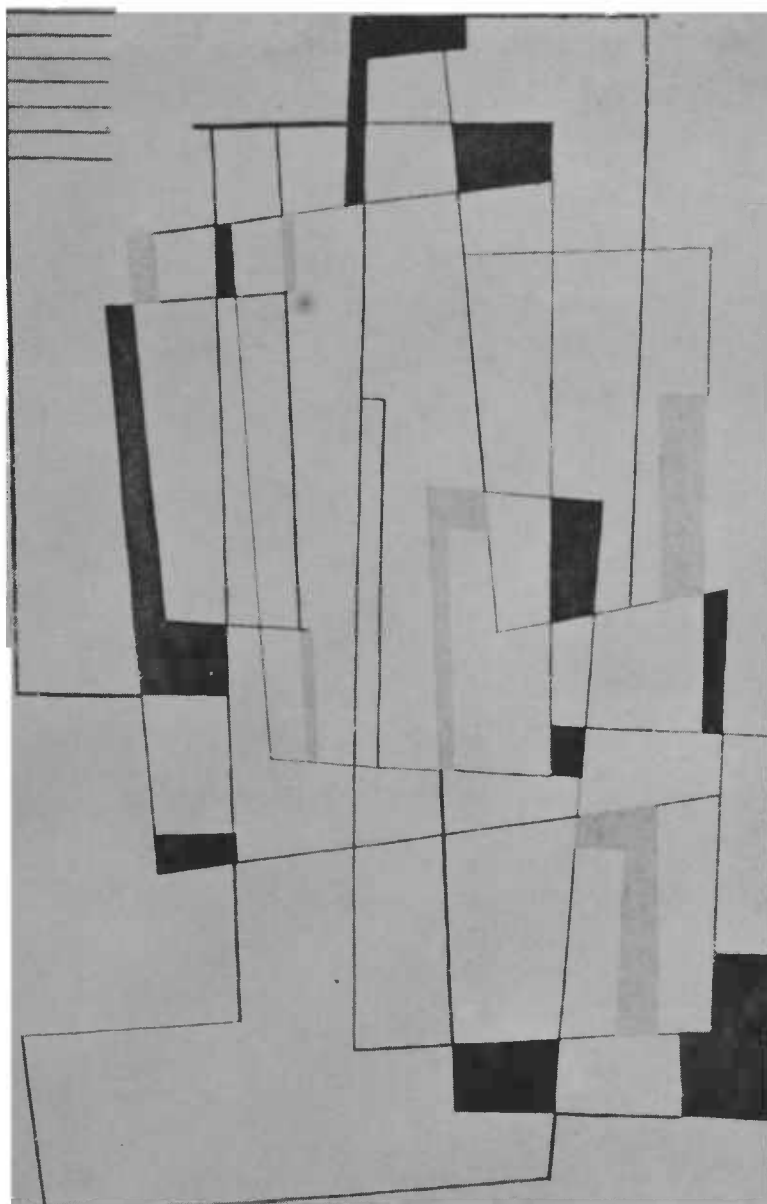
"Pintura"
(oleo 82 x 76,6)

DI CAVALCANTI
Pernambuco — Brasil



"Sumaré"
(oleo 58,6 x 71)

DUJA GROSS
Austria



aquarela 40 x 25)

EILEEN HOLDING
Inglaterra



"Cabeça"
(Terra cotta 30 cm.)

ELIZABETH NOBILING
São Paulo — Brasil



"O brasileiro"
(escultura)

ERNESTO DE FIORE
Alemanha



"Mulher"
(escultura)

ERNESTO DE FIORE
Alemanha



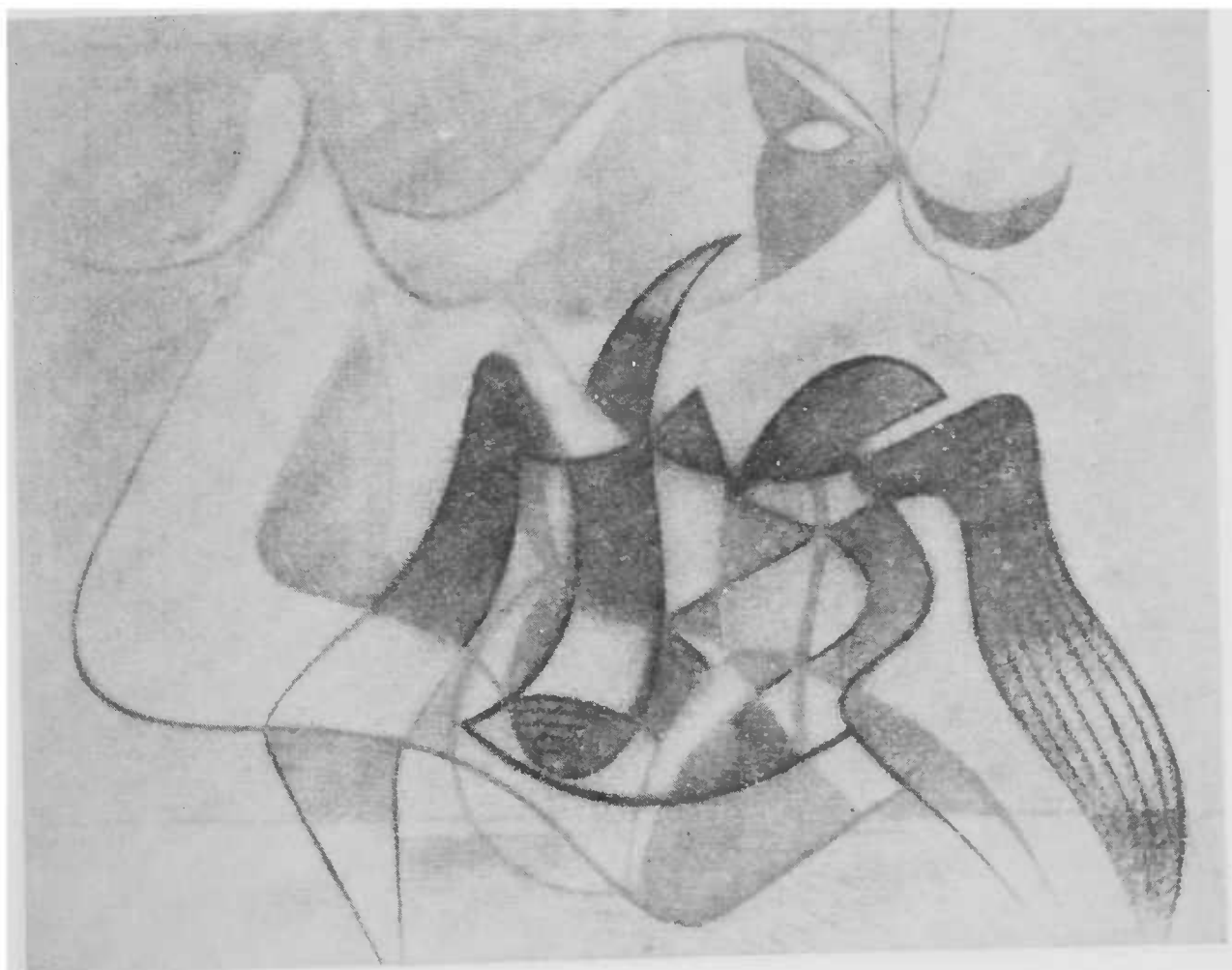
"Paisagem"
(aquarela 21,6 x 15)

ESTHER FRIDRIKOVÁ
Tchecoslovaquia



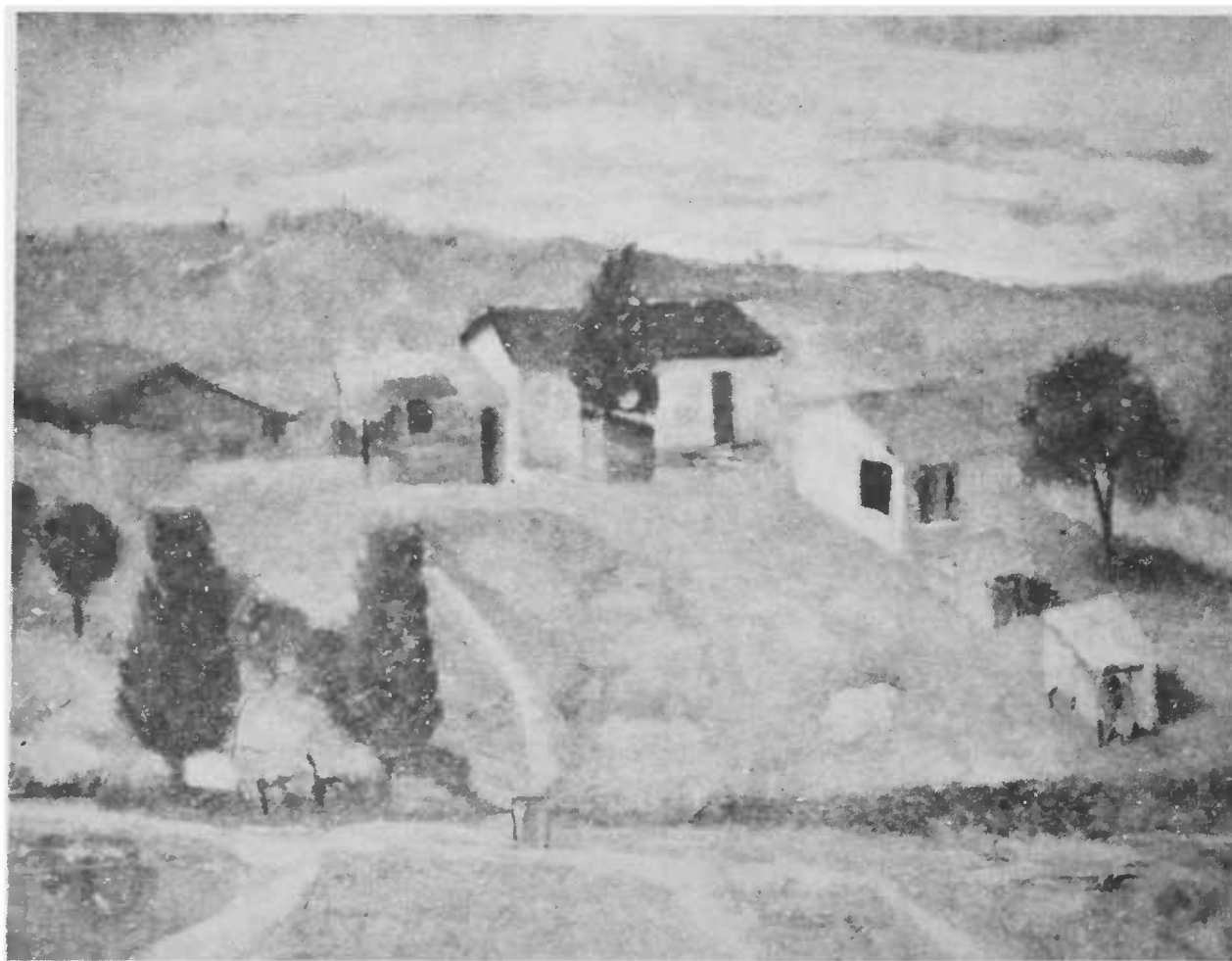
"Retrato de Pericles do Amaral"
(desenho)

FLAVIO DE CARVALHO
Est. do Rio — Brasil



"Desenho"
(sanguinea 60,6 x 80,6)

FRANCOIS DE MARTYN
Hungria



"Paisagem"
(óleo 44 x 34)

F. REBOLLO GONSALEZ
São Paulo — Brasil



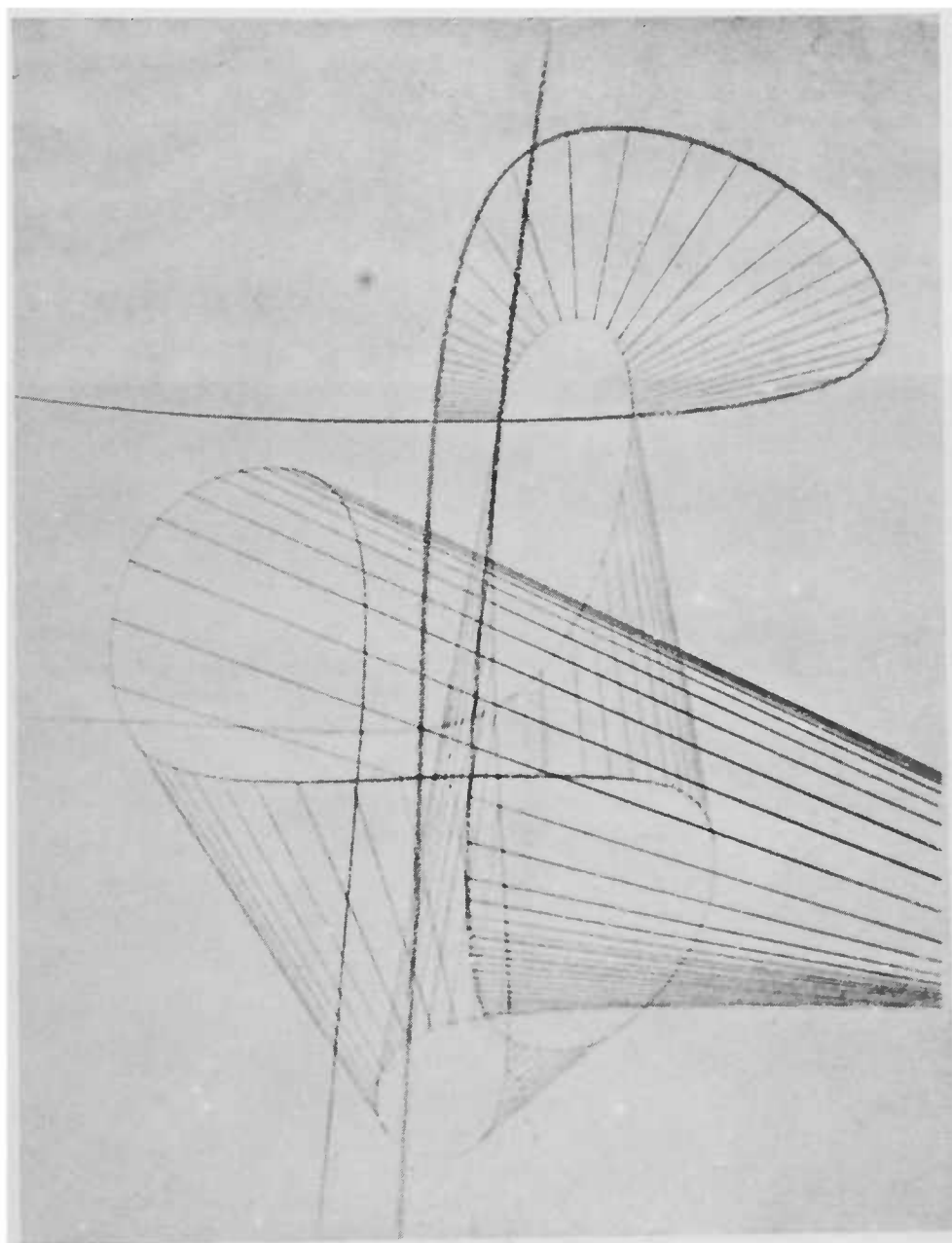
"Familia de Camponezes"
(oleo 30 x 40)

FULVIO PENNACCHI
Italia



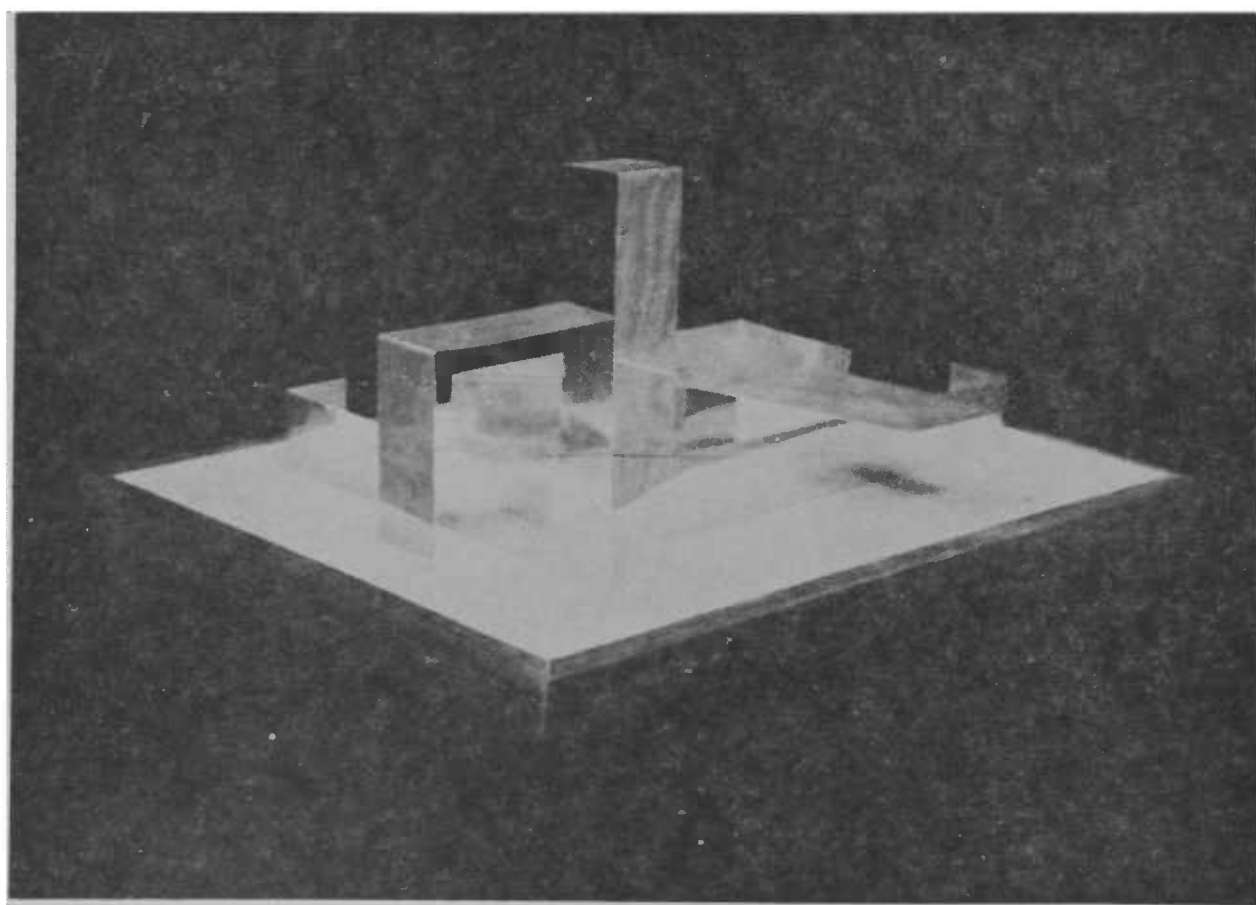
"Cabeça"
Cimento

GERVASIO F. MUÑOZ



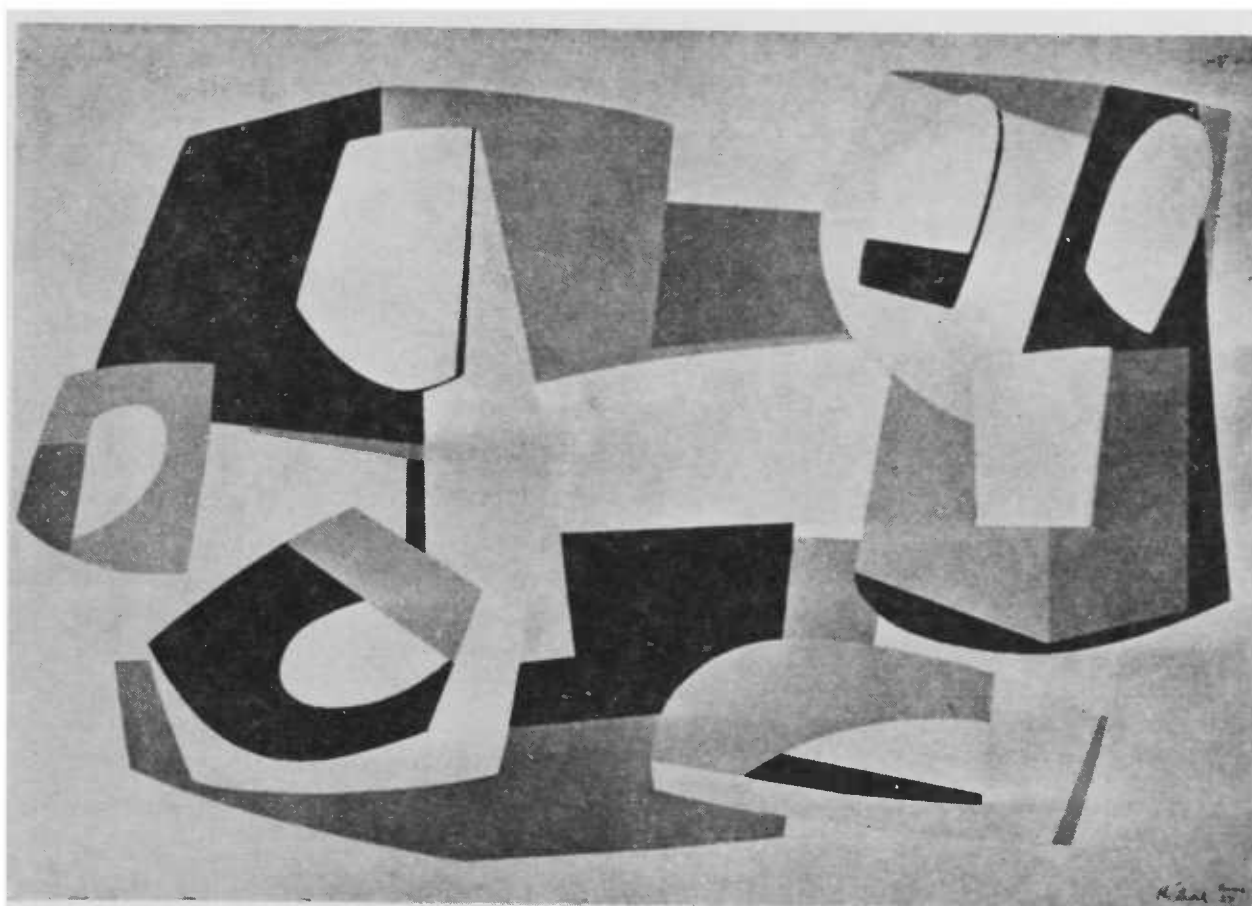
"Composição"
(desenho a cores 33,6 x 25)

HANS ERNI
Suíça



"Espaços"
(Aluminium)

JACO RUCHTI
Suíça



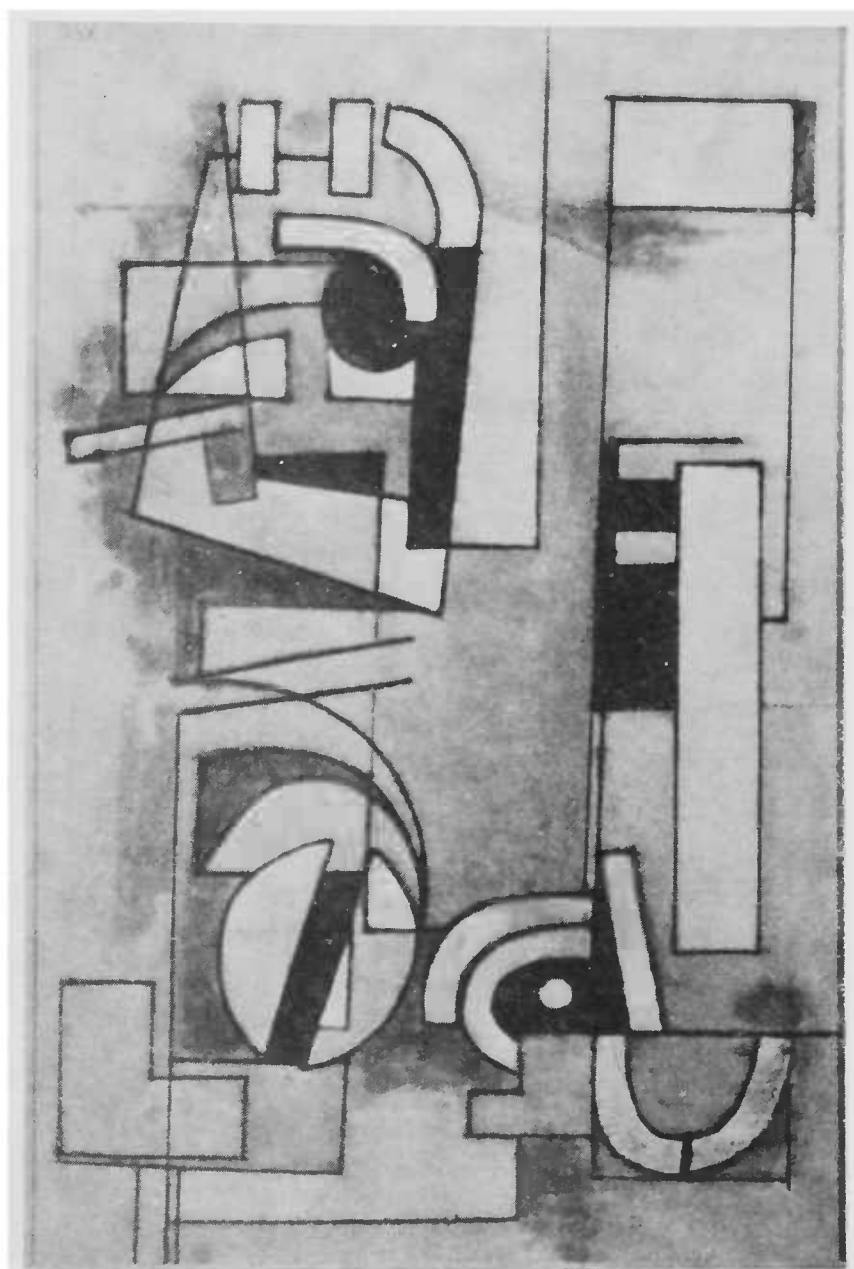
"Composição"
(aquarela 34 x 25)

JEAN HELION
França



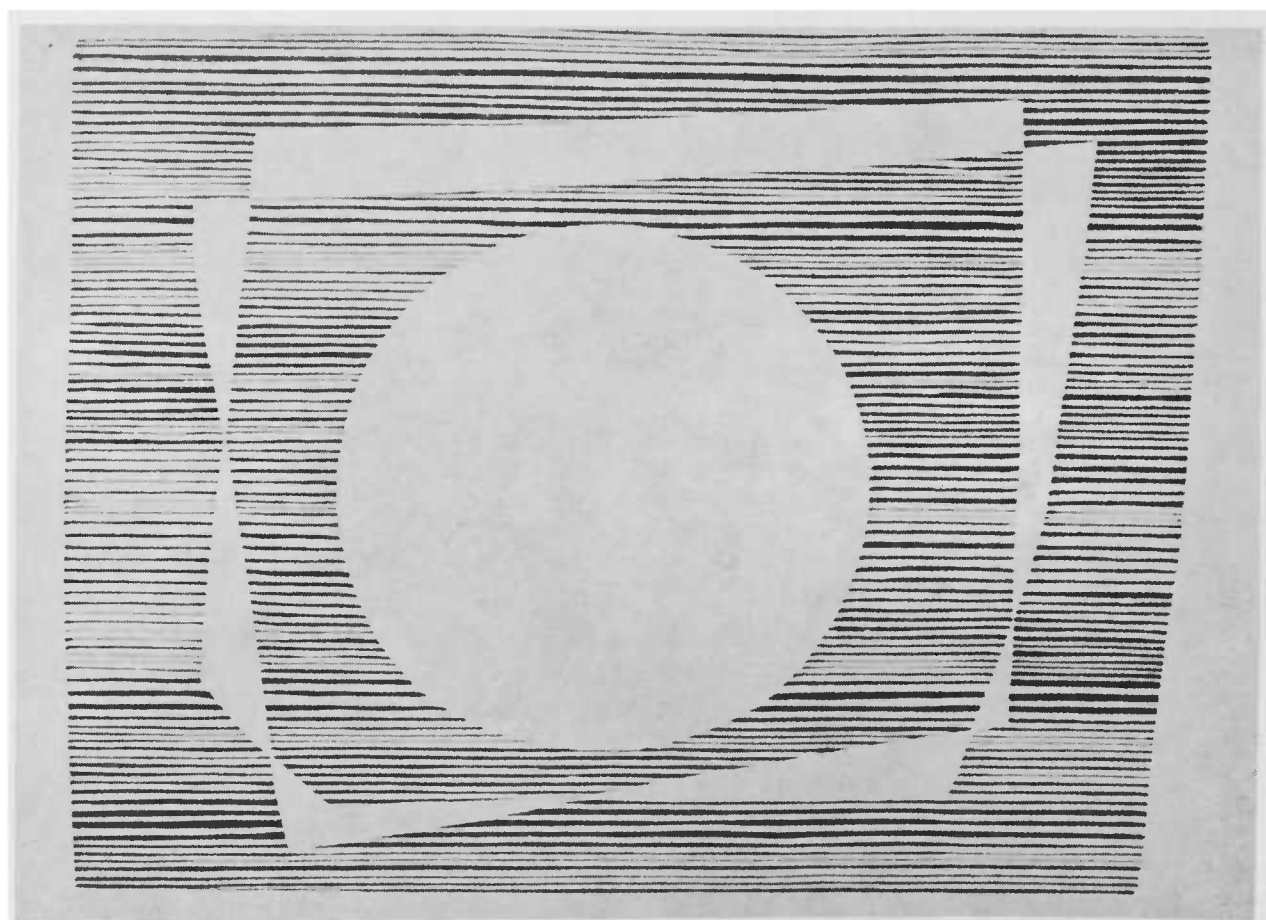
"Cabeça do arquiteto João Carciola"
(bronze)

J. LOPES FIGUEIRA
São Paulo — Brasil



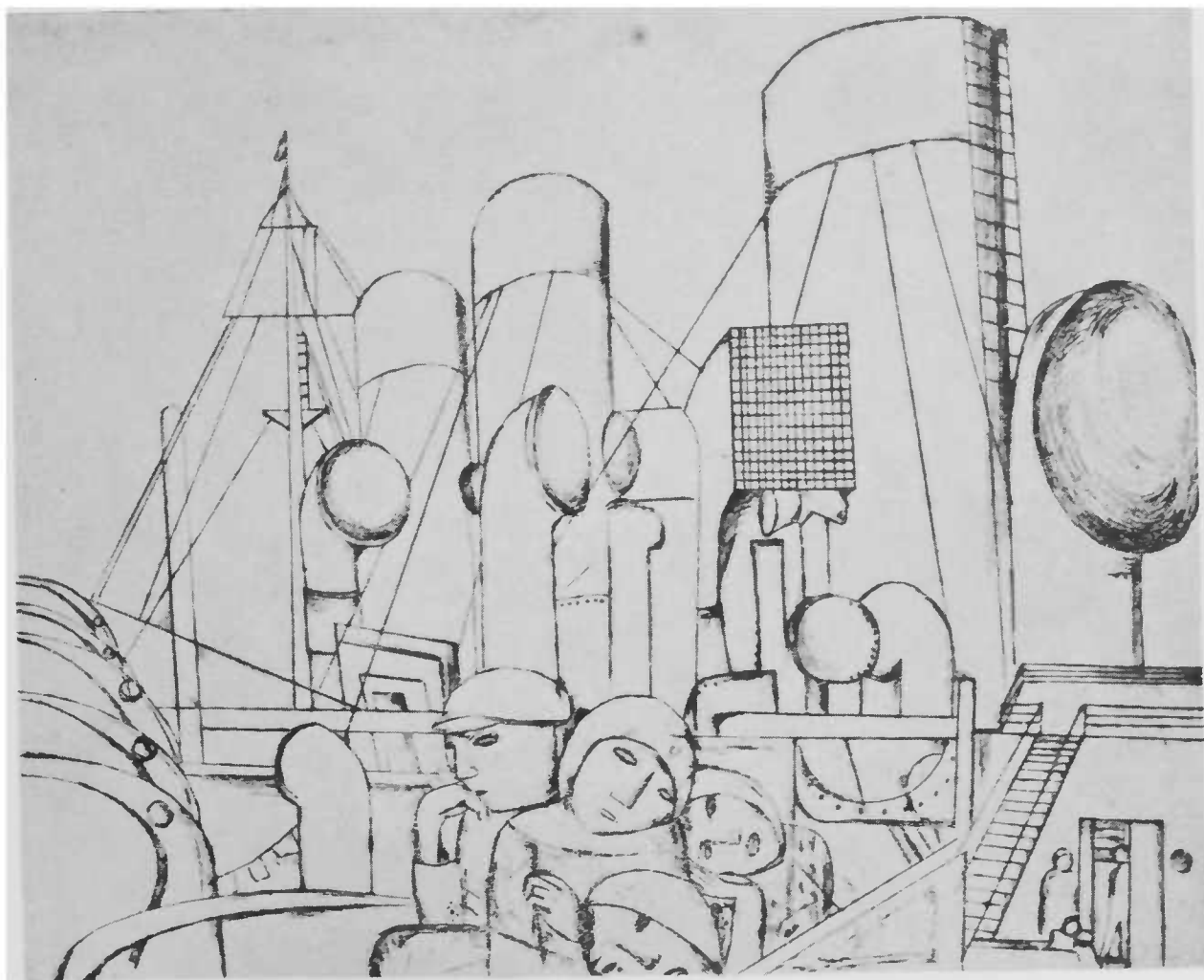
"Composição 103 A"
(aquarela 22 x 14,6)

JOHN XCERON
Grecia



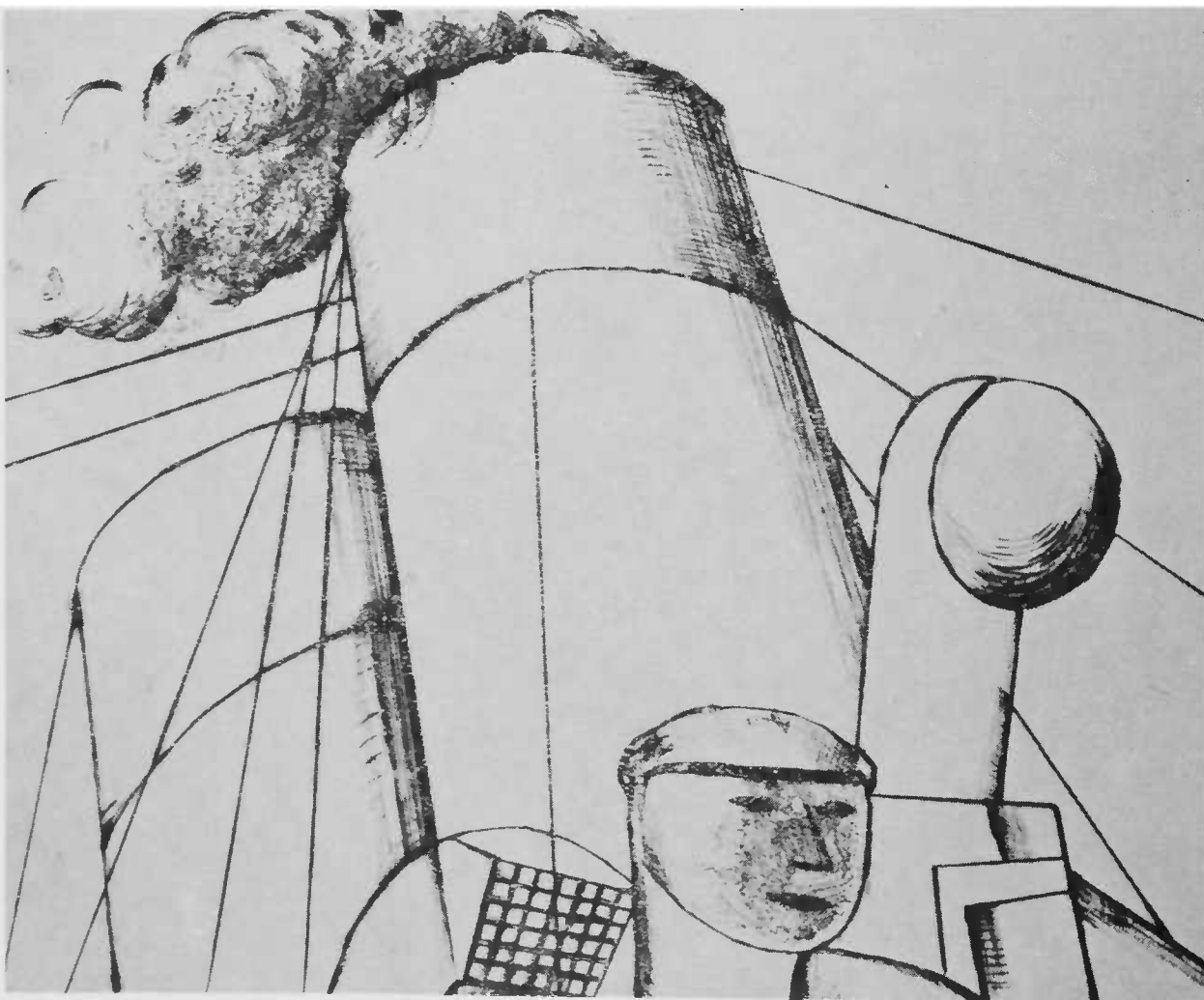
(Xilogravura 24 x 29)

JOSEF ALBERS
Estados-Unidos



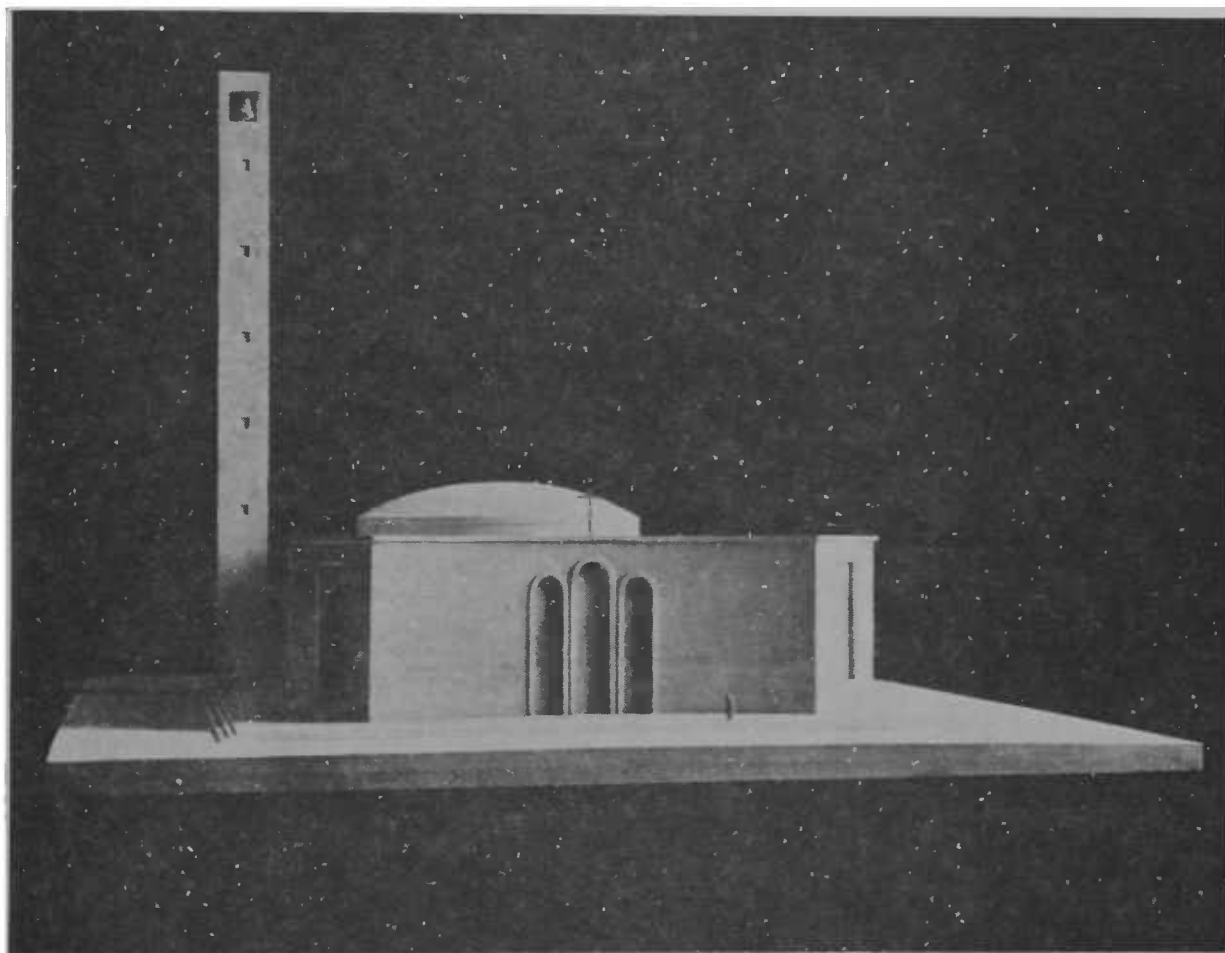
Da série "Emigrantes"
(agua forte 37 x 52)

LASAR SEGALL
São Paulo — Brasil



Da série "Emigrantes"
(agua forte 37 x 52)

LASAR SEGALL
São Paulo — Brasil



"Ante-projéto para a Igreja Regina Pacis (São Paulo)"

LEOPOLDO PETTINI
Italia



"Meninas de fábrica"
(Xilogravura)

LIVIO ABRAMO
São Paulo — Brasil



"Devant la glace"
(oleo 60 x 80)

LUCY CITTI FERREIRA
São Paulo — Brasil



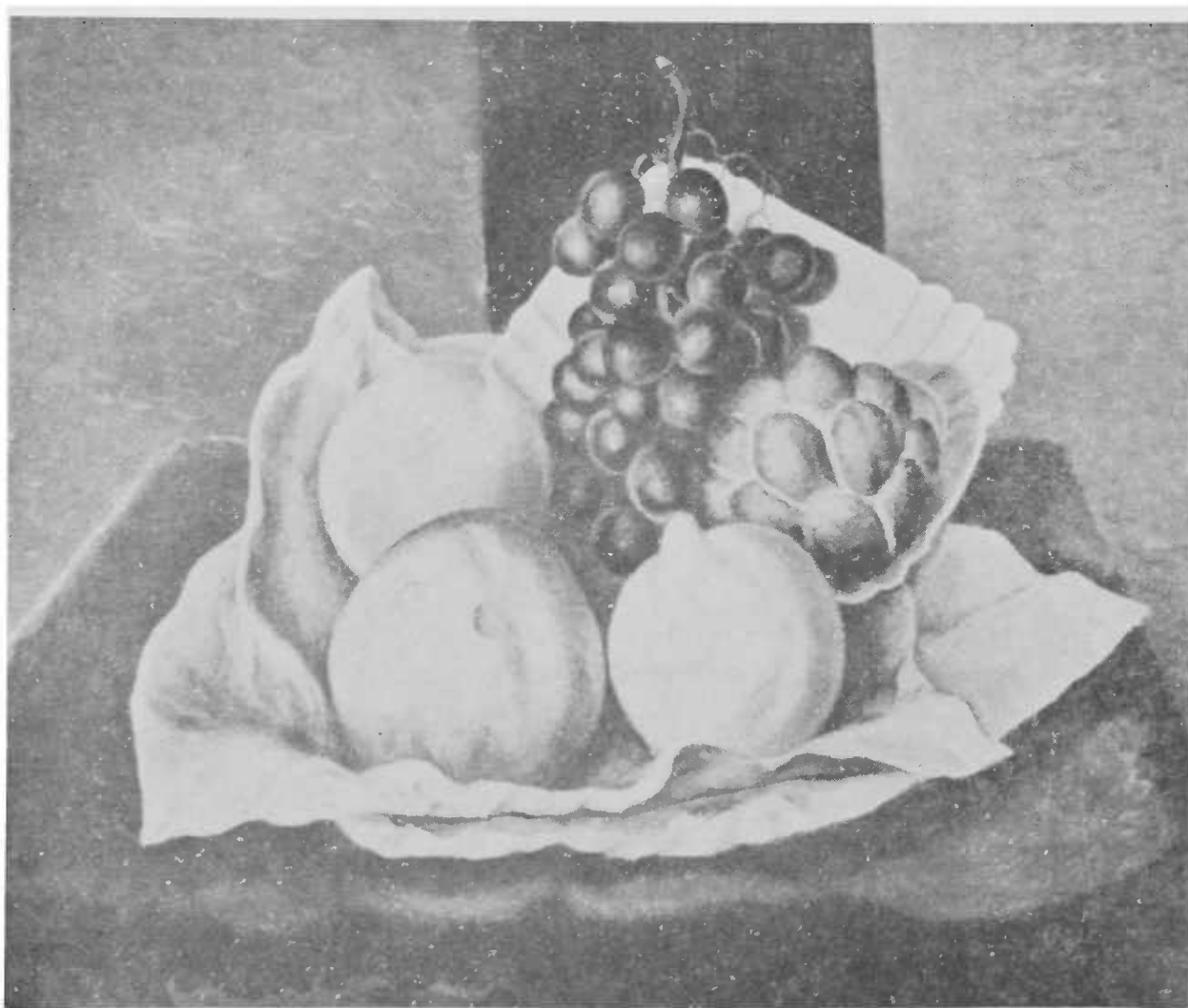
"Triangulo"
(óleo 60 x 70)

MANOEL MARTINS
São Paulo — Brasil



"Retrato do escritor Silviano de Oliveira"
(óleo 53,6 x 43)

OSWALD DE ANDRADE FILHO
São Paulo — Brasil



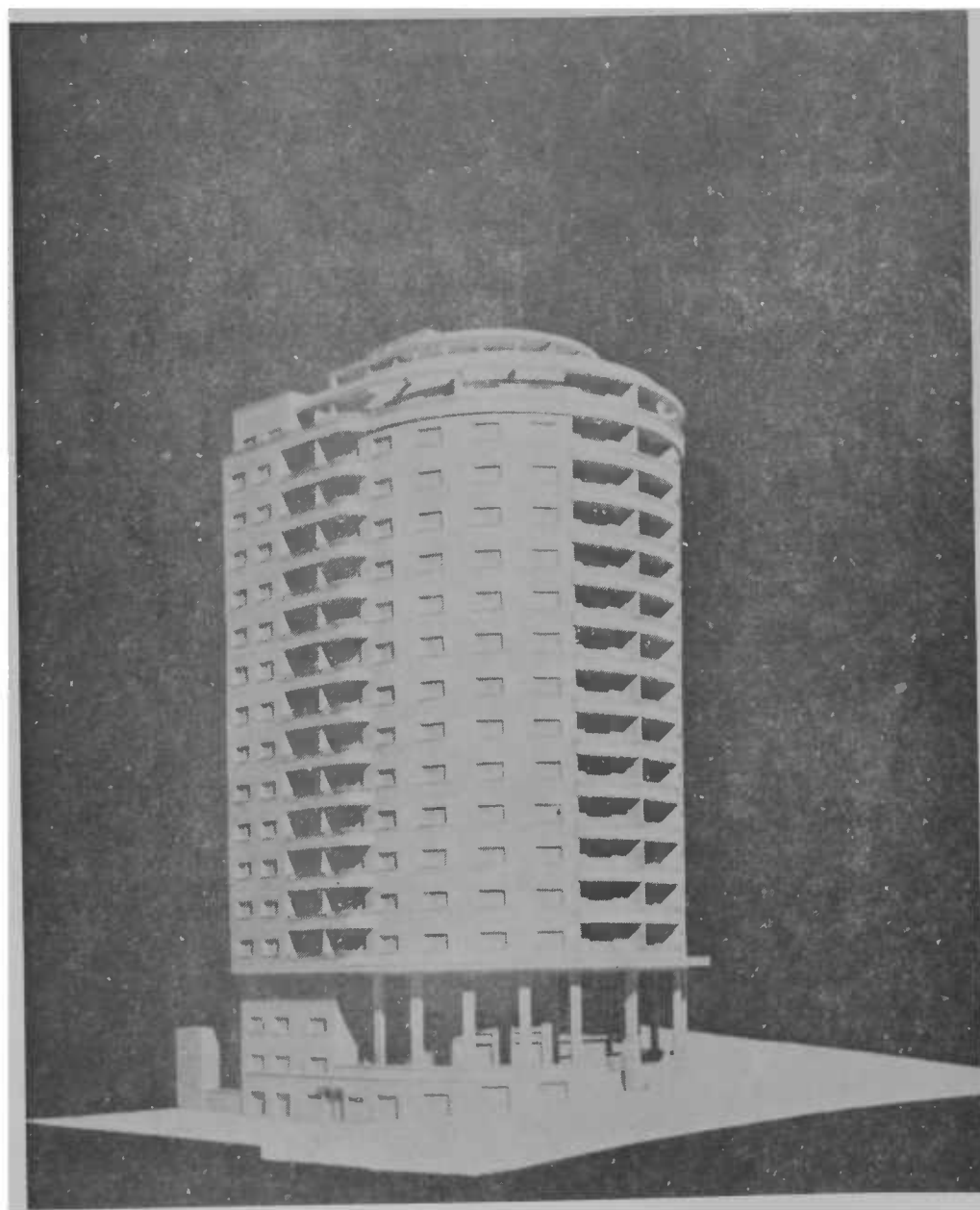
"Frutas"
(óleo 40 x 33)

PAULO ROSSI OSIR
São Paulo — Brasil



"Alca de Mangueiras"
(óleo 73 x 60)

RENÉE LEFÈVRE
São Paulo — Brasil



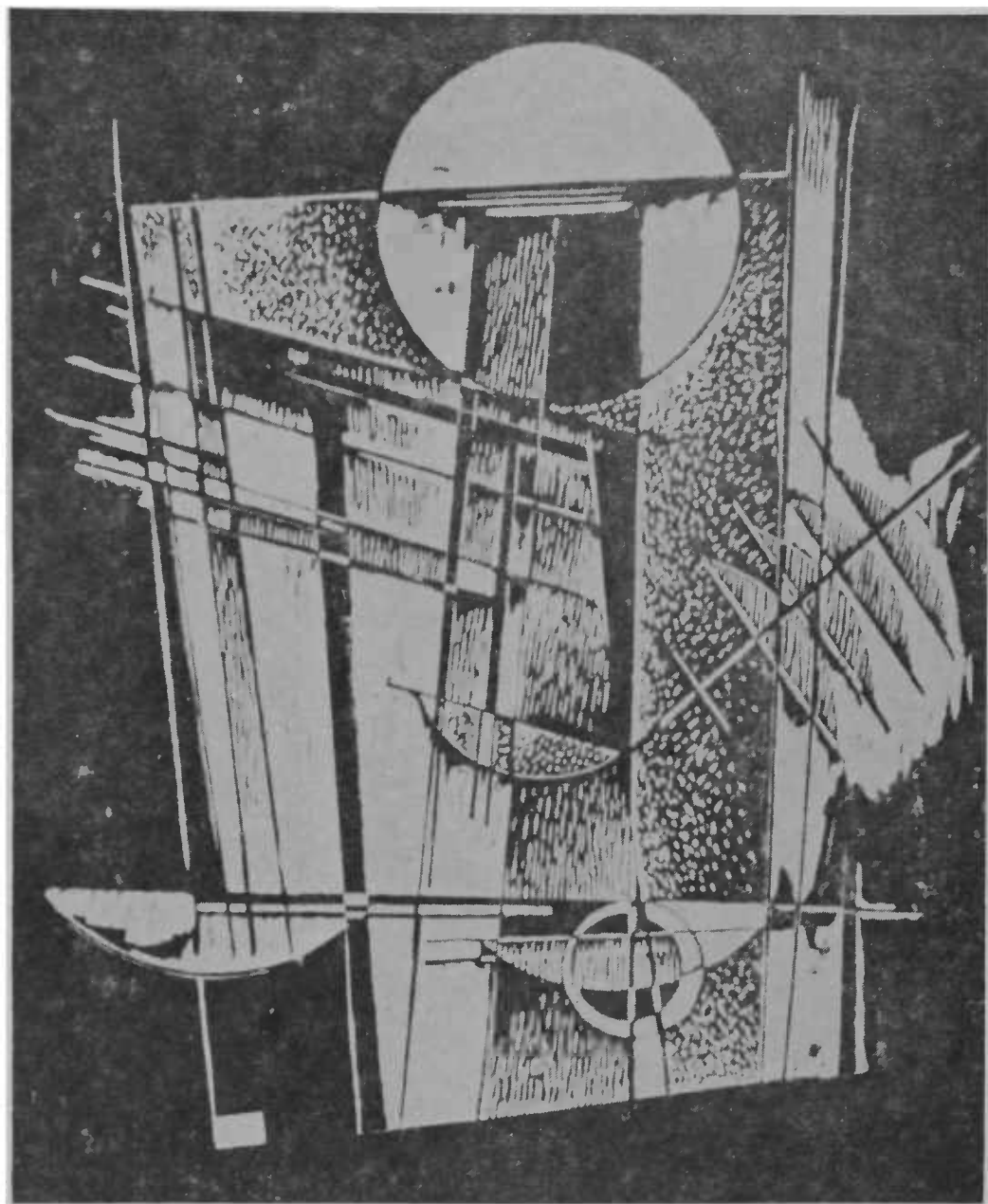
“Maquette” da casa de apartamentos a ser construída em São Paulo

RINO LEVI
São Paulo



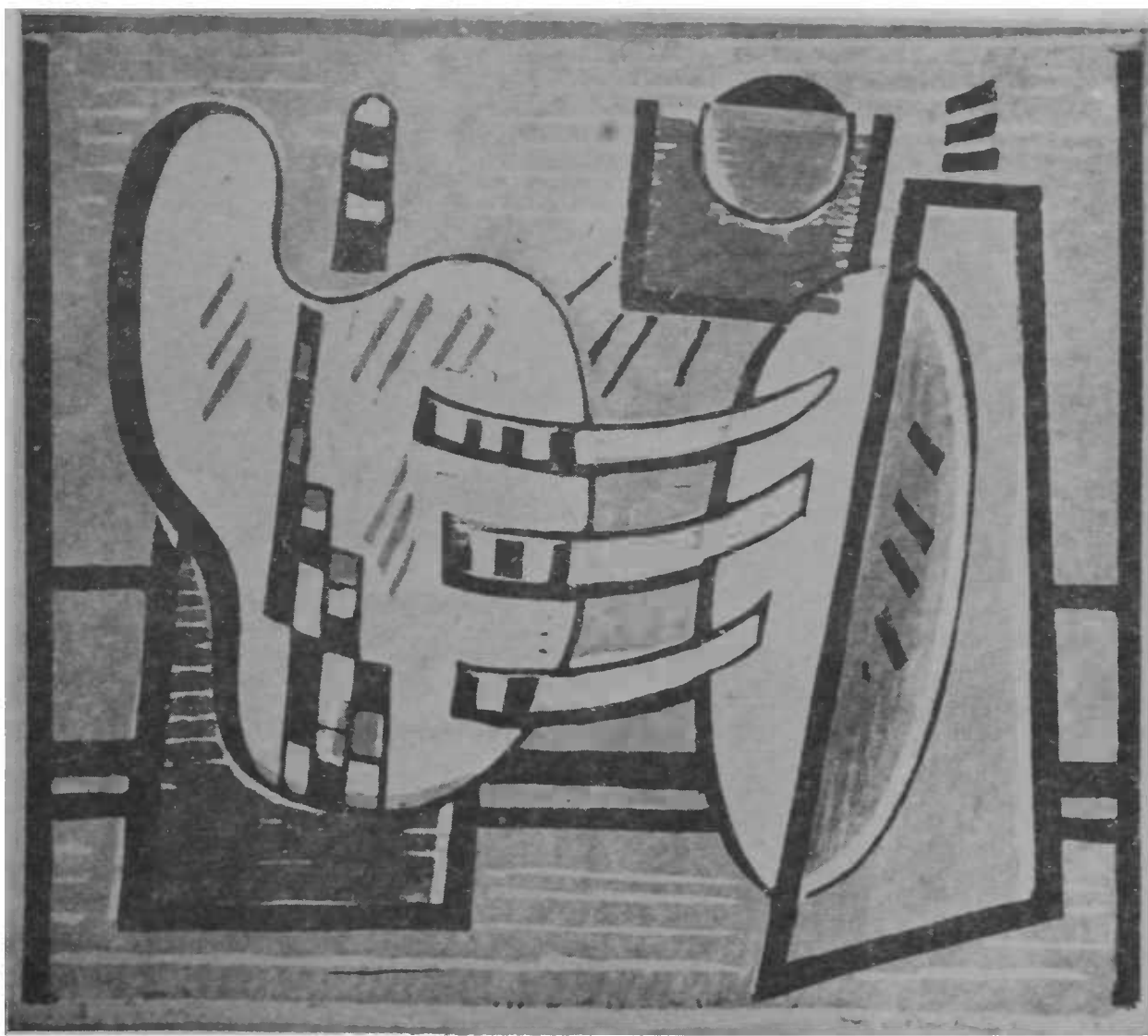
"Negra"
(óleo)

TARSILA
São Paulo — Brasil



"N.º III"
(xillogravura 34 x 28)

W. DREWES
Estados Unidos



Xilogravura a cores
(14,6 x 20,6)

W. DREWES
Estados Unidos



(aquarela)
"N.º 1"

YOLANDA LEDERER MOHALYI
Hungria

ARTISTAS NACIONAES

ANITA MALFATTI

(São Paulo)

OLEO

1 — Nú

DESENHO

2 — Estudo

3 — Estudo

ANTONIO GOMIDE

(São Paulo)

AQUARELA

4 — Procissão

5 — Cavalinho de pão

6 — Bolinhas

7 — Namoro

AFRESCO

8 — Jesus entre os doutores

TEMPERA

9 — Estudo de nú

BARBARA RUCHTI

(São Paulo)

AQUARELA

10 — A pagem

CLOVIS GRACIANO

(São Paulo)

GUACHE

11 — Flores

OLEO

12 — Composição

13 — Flores

DESENHO

14 — a

15 — b

16 — c

DI CAVALCANTI

(Pernambuco)

OLEO

17 — Pintura

18 — Pintura

19 — Mulher russa

AQUARELA

20 — Bachanal

ELIZABETH NOBILING

(São Paulo)

TERRA-CÔTA

21 — Cabeça

DESENHO

22 — Desenho

23 — Desenho

FLAVIO DE CARVALHO

(Est. do Rio)

OLEO

24 — Meditação

AQUARELA

25 — Arvores

26 — Moça

27 — Cabeça de Sangirardi

TEMPERA

28 — Moça nua

DESENHO

29 — Retrato de Estefania Felicidade

30 — Retrato de Pericles do Amaral

31 — Retrato

32 — Moça

33 — Nú

34 — Moça esperando

35 — Nú

F. REBOILLO GONSALEZ

(São Paulo)

OLEO

36 — Paisagem

37 — Paisagem

38 — Paisagem

J. LOPES FIGUEIRA

(São Paulo)

BRONZE

39 — Cabeça do arquiteto João Carciola

40 — Cabeça do escritor Sergio Milliet

40-A — Cabeça do violinista Leonidas Antuori

LASAR SEGALL

(Dist. Federal)

AGUAFORTE

41 a 50 — Série “Emigrantes”

51 a 57 — Série “Mangue”

LIVIO ABRAMO

(São Paulo)

XILOGRAVURA

58 — Composição

59 — Meninas de fabrica

LUCY CITTI FERREIRA

(São Paulo)

OLEO

60 — Auto-retrato

61 — Interior

62 — Composição

63 — Composição

DESENHO

64 — Estudo

65 — Estudo

66 — Estudo

AQUARELA

67 — Composição

68 — Composição

MANUEL MARTINS

(São Paulo)

OLEO

69 — Triangulo

DESENHO

70 — Desenho

OSWALDO DE ANDRADE FILHO
(São Paulo)

OLEO

- 71 — Retrato do escritor Silviano de Oliveira
- 72 — Maternidade
- 73 — Noturno

DESENHO

- 74 — Retrato do escultor Locoseli

TEMPERA

- 75 — Retrato do poeta Rossine Camargo Guarnieri

PAULO ROSSI OSIR
(São Paulo)

OLEO

- 76 — Flores
- 77 — Natureza morta
- 78 — Natureza morta

RENÉE LEFEVRE
(São Paulo)

OLEO

- 79 — Alea de mangueiras

RINO LEVI
(São Paulo)

ARQUITETURA

- 80 — "Maquette" de predio apartamentos a ser construido

TARSILA DO AMARAL
(São Paulo)

OLEO

- 81 — A negra
- 82 — Composição

VICTOR BRECHERET
(São Paulo)

Bronze

- 82-a — Cabeça do engenheiro Pettini

ARTISTAS ESTRANGEIROS

(Alemanha)
ERNESTO DE FIORI

DESENHO

- 83 — Desenho
- 84 — Desenho
- 85 — Desenho

ESCULTURA

- 86 — O brasileiro
- 87 — Adão
- 88 — Mulher

BERNARDO RUDOFISKY

(Austria)

ARQUITETURA

- 89 — "Maquette" de casa rústica
- 90 e 91 — Fotografia de "maquette (Tenis Club de Napoles)
- 92 e 93 — Montagem de papel colado. Vitrine em Nova York

DUJA GROSS

OLEO

- 94 — Atelier
- 95 — Sumaré

ALEXANDER CALDER

(Estados Unidos)

TEMPERA

96 — Composição

97 — Composição

98 — Composição

ESCULTURA MOVEI

99 — "Mobile"

CARL HOLTY

GUACHE E TINTA

100 — Composição I

101 — Composição II

JOSEF ALBERS

TEMPERA

102 a 107 — Estudos

XILIGRAVURA

108 e 109 — Coloridas

110 e 111 — Simples

LINOLEOGRAVURA

112 — Composição

W. DREWES

XILOGRAVURA

113 a 115 — Coloridas

116 — N.º I

117 — N.º II

118 — N.º III

119 — Não pode acontecer

JEAN HELION

(França)

TEMPERA

120 — Composição

AQUARELA

121 — Composição

122 — Composição

123 — Composição

DESENHO

124 — Desenho

JOHN XCERON

(Grecia)

AQUARELA

125 — Composição 100 A

126 — Composição 101 A

127 — Composição 102 A

128 — Composição 103 A

129 — Composição 104 A

130 — Composição 105 A

FRANÇOIS DE MARTYN

(Hungria)

SANGUINEA

131 — Composição

132 — Composição

YOLANDA LEDERER MOHALYI

DESENHO

133 — Estudo n.º 1

134 — Estudo n.º 2

135 — Estudo n.º 3

AQUARELA

- 136 — Do estudo n.º 1
- 137 — Do estudo n.º 2
- 138 — Do estudo n.º 3

OLEO

- 139 — Do estudo n.º 1
- 140 — Do estudo n.º 2
- 141 — Do estudo n.º 3

EILEEN HOLDING

(Inglaterra)

AQUARELA

- 142 — Composição
- 143 — Composição

ALFREDO MAGNELLI

(Italia)

OLEO

- 144 — Gigante
- 145 — Casinha com a lua
- 146 — Barca
- 147 — Composição

GRAVURA

- 148 — Composição

FULVIO PENNACCHI

OLEO

- 149 — Família de camponeses
- 150 — Camponeses trabalhando
- 151 — 4 figuras de camponeses

DESENHO

- 152 — Desenho
- 153 — Desenho
- 154 — Desenho

LEOPOLDO PETTINI

ARQUITETURA

155 — “Maquette” da Igreja Regina Pacis (São Paulo)

HANS ERNI

(Suíça)

TEMPERA

156 — Composição

DESENHO

157 — Desenho

JACOB RUCHTI

ARQUITETURA

158 — Espaço (alumínio)

159 — Construção linear (arame)

ARNE HOSEK

(Tchecoslováquia)

AQUARELA

160 — Caruso na canção napolitana “O sole mio”

161 — J. S. Bach. Concerto Italiano

162 — Friedrich Simetan “Prêt et bois tchèques”

163 a 169 — Cenários

ARQUITETURA

170 a 175 — Plantas da “Casa de Cultura” (Moravská-Ostravá)

ESTHER FRIDRIKOVÁ

AQUARELA

176 — Paisagem

GERVASIO F. MUÑOZ

(Uruguai)

CIMENTO

177 — Cabeça

TERRA-CÓTA

178 — Sanfonista

NOTAS BIOGRAFICAS
DOS COLABORADORES
DO III SALÃO DE MAIO



Abrahão Ribeiro



Alberto Magnelli



Annita Malfatti



Antonio Gomide



Barbara Ruchti



Bernardo Rudofsky



Carminha de Almeida



Ciro Monteiro Brisolla



Clovis Graciano



Duja Gross



Elizabeth Nobiling



Ernesto De Fiore



Flavio de Carvalho



F. Rebollo Gonçalves



Fulvio Pennacchio



Guilherme de Almeida



Gervasio F. Muñoz



Hans Erni



Jacob Ruchti



Jean Helfon



John Xceron



Josef Albers



Lasar Segall



Livio Abramo



Lucy Citti Ferreira



Luis Martins



Manoel Martins



Oswald de Andrade



Oswald de Andrade Filho



Paulo Mendes



Paulo Rossi



Rino Levi



Sangirardi Junior



Tarsila do Amaral



Victor Brecheret



Yolanda Lederer Mohalyi

ALBERTO MAGNELLI

Nac. Florença (Italia) 1888. Pintor autodidata. Primeiras experiencias de arte abstrata em Florença (1915-1920). Exame entre a realidade e a imaginação. Realidade visual arquitetônica e verdade imaginativa. Decomposição de formas, relatividade das cores, etc. (1920-1930). Volta à arte abstrata (1931). Expôs partic.: Florença (1920), Milão (1929), Florença (1930), Florença (1933), Paris (1934), Nova York (1938). Expôs colet.: Venesa (1909), Venesa (1910), Nice (1912), Munich (1922), Londres (1923), Estocolmo (1930), Venesa (1930), Venesa (1932), Viena (1933), Atenas (1933), Roma (1934), Roma (1935), Paris (1935), Como (1936), Paris (1937), Oslo (1938), Amsterdam (1938), Milão (1938), Londres (1938), Londres (1939), Paris (1939). Obras nos museus de Grenoble, Florença, Nova York e col. partcs. de Paris, Roma, Venesa, Milão. Colab. "Cahiers d'Art". Não pertence a nenhum grupo artistico.

ALEXANDER CALDER

Nac. Filadelfia (E. U.) 1898. Est. engenharia, graduou-se no "Stevens Institute of Technology". Depois se tornou pintor e escultor, fazendo "escultura em arame". Mais tarde trabalhou no abstrato fazendo escultura abstrata movimentada por motores eletricos, vento, agua, etc., chamada "mobile". Projetou e construiu a "Fonte de Mercurio" do Pavilhão Espanhol da Exp. Int. (Paris 1937). Autor do "Ballado da agua" na Exp. Int. (Nova York 1939). Expôs: Chicago, Nova York, Boston, Hollywood, Honolulu, Paris, Berlim, Londres, Barcelona e Madrid.

ANITA Malfatti

Nac. São Paulo. Est. "Mackenzie College" depois Academia Real de Berlim. Freq. cursos livres de F. Bruger, Louis Corinth e Bishoff Culm. Nos Est. Unidos freq. "Art. Student's League", "Independent School of Art" (Prof. Homer Boss). Premio de viagem do Est. São Paulo. Trabalhou no Museu Galeria Pitti de Florença, Museu "do Palazzo" (1923-1928). Freq. cursos avulsos e do Museu do Louvre em Paris. 1.^a exp. de arte moderna em São Paulo (1917). Exp. "Sessesslon" (Berlim). Expôs part. em Nova York e Paris e São Paulo. Varias exp. coletivas.

ANTONIO GOMIDE

Nac. São Paulo. Est. Escola de Belas Artes de Genebra (8 anos). Trab. com Marcel Lenoir nos afrescos do Inst. Catolico de Toulouse, onde aprendeu a arte do afresco. Expôs em Paris, na Suíça e em São Paulo.

BARBARA RUCHTI

Nac. São Paulo 1921. Est. "Mackenzie College". Aluna do pintor Antonio Gomide. Pintura, arte decorativa.

BERNARDO RUDOFISKY

Nac. Austria. Est. arquitetura e engenharia (Viena). Est. arqueologia e cenografia de teatro e cinema (Berlim e Viena). Est. música (Conservatório de Viena). Trab. com o Prof. O. R. Savisberg (Berlim) e Prof. S. Theiss (Viena). Construiu com L. Consenza (Italia) uma "casa rustica", considerada "a mais bela construção moderna da Italia". Trab. com L. Ponti (Milão). Percorreu Italia, França, Escandinavia, Balcans, Asia-Menor, America do Norte e Sul. Jornalista e pintor.

CLOVIS GRACIANO

Nac. São Paulo 1907. Est. São Paulo. Autodidata. Depois de 1926 dedicou-se ao desenho seguindo as correntes de renovação plástica. Em 1935 dedicou-se à pintura, freq. estudio de Waldemar da Costa até 1937. Expôs no salão da "Familla Artistica Paulista" (1937-39) e Sindicato de Artistas Plásticos (1938).

CIRO MONTEIRO BRISOLLA

Nac. São Paulo 1915. Est. piano com D. Alice Monteiro Brisolla e Inst. Musical com Felix Otero. Depois, tendo sido preparado para admissão ao 6.º ano do Conserv. Dramatico e Musical de São Paulo, foi classificado pela banca examinadora para o 8.º ano. Tem realizado concêrtos e colaborado na imprensa. Especial. em história da música e pedagogia musical.

CARMINHA DE ALMEIDA

Nac. São Paulo. Jornalista. Foi redatora da "Folha da Noite", "Diario da Noite" e "Diario de São Paulo" (São Paulo). E' redatora do "Jornal da Manhã" (São Paulo). Fundadora do CAM. Secretária do III Salão de Maio.

DUJA GROSS

Nac. Konigsberg (Alemanha). Est. Esc. Belas Artes de Berlim (1925-1929). Expôs: desenho e gobelin (Berlim), desenho e pintura (São Paulo). Especial. desenho e gravura aplicada. Foi com o contacto com as paisagens brasileiras que adquiriu o sentido da côr. Pintou a primeira paisagem no Rio de Janeiro (1933).

EILEEN HOLDING

Nac. Londres 1909. Educ. Londres e Bruxelas. Est. "Slade School of Art", "Royal College of Art" (Londres). Jornalista, conferencista e pintora. Organizadora, entre outros, da Exp. Int. de pintura e escultura abstratas (1937-1939). Expôs nas principais galerias da Europa e da America.

ELIZABETH NOBILING

Nac. Santos. Est. Ginásio de Friburgo e Univ. de Westfalia, Colonia e Berlim (Alemanha), onde est. filosofia e história da arte. Em Munich (Alemanha) est. escultura, continuando em Roma. De regresso a Berlim fez todo o curso da Academia de Belas Artes. Viagens a Florença, Viena, Napoles, Paris, Roma, etc. Tem obras na Italia e Alemanha. Regressou ao Brasil em 1933. Primeira expos. em São Paulo (1936). Segunda expos. em 1938 (São Paulo).

FLAVIO DE CARVALHO

Nac. São Paulo. Eng^o. civil, calculista de estruturas metálicas e concreto armado. Iniciador da arquitetura moderna no Brasil. Tomou parte no Congr. Pan-Americano de Arquitetura (Rio, 1930). Foi crítico de pintura e bailado. Dedicou-se ao estudo de psicologia e publicou o livro "Experiencia n.º 2". Em 1931 dedicou-se à pintura e escultura, expondo no Salão Nacional de Belas Artes suas concepções ultramodernas. Concorreu ao "Farol de Colombo" tendo sido seu trabalho muito comentado pela crítica mundial. Fundador do Clube dos Artistas Modernos (1932) e logo depois do Teatro de Experiencia, onde apresentou o drama "O bailado do deus morto" de sua autoria. Concorreu ao 1.º Salão Paulista de Belas Artes, recebendo "menção honrosa". Primeira expos. em 1934, 150 trabalhos a óleo e escultura metálica. Compareceu ao 7.º Congr. Int. de Filosofia e 8.º Congr. Int. de Psicotécnica (Praga) e ao Congr. Int. de Estética (Paris), com o trabalho "L'aspect psychologique et morbide de l'art moderne". Livros publicados: "Experiencia n.º 2", "O bailado do deus morto", "Os ossos do mundo". A sair: "O mecanismo da emoção amorosa" e "O medo do mundo". Membro do Clube de Psicotécnica de Praga.

FRANCISCO REBOLLO GONSALEZ

Nac. São Paulo, 1903. Decorador, passou à pintura em 1933. Autodidata. Expôs no 2.º Salão Paulista, no 4.º Salão Oficial (medalha de ouro) e Salão Oficial do Rio (menção honrosa). Tem exposto em muitas mostras coletivas.

FULVIO PENNACCHI

Nac. Villa Coliemandina, Lucca Toscana (Italia), 1906. Est. pintura na Real Academia de Belas Artes de Lucca e de Florença. Chegou ao Brasil em 1929. Dedicou-se exclusivamente ao desenho e pintura. Várias exposições coletivas.

GUILHERME DE ALMEIDA

Nac. Campinas, 1890. Est. Campinas e São Paulo. Bacharel em Direito (1912). Jornalista, redator do "O Estado de São Paulo". Poeta. Membro da Academia Brasileira de Letras, Academia Paulista de Letras, Inst. Histórico e Geográfico de São Paulo, Seminário de Estudos Galegos de Santiago de Compostela e "Unión Cultural Universal" (Sevilha). Comendador da Ordem de Santiago da Espada (Portugal). Livros publicados: "Nós", "A dança das horas", "Messidor", "Livro das horas de Soror Dolorosa", "Era uma vez", "A frauta que eu perdi" (canções gregas), "A flor que foi um homem (Narciso)", "Encantamento", "Meu", "Raça", "Você", "Poemas escolhidos", "Cartas que eu não mandei", "Cartas à minha noiva", "Simplicidade", "Eu e você" (tradução), "Poetas de França" (tradução), "O Gintanjali de Tagore", "O meu Portugal", "Do sentimento nacionalista na poesia brasileira", "Ritmo, elemento de expressão", "Natalika", "A casa".

GERVASIO F. MUÑOZ

Nac. Montevidéo (Uruguai), 1893. Est. e trabalhou sozinho. Premio da Prefeitura Municipal (Montevidéo). Em Paris est. com Bourdelle. Várias exposições coletivas em Montevidéo e São Paulo. Executou obras para o Estado no Uruguai. Autor do busto do prof. Bovero da F. de Medicina de São Paulo.

JACOB RUCHTI

Nac. Zurich, Suíça 1917. Est. arquitetura na "Escola de Engenharia Mackenzie", São Paulo. Dedicou-se à escultura e arquitetura.

JEAN HELION

Nac. Couterne, Normandia (França), 1904. Nunca est. em academias nem teve profs. Fez 3 expos. partics. em Nova York, uma em Chicago, 2 em Hollywood. Muitos "touring shows" nos E. Unidos. 3 expos. partics. em Paris (1932, 1936, 1938). Expos. colets. na Suíça, Inglaterra e Holanda. Tem obras no "Museum of Living Art" (Univ. Nova York) e representa o "Museum of Modern Art". Obras nas seguintes coleções partcs.: "George Morris", "W. Chrysler", "Gallatin", etc. (Nova York), "P. Bruguère" e "Paul Nelson" (Paris) e "C. Reddihaoubg" (Londres). Escolhido para chefe do "Department of Colour" e prof. de pintura do "New Bauhaus" (Chicago). Colab. "Cahiers d'Art", "Axis", "Burlington", "Volontés".

J. LOPES FIGUEIRA

Nac. São Paulo. Est. com Nicola Rollo. Expôs em São Paulo (1937). Medalha de ouro do Salão Paulista de Belas Artes. Medalha de prata e aquisição do trabalho no Salão Paulista. Premio Salão de Buenos Aires e aquisição do trabalho pelo Museu de Belas Artes da Argentina.

JOHN XCERON

Nac. Isari (Grecia). Foi para E. Unidos em 1904. Est. na "Corcoram Art School". Viveu em Paris onde expôs com a "École de Paris". Expôs: Paris, Nova York, Nova Orleans, Atenas, Barcelona.

JOSEF ALBERS

Nac. Westfalia (Alemanha) 1889. Est. Academia Real de Arte (Berlim) e na "Kunsgewerbeschule" (Essen), Academia de Arte de Munich, "Bauhaus" de Weimar. Prof. d'este último até o seu fechamento, 1933. Prof. de arte no "Black Mountain College" (E. Unidos). Deu curso na Univ. de Harvard. Expôs: Suíça, Alemanha, França, Italia, Holanda, Tchecoslovaquia, E. Unidos, Mexico.

LASAR SEGALL

Pintor, escultor e gravador naturalizado brasileiro. Expôs em 1912 em S. Paulo, sendo essa a primeira exposição de arte moderna feita no Brasil. Primeira exposição na Europa (1910) e desde então tem figurado em muitas mostras particulares e coletivas em todos os grandes centros. De 1919 a 1924 tomou parte ativa na fundação de numerosas sociedades de arte européias. Suas obras figuram em muitos museus, ainda ultimamente teve trabalhos adquiridos pelo Museu do "Jeu de Paume" e o Museu de Arte Moderna de Grenoble. Foram publicadas monografias a seu respeito e seu nome figura em enciclopedias universais e em vários livros de arte. Recentemente, as edições das "Croniques du Jour" editou na série de volumes críticos e biográficos um album sobre a arte e a personalidade de Segall. Foi organizador da SPAM (São Paulo). Considerado desde o início como um dos pioneiros do movimento de vanguarda da arte de nossa época. Autor da decoração da galeria de arte moderna na residência da Sra. D. Olivia Penteado.

LIVIO ABRAMO

Nac. Araraquara (São Paulo), 1903. Aos 8 anos fez uma série de desenhos relativos à guerra italo-turca. Nunca frequentou cursos de desenho ou pintura. Em 1926 fez os primeiros trabalhos em xilogravura. Em 1930 foi desenhista do "Diário da Noite", tendo sido logo suspenso das suas funções pelo realismo dos seus trabalhos. Por intermedio de Geraldo Ferraz, tomou conhecimento mais profundo da arte contemporanea, datando daí o verdadeiro início da sua atividade artistica. De 1930 a 1933 adesão à "arte proletaria". Colaborou com linogravuras no jornal "Lo Spagheto", 1933. Em 1934 desenhou a decoração do "Teatro de Experiencia". Expôs no Salão Paulista de Belas Artes (1935) e nos 1.º e 2.º Salões de Maio (1937 e 1938). E' desenhista do "Diário da Noite".

LUCI CITTI FERREIRA

Nac. Brasil. Começou a pintar em 1930. Est. dois anos e meio em Paris no "Beaux Arts". Expôs: "Salão das Tulherias" (colet.). Viajou a Italia. Reside em São Paulo desde 1934. Trabalhou com Lasar Segall. Tem exposto frequentemente em São Paulo.

LUIS MARTINS

Nac. Rio de Janeiro. Jornalista e escritor. Livros publicados: "Sinos", "Viagens de Guri-guri" (para crianças), "Lapa" (que suscitou grandes controversias da crítica e acabou apreendido). "A pintura moderna no Brasil", "A terra come tudo" e "Baile de máscaras" (teatro, com Henrique Pongetti). Fig. no "Handbook of latin American Studies" e na "Antologia dos poetas modernos". Prepara "Fazenda" romance.

MANUEL MARTINS

Nac. São Paulo. Tentou a ourivesaria (1926). Depois a relojoaria (1927). Trabalhou no comércio (1932). Começou a pintura em 1932 e em 1935 fez escultura. Expôs em São Paulo (1937). Expôs no Salão dos Artistas Plásticos (1938).

OSWALD DE ANDRADE FILHO

Nac. São Paulo 1914. Est. Suíça. Primeiros contactos com a arte vendo Picasso, Leger, Chirico, Miró, etc. Tarsila descobriu sua vocação artística. Est. com Anita Malfatti, Candido Portinari e Lasar Segall. Expôs em São Paulo (1935), no Salão Paulista (1936, medalha de bronze), em São Paulo (1937 e 1938) e Rio (1939).

PAULO MENDES

Nac. São Paulo. Bacharel em Direito e jornalista. Fundador do CAM E SPAM. Obras publicadas: "Cartazes", "Alguns traços de uma grande vida", "A verdade e outras mentiras", "História triste do carnaval que passou".

PAULO ROSSI

Nac. São Paulo 1890. Educado na Europa. Est. arquitetura e pintura. Foi aluno de A. Beniscelli, A. Cattaneo e D. Frisia (Italia); de Alexander Austed (Inglaterra) e Laloux (França). Expôs São Paulo (1921, 1922, 1927, 1938); no Rio (1928); em Porto-Alegre (1937), na Italia (1924, 1925, 1926). Várias expos. coletivas em São Paulo, Rio, Milão, Bolonha, Paris, Buenos-Aires, Pittsburg, Nova Rork, Boston e Filadelfia.

RINO LEVI

Nac. São Paulo 1901. Seguiu para a Italia 1921, est. na Escola Politécnica de Milão, Academia de Belas Artes (Brera) de Milão e Escola Superior de Arquitetura de Roma onde se formou em 1926. Regressou ao Brasil em 1926. Trab. Cla. Construtora de Santos durante ano e meio. Obras realizadas: Predio de apartamentos á rua da Gloria, idem á Av. Brig. Luis Antonio (ed. Columbus), idem á rua Augusta 201, idem á pr. da Republica (ed. Sarti), idem á rua do Arouche (ed. Wancolle), idem á rua Cons. Brotero (ed. Higienopolis), Cine Ufa-Palacio e Hotel á av. São João, Cine Unverso á Av. Ceiso Garcia, todas em São Paulo. Projetos: predio de apartamentos á Lad. do Carmo esq. Av. Exterior (São Paulo), Cine Ufa-Palacio e escritórios (Recife), Inst. Agronomico do Estado (Campinas), todos para serem construidos. Concorreu: Predio para Automovel Clube de São Paulo, Viaduto do Chá (São Paulo) 1.º concurso, idem 2.º concurso, Estação Central do Aeroporto Santos Dumont (Rio). Tem colab. Revista Politécnica de São Paulo, "Architettura" de Roma e "L'Architecture D'Aujourd'Hui" de Paris.

SANGIRARDI JUNIOR

Nac. São Paulo 1912. Curso humanidades. Interrompeu 5.º ano curso Direito falta de adaptação ambiente Academia. Um ano profissional de bola-ao-cesto e patins. Reallizou experiencias do teatro revista em forma de farga. E' escritor nova geração, estlio imagens inesperadas, sarcasmo, cepticismo. Jornalista e cronista de radio.

TARSILA DO AMARAL

Nac. São Paulo. Pintora e escultora. Est. desenho e pintura com Pedro Alexandrino e Elpons (São Paulo); com Émile Renard, André Lhote, Albert Gleizes e Fernand Léger (Paris). Creadora das Pinturas "pau-brasil" e "antropofagia". Expôs indlvidualmente: Paris (1926 e 1928), Moscou (1931), Rio (1929 e 1933) e São Paulo (1929). Expos. coletivas: "Salon des Artistes Français", "Salon des Surindépendents", "Salon des Vrais Indépendents" e outros (Paris); Salão de Maio e Salão da E. de Belas Artes (São Paulo). Tem obras nos Museus de Grenoble (França), de Arte Moderna (Moscou). Aut. da herma de Rodrigues de Abreu (Capivari) e do busto do prof. Milward (F. Medicina São Paulo). Escreveram sobre sua arte, André Salmon, Waldemar George, Maurice Raynal, Maximilien Gauthier, Louis Vauxelles, Pawioski, Christien Zervos, Raymond Cogniat, André Warnod, Antonio Ferro, Gino Severini, S. Romoff, etc. (no estrangeiro); Marlo de Andrade, Assis Cauteaubriand, Manuel Bandeira e outros (no Brasil). E' colab. do "Diário de São Paulo".

YOLANDA LEDERER MOHALYI

Nac. Kolozsvár, Transsyvania (Hungria). Est. Esc. Livre de Pintura de Nagy-bánya, a "Barbison Hungara", na Esc. de Belas Artes de Kolozsvár (Prémio de Viagem) e na Acad. Real Hungara de Belas Artes. Expôs em várias mostras coletivas. Mudou-se para São Paulo (1931) onde tem exposto em mostras coletivas.

R
E
T
R
A
T
O
S

Cerri

M
O
D
E
R
N
O
S

PRAÇA PATRIARCA, 8
6.º AND. - FONE: 2-4349

CASA HELIOS

IMPORTADORES E ATACADISTAS

Oleos - Tintas
Esmaltes - Vernizes

Grande sortimento de tintas
em tubos para pintura so-
bre tela e pintura plastica.

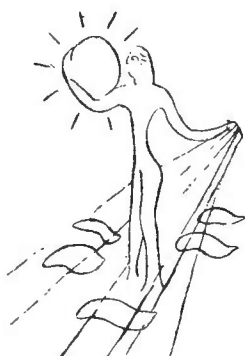
Vidrilhos,
Missangas,
Brilhantinas e
Purpurinas em
todas as cores.

Estampas decorativas e
catalogos.

RUA RIACHUELO, 1

S. PAULO

FONE 2-5860



CIMENTO BRANCO "LION"

O PREFERIDO PELOS CONSUMIDORES
ANALYSES Á DISPOSIÇÃO DOS INTERESSADOS

UNICOS DISTRIBUIDORES:

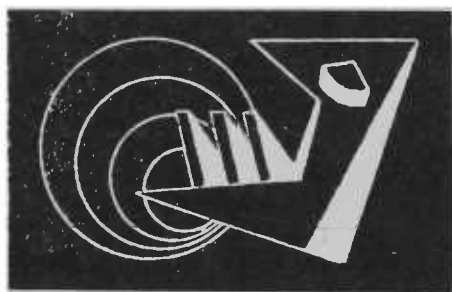
BEI, FILHO & CIA. LTDA.

LARGO DO TESOURO, 28
TELS. 2-4050 - 2-8696 - 2-0815

TODOS os MATERIAES
PARA CONSTRUÇÕES

WITH THE BEST WISHES

OF THE
SCHOOL OF ENGLISH
LANGUAGE & LITERATURE



FLAVIO DE R. CARVALHO

engenheiro civil - arquiteto - decorador

Espediente: das 15 às 17 hs.

RUA D. JOSÉ DE BARROS, 270

SÃO PAULO

FONE 4-4550

**MOLDURAS DE ESTYLO
ARTIGOS PARA PRESENTE**

**COSTA
FERREIRA & CIA.**

RUA DE SÃO BENTO, 44 - FONE 2-1478
SÃO PAULO

CASA DAS LONAS

LONAS CRUAS
E IMPERMEABILISADAS
EM TODAS LARGURAS,
POR ATACADO E A VAREJO.

ESPECIALIDADE EM TOLDOS, MOBILIAS
PARA TERRAÇOS E JARDINS.

JORGE & FONSECA LTDA.

B. DE ITARETININGA 117
SÃO PAULO

SETE DE SETEMBRO 207
RIO

MÃE GENTIL

POEMAS

DE JULIETA BARBARA COM UMA
CARTA DE RAUL BOPP

Edições da Livraria José Olympio - Rio de Janeiro

principaes obras de Oswald de Andrade
Memorias Sentimentaes de João Miramar - 1923
Pau Brasil - 1925
Serafim Ponte Grande - 1933
A morta - 1937

Brevemente: "FAZENDA"

o drama da decadencia do
café de LUIS MARTINS
(Autor de "LAPA" e "A TERRA COME TUDO")

DR. AFFONSO VERGUEIRO LOBO

ADVOGADO

PRAÇA RAMOS DE AZEVEDO, 16
PRÉDIO GLÓRIA

EDUARDO KNEESE

phone
2-7910

DE MELLO

ENGENHEIRO-ARCHITECTO

Senador Paulo Egydio, 15 - S. Paulo

RINO LEVI

ENGENHEIRO
ARCHITECTO

Avenida S. João, 593
4.º And. - Appart. 13
Fone - 4-0595 S. Paulo

DR.

PLINIO BOTELHO DO AMARAL

ENGENHEIRO

R. BARÃO DE ITAPETININGA 50 4.º a. 418

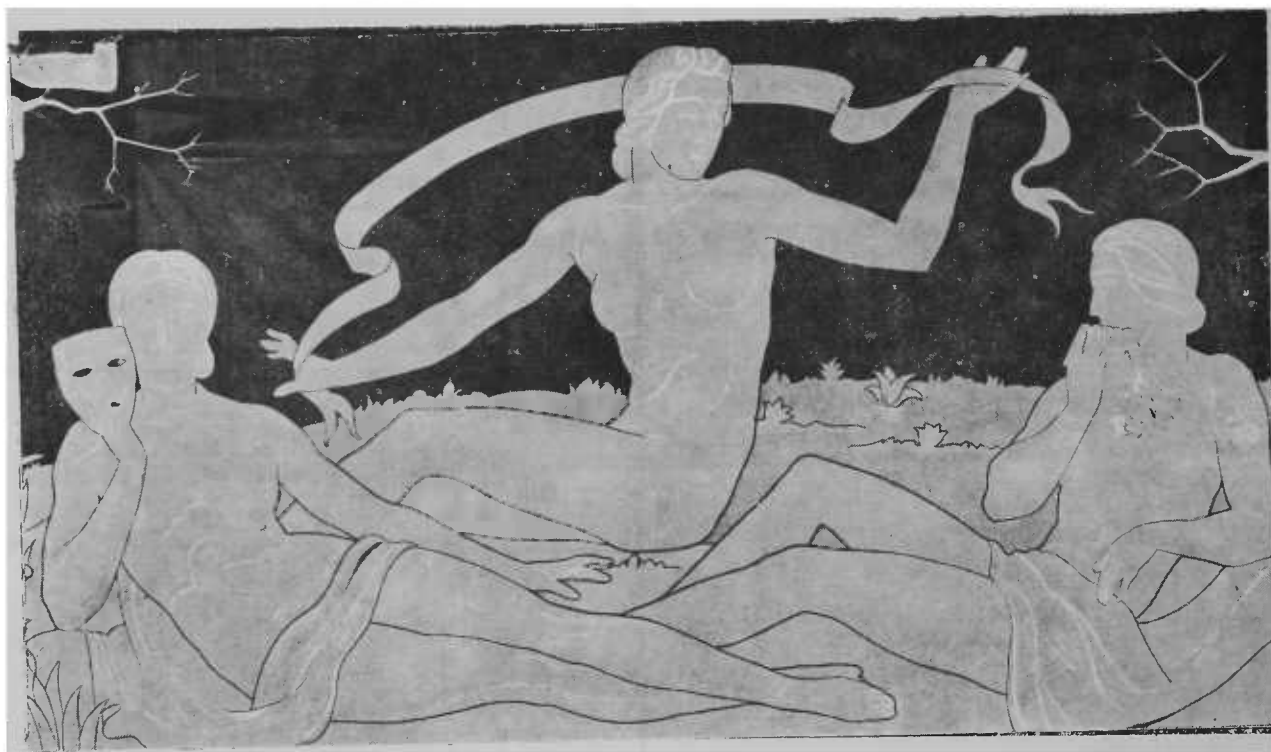
DR. CAIO MACHADO

MEDICO

AVENIDA SÃO JOÃO, 324
AP. 107

Artistas
de
vanguarda
exibam
seus
trabalhos
no

Salão
de
Maio



Executado para o Casino Atlantico-Rio

Gravação artística

para aplicações
em

Janellas
Portas
Espelhos
Peças de
iluminação
Para pós

Nossos desenhos são
sempre originaes ex-
cutados por artistas
especializados

Crystallique legitimo
só

Conrado

Crystallique

CASA CONRADO

São Paulo - Rio
Bahia - Recife

CIREX

O revestimento

CIENTIFICO
MODERNO
ECONOMICO

Rua Cons. Crispiniano, 86
Tel. 4-4586 - SÃO PAULO

ARCHITECTURA E CONSTRUÇÕES

A. GIGLIO

Phone
2-8454

Engenheiro - Architecto

Rua Barão de Paranapiacaba, 25 - 10º - Sala 9

OFFICINA DE SERRALHEIRO E MECHANICA

JOSÉ PIACSEK

Encarrega-se de qualquer
serviço concernente ao ramo
Solda electrica e autogenia

RUA BARRA FUNDA, 401
TELEPH. 5-3627 - SÃO PAULO

**CIA. MECHANICA
E IMPORTADORA
DE SÃO PAULO**

MACHINAS AGRICOLAS E INDUSTRIAES

FERRAGENS

**MATERIAL PARA CONSTRUÇÃO
E
PARA ESTRADAS DE FERRO**

RUA FLORENCIO DE ABREU, 50 TEL. 2-7185

FILIAES NO RIO DE JANEIRO, SANTOS E LONDRES.

**SOCIEDADE CONSTRUTORA
BRASILEIRA
LTDA.**

**ENGENHEIROS, ARCHITECTOS
CONSTRUCTORES**

TELEFONE 2-3862

RUA BOA VISTA, 15 - SÃO PAULO

CONSTRUCCÕES PROJECTOS

ENGENHEIRO

LEOPOLDO PETTINI

RUA D. JOSÉ DE BARROS, 168 — TEL. 4-3100 — SÃO PAULO

BRATKE & BOTTI

**ENGENHEIROS
E
ARCHITECTOS**

RUA LIBERO BADARÓ, 488 - S. PAULO

**ARCHITECTURA
E CONSTRUCCÕES**

JAIME C. FONSECA RODRIGUES

RUA SÃO BENTO, 490 - 4.º TELEFONE 2-7826

**DR.
PAULO GATTI
ADVOGADO**

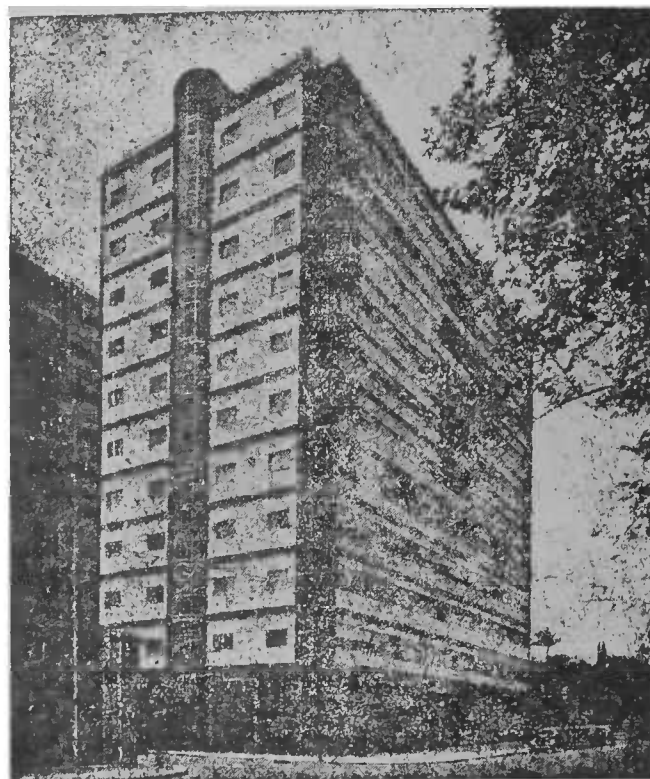
AV RANGEL PESTANA, 1807



SOCIEDADE

CONSTRUTORA
LTDA.

RUA DE SÃO BENTO, 63
3.º AND. - SÃO PAULO

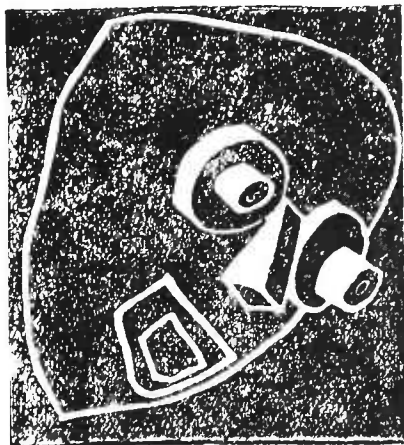


Choro
MARCA REGISTRADA
*Aguardente purificada
de Canna*

Não deixa cheiro
Guarda segredo

Rua
Command. Salgado, 78 (balxos)

PROCOPIO
A
FIGURA
MAXIMA
DO
TEATRO
NACIONAL



o ultimo livro de
FLAVIO DE CARVALHO

OS OSSOS DO MUNDO

Edição Ariel. Ilustrado pelo autor

Algumas opiniões:

Giberto Freyre anunciou entre outros
conceitos bastantes elogiosos para o
autor o seguinte:

"Creio que este livro é um dos mais
interessantes da nova geração".
E realmente assim o é...

O Estado de S. Paulo

EXPERI-
ENCIA
N.º 2

o famoso livro de
FLAVIO DE
CARVALHO

agora em
2a edição

DRAMATICO
DIVERTIDO
MONSTRUOSO



LIVRARIA TEIXEIRA — RUA LIBERO BADARÓ, 491 — SÃO PAULO

LASAR SEGALL POR PAUL FIERENS

EDIÇÕES
"CHRONIQUES DU JOUR"
PARIS

Essa obra, que comporta 60 repro-
duções em héliotypia — pinturas,
gouaches, esculturas e aguas-fortes
de Lasar Segall, está à venda no

CENTRO DAS EDIÇÕES FRANCESAS
RUA GENERAL CAMARA N. 67 -- RIO DE JANEIRO

LIVRARIA KOSMOS
RIO DE JANEIRO - RUA DO ROSARIO, 157
S. PAULO - RUA BENJ. CONSTANT, 123
E NA

LIVRARIA TRANSATLANTICA
LARGO PAYSANDÚ N. 188 -- SÃO PAULO



A LOUCA DO JUQUERY

OBRA PRIMA DE
RENÉ THIOILLIER

ILUSTRAÇÕES DE TARSILA,
FLAVIO DE CARVALHO E JOÃO
BRITO

Opinião de Valdomiro da Silveira,
da Academia Paulista de Letras:

"Belo e forte livro! Os contos
que o perfazem são bem dignos
do nome do seu autor. E si o
seu nome não fosse tão conhe-
cido e admirado, com este volu-
me subiria na galeria da fama".

BREVE:

"MEMORIAS"

DE
IVAN DE BARROS

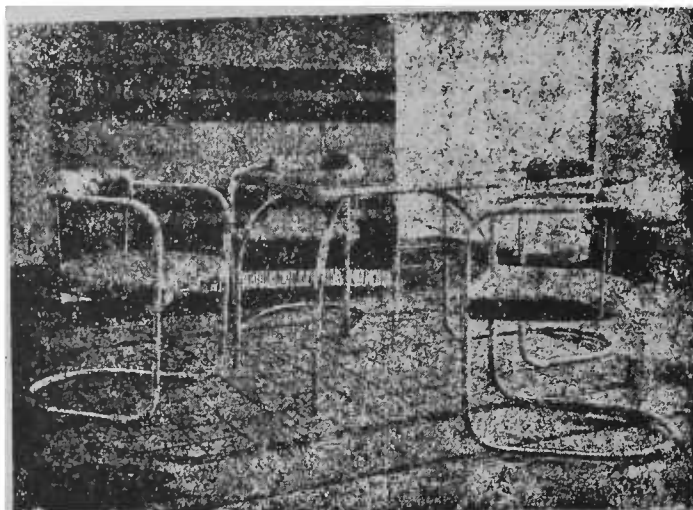
BREVE "ENCruzilhada DE LESTE"

(IMPRESSÕES DE VIAGEM)
SANGIRARDI JUNIOR

MOVEIS DE METAL CROMADO

RESTAURANTES
BARS - HOTEIS
CINEMAS - LOJAS
JARDINS

CONJUNTOS
PARA
BRIDGE



ANTUNES DOS SANTOS & CIA. LTDA.

RUA EPITACIO PESSOA, 7 - FONE 4-1288 - SÃO PAULO



PARAVENTI
a selecção maxima dos typos
finos paulistas

MAIS UM!



de barril
e da

CHOPP
ANTARCTICA

**PROJETOS - CONSTRUÇÕES
ESTRUTURAS
PAVIMENTOS**

**EMPRESA
CONSTRAD LTDA.**

RUA XAVIER DE TOLEDO, 71 - s. 802

**MACHINAS
INDUSTRIALES**

GRISANTI & CIA.

SÃO PAULO

RUA FLORENCIO DE ABREU, 129-B

**JOHN GRAZ &
TEIXEIRA, LTDA.**
DECORAÇÕES

Rua
Frederico Abranches, 2
Tel, 5-5952

SÃO PAULO

JARDINEIRA PAULISTA

TRABALHOS ARTISTICOS
EM FLORES NATURAES

J. BOSSHARD & CIA.

CHACARA
EM
CARVALHO DE ARAUJO
E. F. C. B.

R. LIBERO BADARÓ, 471
S. PAULO TELEPHONES:
LOJA 2-2316
RESID. 8-2208

FABRIM

ORGANIZAÇÃO QUE ECONOMISARÁ O SEU TEMPO

COMPRA E VENDE: FABRICAS, ARMAZENS, DEPOSITOS,
TERRENOS COM CHAVE DE DESVIO,
BARRACÕES, ETC.

ORÇAMENTOS PARA CONSTRUÇÕES INDUSTRIAIS

PRAÇA
DO PATRIARCA, 8-5.º-SALA 5-FONE 3-3244-S. PAULO

INSTALAÇÕES ELECTRICAS EM GERAL

de Casas Particulares - Aparelhos - Rêdes Tele-
phonicas - Antenas de Radio - Ornamentações

TELEPH.
4-5770

B. ORLANDO MARTINS

ORÇAMENTOS PARA SERVIÇOS
NA CAPITAL E NO INTERIOR

LOJA E
ESCRITORIO: RUA D. FRANC. DE SOUZA, 172



PRE 4

**Sociedade
Radio
Cultura**

**Prefiram
os
programas
do
Palacio do
Radio**

TELHAS:

BRILHANTES E FOSCAS

LADRILHOS:

CERAMICOS

QUADRADOS, SEXTOVADOS,
RECTANGULARES E LOSANGOS

RUA BOA VISTA, 25 Loja — FONES 2-3249 2-3429 — SÃO PAULO



TIJOLOS PRENSADOS

RECTANGULARES
RADIAES
E OUTROS

**MATERIAL
REFRACTARIO**

Clinica especializada:
**GYNECOLOGIA
PARTOS**

DR.

ISMAEL CAMARGO

CONSULTORIO:

Rua Barão de Itapetininga, 50
2.º andar - Teleph.: 4-1079
Horario: 2 ds 6

RESIDENCIA:

Rua General Jardim, 182
Telephone: 4-1809

**EMPORIO ARTISTICO
"MICHELANGELO"**

Artigos para: DESENHO
PINTURA
ENGENHARIA

R. LIBERO BADARÓ, 118 TEL. 2-2292
CAIXA POSTAL, 2862 S. PAULO

RADIOS DE CABECEIRA

5 VALVULAS 480\$000

6 VALVULAS 680\$000

CURTAS E LONGAS

SELETIVIDADE
ALCANCE
SONORIDADE

TELEMORSE

R. BARÃO DE ITAPETININGA, 140

LAMEIRÃO & CIA. LDA.

MADEIRAS EM GERAL — CARPINTARIA

SERRARIA AMERICA — Coroados-Est. de S. Paulo
SERRARIA LAMEIRÃO — Estr. de Campinas, 431
LAPA — Tel. 6-0226 Est. Dom. de Moraes (E.F.S.)
Estação Lapa (S. P. R.) Desvlo Lameirão
SERRARIA PORTUGALIA — Ibiçporã-Est. do Paraná

ESCRITORIO GERAL:

RUA MONSENHOR ANDRADE, 285
End. Tel. "Lameirão" — Caixa 1097
Telef. 2-9288 2-9289 — S. PAULO

CARPINTARIA E DEPOSITO

Rua do Gazometro, 71 - 79
Telef. 2-3374 — S. PAULO

**DACIO A. DE MORAES
&
CIA. LTDA.**

ENGENHEIROS E ARCHITECTOS

**PRACA DO PATRIARCHA, 6
SÃO PAULO**

LADRILHOS

FRANCISCO CATALDI & CIA.

RUA LAVAPÉS 804

SÃO PAULO

UPI-JORNAL

(UNIÃO PAULISTA DE IMPRENSA)

SÃO PAULO:

RUA LIBERO BADARÓ, 346
2.º — SALAS 8, 9 E 10
TELEFONE: 2-8859

RIO DE JANEIRO:

AVENIDA RIO BRANCO, 117
4.º — SALA 411
TELEFONE: 43-6551

UPI — Uma das mais antigas e mais bem aparelhadas secções de publicidade para redação, distribuição e publicação de anuncios e noticias de carater redatorial, como sejam associações, sindicatos, sociedades, festas, exposições artisticas e commerciaes e de tudo mais que necessitar divulgação pelos jornaes desta Capital e do Rio.

UPI-JORNAL — Por intermedio da secção de **RECORTE DE JORNAES** pode-se, não só acompanhar como tambem controlar tudo quanto todos os principaes jornaes do Brasil publicarem sobre assuntos que forem escolhidos dentro os milhares que constituem um reflexo da atividade humana.

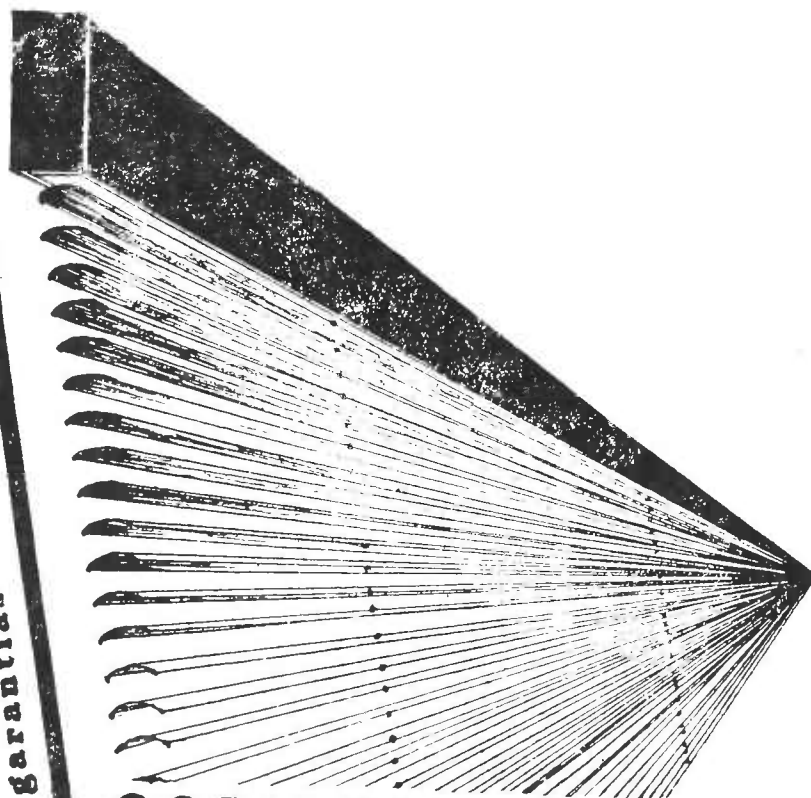
V. S. tomando uma assinatura da **UPI-JORNAL** receberá, diariamente, em elegantes pastas, recortes de jornaes que tiverem referencias ao seu nome, á sua firma e a tudo que disser respeito á sua atividade profissional,

Peçam informações
pelo Telefone: 2-8859

Aceitamos assinaturas
do interior e dos Estados

tropicalalumino

Patentes em andamento ~ As imitações não
oferecem garantias ~ serão apreendidas



- ~ a persiana de menor custo
- ~ desvia as ondas de calor
- ~ é arejada - véda toda a luz
- ~ a mais linda do mundo
- ~ toda ela metálica e espelhada
- ~ a mais leve do mundo
- ~ inclinada ou vertical
- ~ lâminas em qualquer ângulo
- ~ uso externo e interno
- ~ qualquer comprimento
- ~ qualquer altura
- ~ pode ser embutida no forro
- ~ fabricadas em 4 pertis
- ~ dura toda a vida

CORTINAS

METÁLICAS

fabricadas por **FLAVIO DE CARVALHO**

rua D. José de Barros, 270

São Paulo

fone 4-4550





ORIENTAÇÃO
SEGURA...

"REIVAX"

ORGANIZAÇÃO
ORIENTADORA DE
PUBLICIDADE

SUGESTÕES,
DISTRIBUIÇÃO,
PLANOS, ETC.

RUA EPITÁCIO
PESSÔA, 1
(edifício ESTER)
3.º AND. TEL. 4.6688

Desta edição fac-similar de “RASM”, patrocinada pela Metal Leve S.A., foram tirados 1500 exemplares, em papel offset 90 gr. A capa original, feita em chapa metálica, não pôde ter uma reprodução fiel, o que dificultaria demais a publicação. Acabou-se de imprimir em outubro de 1984, nas oficinas da Prol Editora Gráfica Ltda., com fotolitos da Fototraço Ltda., e supervisão gráfica de Diana Mindlin.

