



Revista de História

ISSN: 0034-8309

revistahistoria@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

Naclério Forte, Graziela

Entre os Salões e a Institucionalização da Arte

Revista de História, núm. 162, 2010, pp. 271-294

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285023499011>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

ENTRE OS SALÕES E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA ARTE

Graziela Naclério Forte

Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo (USP).

Resumo

Este artigo discute os motivos que levaram Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Antônio Gomide e Carlos Prado a criarem, em novembro de 1932, na cidade de São Paulo, o Clube de Artistas Modernos (CAM), uma agremiação cultural favorável à promoção da arte moderna, sem depender da ajuda financeira dos mecenás. Esta associação apareceu entre a fase final dos salões culturais promovidos pela élite e o início da institucionalização do Estado, da consolidação de um mercado para as artes e do incentivo dado à indústria de massa. Estas mudanças foram fundamentais porque determinaram as novas possibilidades de acesso às oportunidades de trabalho para os artistas.

Palavras-chave

Clube de Artistas Modernos • salões culturais • institucionalização do Estado • modernismo • mecenás.

Abstract

This article discusses why Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Antônio Gomide and Carlos Prado created, in November 1932, in the city of São Paulo, the Clube de Artistas Modernos (CAM), a cultural association to propagate modern art, and tried to end its dependency on the Maecenas tradition dependency. CAM was active between the final period of cultural Maecenas groups that was organized by people from élite and the beginning of establishment, the arts market consolidation and the global industry impulse. These changes were fundamentals to determinate a new employ possibilities to the artists.

Keywords

Clube de Artistas Modernos • cultural groups • government cultural agenda • modernism • maecenas.

Desde os tempos da corte, a sociedade brasileira mantinha o hábito de organizar, nas residências, encontros periódicos frequentados por artistas. Festas e saraus musicais serviam de pretexto para um convívio social, em uma época em que havia poucas opções de divertimento.¹ Segundo Wanderley Pinho, “era um hábito aristocrático que, entre nós vinha do Império, este de se reunirem as pessoas da alta condição social com aquela parte da intelectualidade (...)²”.

Em fins do século XIX, um seletivo grupo formado por pessoas provenientes das altas camadas sociais, geralmente ligadas pelos laços de sangue, amizade ou por outros interesses, sentiram-se motivadas a participar dos salões culturais organizados nas mansões dos mecenás. Em outros termos, parte considerável da vida intelectual paulistana gravitou em torno desses eventos inspirados no modelo francês, os quais foram introduzidos no Brasil pela elite.

Esse tipo de sociabilidade privilegiada, adotada pelas famílias, foi capaz de reunir artistas, intelectuais, colecionadores e políticos, mesclava atividades mundanas como bailes, festas e programas litero-musicais com discussões voltadas à literatura e à política. Em alguns casos, as reuniões eram diárias no período noturno, compartilhadas por parentes e amigos.³ Seus participantes geralmente acabavam ganhando visibilidade nos círculos da alta roda e certo prestígio. Até mesmo propostas de trabalho poderiam surgir nesses eventos.

Em fins de 1880, a matriarca da família Prado, dona Veridiana (1826-1909) depois de uma temporada vivendo na Europa, onde foi apresentada à sociedade e aos salões culturais,⁴ organizou, no palacete Vila Maria, localizado na avenida Higienópolis, número 2, reuniões periódicas destinadas às discussões literárias, políticas, científicas e até mesmo relacionadas à agricultura. Recebeu a princesa

¹ As opções de divertimento eram oferecidas pelas famílias. A elite paulista destinava o *hall* de suas residências para os encontros e eventos culturais. A chácara do Carvalho, em Higienópolis, por exemplo, de propriedade do conselheiro Antônio da Silva Prado, filho de dona Veridiana, foi projetada prevendo-se um salão de festas, muito amplo, em estilo Luís XVI, precedido por sala de estar e de espera, o qual se transformava em teatro e circo, onde chegaram a se apresentar artistas importantes, orquestras, companhias teatrais e circenses. Foi nesta residência localizada na alameda Eduardo Prado que nasceu o Partido Democrático, o qual faria frente ao Partido Republicano Paulista. HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira (1867-1918)*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 147 e 251.

² PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. 4. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, s.d., p. 117.

³ HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira (1867-1918)*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 249.

⁴ Dona Veridiana manteve um salão em Paris, onde recebia Eça de Queiroz, tendo o seu filho Eduardo Prado como um dos anfitriões.

Isabel e o conde D'Eu, o imperador em sua última visita a São Paulo, Teodoro Sampaio, além de escritores, médicos, cientistas e os negros abolicionistas Luís Gama e José do Patrocínio.⁵ Nessa época, a presença feminina era ainda uma raridade.⁶

No início do novo século, ganharam destaque os encontros promovidos pelo político José Freitas Valle.⁷ Misto de mecenas e facilitador cultural do Estado de São Paulo, reuniu, a partir de 1904, na Villa Kyrial - sua residência localizada na rua Domingos de Moraes, número 10, artistas, intelectuais e políticos (deputados e senadores ligados ao Partido Republicano Paulista - PRP, o partido da oligarquia) em saraus literários; audições musicais, banquetes e ciclos de conferências. Destinadas às conversas, discussões e troca de ideias, essas reuniões acabaram testemunhando a formação da Semana de Arte Moderna, de 1922. Embora predominantemente clássico, esse salão acolheu escritores, músicos e pintores modernistas e funcionou como parada obrigatória para personalidades estrangeiras como a atriz francesa Sarah Bernhardt, o músico francês Darius Milhaud, o tenor italiano Enrico Caruso e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars.

Como parte do projeto cultural desses encontros, o mecenazgo organizou cinco ciclos de palestras, entre os anos de 1914 e 1924, com abordagens de temas que passavam pelos tradicionais *Pitágoras*, *A palavra de Cristo na evolução social*, *Shakespeare*, *A unidade da poesia no avorecer da civilização* até a contemporaneidade das *Artes em São Paulo*, a literatura negra e o mundo africano. À frente da programação musical estavam Villa-Lobos, Ernâni Braga, Félix de Otero, Marcelo Tupinambá, Francisco Casabona e Francisco Mignone.

A partir da Semana de Arte Moderna, o grupo de artistas modernistas trocou os salões de Freitas Valle (o qual continuava recebendo os acadêmicos simbolistas e parnasianos) pelos encontros na casa de Paulo Prado, um chalé que se situava na avenida Higienópolis. Foi ali que havia nascido a ideia da Semana de 22, a qual pôde contar com seu apoio financeiro. Esse salão acabou pouco tempo depois do casamento de Paulo Prado com a francesa Marinette, devido ao excesso de compromissos familiares.

⁵ HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira (1867-1918)*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 122-124.

⁶ D'AVILA, Luiz Felipe. *Dona Veridiana*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004, p. 230-242.

⁷ Freitas Valle (1870-1958) foi deputado entre os anos de 1904 e 1924 e senador pelo Partido Republicano Paulista (PRP) até a Revolução de 30, com a atuação focada na educação e nas artes. CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial: Crônica da “belle époque” paulistana*. São Paulo: Ed. Senac, 2001.

Outro ponto de união foram as reuniões organizadas por dona Olívia Guedes Penteado.⁸ No período em que ela viveu em Paris, recebeu em seu apartamento uma vez por semana, sempre às terças-feiras à tarde, amigos, diplomatas, intelectuais e artistas, inclusive o grupo de brasileiros residentes na capital francesa. Nos anos subsequentes aos da I Grande Guerra Mundial seu salão “adquiriu brilho excepcional, diziam que ela era o verdadeiro embaixador do Brasil na França”, avalia Arruda Dantas.⁹

De volta ao país, a mecenatas “converteu a antiga cocheira de sua mansão em pavilhão modernista” e passou a receber na rua Duque de Caxias, na capital paulista, durante as tardes das terças-feiras. Segundo Wilson Martins, quando foi “proclamado em São Paulo o modernismo, parecia haver transferido a sua sede para Paris (tem-se a impressão de que somente Menotti del Picchia e Mário de Andrade haviam ficado no Brasil, o último, aliás, vivendo intelectualmente na capital francesa); mesmo o salão modernista de dona Olívia Guedes Penteado, que começou a receber em 1924, é um prolongamento artístico e cronológico do grupo de Paris”.¹⁰

De maneira geral, o relacionamento entre os artistas e os mecenatas – alguns deles colecionadores de obras de arte – apresentou algumas contradições. Havia uma prática comum entre os artistas de darem conselhos, opiniões e orientações, possibilitando aos mecenatas-colecionadores encontrarem pechinchas ou transações convidativas de aquisição ou encomenda. Em contrapartida, estes últimos valiam-se de seus contatos e indicações para a obtenção de informações, pedidos, nomeações e auxílio na indicação dos artistas para bolsas de estudos oferecidas pelo governo, numa troca de favores que se fazia por vezes acompanhar da doação voluntária de obras¹¹ ou da venda de quadros e esculturas, a preços depreciados, realizadas por alguns dos artistas agraciados com o prê-

⁸ A mecenatas dona Olívia Guedes Penteado (1872-1934) foi grande incentivadora do modernismo e amiga de artistas-chave do movimento, como Tarsila do Amaral, Heitor Villa-Lobos e Oswald de Andrade. Filha do barão de Pirapitinguy, importante fazendeiro de café no interior paulista, casou-se com Ignácio Penteado, seu primo. Nossa Senhora do Brasil é o apelido que foi dado a ela pelo seu incentivo à arte brasileira da época. DANTAS, Arruda. *Dona Olívia*. São Paulo: Sociedade Impressora Pannartz, 1975.

⁹ DANTAS, Arruda. *Dona Olívia*. São Paulo: Sociedade Impressora Pannartz, 1975, p. 20.

¹⁰ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira - volume VI (1915-1933)*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1996, p. 296-297.

¹¹ MICELE, Sérgio. *Nacional estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 25.

mio de viagem, estudos e permanência no exterior oferecido pelo Pensionato Artístico Paulista.¹²

É nesse sentido que se estabeleceu um jogo de interdependência financeira e ideológica entre os mecenás e os artistas – principalmente pintores e músicos. Segundo os padrões estéticos dos mecenás-colecionadores, a chamada arte acadêmica predominava. Embora Freitas Valle tivesse concedido o prêmio anual de viagem para os vanguardistas Anita Malfatti, Victor Brecheret, Souza Lima e Francisco Mignone, através do Pensionato, instituição dirigida por ele, alimentava a preferência por financiar os artistas voltados aos cânones acadêmicos, os quais eram procurados para executarem a decoração dos interiores das residências ou para a confecção de retratos uma vez que utilizavam uma estética reconhecida e consagrada.

Dona Olívia, por sua vez, durante os anos vividos em Paris, percorreu, acompanhada de Tarsila do Amaral, os ateliês de artistas ligados às vanguardas europeias, mostrando-se receptiva à produção de artistas estrangeiros ou brasileiros voltados à "nova estética". Dessa forma, a mecená passou a destoar de Freitas Valle e de outros colecionadores perrepistas de perfil mais convencional, ganhando a simpatia dos modernistas. Em sua coleção particular composta de obras adquiridas entre a década de 1920 até sua morte em 1934, foi capaz de reunir obras dos tradicionais, chamados acadêmicos, e mais seis esculturas de Brecheret, dois óleos de Tarsila do Amaral, trabalhos de Lasar Segall (em telas e nas paredes do Pavilhão Modernista) e Antônio Gomide, desenhos e aquarelas de Di Cavalcanti, Cícero Dias e Reis Júnior, e retratos que Anita Malfatti pintou de suas filhas Carolina e Maria¹³ – todos pertencentes ao movimento modernista.

¹² O Pensionato Artístico do Estado de São Paulo fora criado em 1912. Seu "regulamento estipulava que seriam mantidos por cinco anos em instituições europeias, na qualidade de pensionistas ou subvencionados, cidadãos paulistas de doze a vinte e cinco anos de idade que houvessem demonstrado inequívoca vocação para a pintura, escultura, música ou canto. A bolsa seria prorrogada por até dois anos se o pensionista, ao voltar ao Brasil, onde deveria comprovar publicamente os progressos artísticos, revelasse dotes excepcionais. Com mandatos renováveis de quatro anos, a comissão fiscal do Pensionato tinha como atribuição selecionar candidatos, estabelecer os locais de residência e estudo, fiscalizar e organizar exposições e apresentações para os pensionistas. Integrada por três nomes indicados pelo secretário do Interior, dela fizeram parte alternadamente Ramos de Azevedo, Oscar Rodrigues Alves Filho, Olívia Guedes Penteado e João Maurício Sampaio Viana. Freitas Valle era quem decidia quais os agraciados com as bolsas", descreve Márcia Camargos. CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial: Crônica da "belle époque" paulistana*. São Paulo: Ed. Senac, 2001, p. 161.

¹³ MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 32 e 85.

Nesse ambiente, formou-se uma rede de sociabilidade mundana bastante fechada, onde os salões culturais organizados por dona Veridiana, bem como o de Freitas Valle e o de dona Olívia foram pontos aglutinadores de artistas e intelectuais quase sempre com formação europeia ou com longas passagens pelo Velho Continente.¹⁴ Sob o ponto de vista da população brasileira em geral esta prática significava um privilégio para poucos.

No entanto, quando nos voltamos para os grandes centros irradiadores da cultura mundial percebemos que eles sempre foram capazes de atrair levas de pessoas interessadas em uma educação cosmopolita cujo valor pode ser reconhecido em todos os países. No início do século XX, a Europa passou a atrair os artistas também devido às tendências do momento. Paris continuava sendo o principal local de formação intelectual e abrigava os recém-criados movimentos de vanguardas.

Enquanto isso, o Brasil não contava com uma ampla rede de instituições de ensino. Se para os cursos secundários as opções não eram muitas, a situação se agravava para aqueles que buscavam uma formação superior. Além da tradicional Faculdade de Direito (1827), havia as recentes Politécnica (1893), a Escola de Farmácia e Odontologia (fins do século XIX), a de Engenharia e Arquitetura do Mackenzie (1896), a Escola de Comércio Álvares Penteado (1904), a Faculdade de Filosofia São Bento (1908) e a Escola de Medicina (1914).

No caso específico dos artistas plásticos, as opções restringiam-se à academicista Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e ao Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, este último voltado ao artesão.¹⁵ Nenhuma destas duas instituições,

¹⁴ Dentre os artistas modernistas com formação na Europa destacamos Antônio Gomide, Anita Malfatti, Hugo Adami, Regina Gomide, Tarsila do Amaral e Victor Brecheret e os compositores Francisco Mignone, Fructuoso Viana, Souza Lima e a intérprete Elsie Houston. Os escritores Oswald de Andrade, Paulo Prado e Ronald de Carvalho; os pintores Vicente do Rego Monteiro e Di Cavalcanti; e o músico Villa-Lobos estudaram no Brasil, mas optaram por viver no exterior durante longos períodos. E um terceiro grupo, composto pelos mais jovens como o engenheiro Flávio de Carvalho e os irmãos Caio Prado Júnior e Carlos Prado realizaram estudos universitários ou secundários no Velho Continente.

¹⁵ O artesão reproduz simplesmente as técnicas aprendidas, diferentemente do artista que coloca uma solução técnica própria ao fazer a sua obra. Acreditava-se, segundo análises de Tadeu Chiarelli, que para fazer “arte maior” seria importante um alto grau de erudição, “conseguido por meio de um tipo de educação artística mais ampla, que transcendesse os aspectos puramente artesanais da produção plástica”. Para saber mais sobre o tema, v. ANDRADE, Mário de. O artista artesão. In: Idem. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1975 e CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, p. 12.

no entanto, atendiam às expectativas de quem desejasse entrar em contato com as mais novas técnicas.

Por outro lado, a estada de artistas brasileiros no exterior acabou provocando duas diferentes tensões: a primeira diz respeito à importação de um saber técnico sob os signos estilísticos das correntes de vanguarda. Em outras palavras, a forma e as linguagens absorvidas no exterior distanciavam-se dos padrões estéticos aceitos pelos mecenas e colecionadores de perfil convencional, geralmente ligados ao Partido Republicano Paulista (PRP). A segunda, porque no lugar dos tradicionais nus, cenas históricas e retratos, a “arte nova” oriunda de países europeus valorizava os temas relacionados com os trabalhadores urbanos das fábricas ou com o negro.

O início de uma nova fase

Os salões políticos e literários introduzidos nas residências de famílias pertencentes à elite, desde meados do Império, em geral eram dirigidos por elementos do sexo masculino, como o barão de Piracicaba II, o conselheiro Antônio Prado e seu irmão, o escritor Eduardo Prado, por Paulo Prado (filho do conselheiro), por René Thiollier, pelo senador Freitas Valle e por Carlos Pinto Alves. No entanto, os salões comandados por mulheres como dona Veridiana da Silva Prado e, na década de 1920, por dona Olívia Guedes Penteado, constituíram exceções.¹⁶ Ivan Angelo descreveu os salões de pintura, escultura e desenho como raridades enquanto que os recitais e saraus públicos não tinham regularidade; para compensar, particulares organizavam saraus em casa.¹⁷

Com o surto industrial, a imigração e todo o processo de urbanização, o Brasil rapidamente se transformava. A cidade de São Paulo passou a ser o principal polo econômico do país graças à produção do café. A chegada de grande contingente europeu provocou um aumento na população da capital paulista e, consequentemente, houve uma maior procura por produtos, serviços e atividades culturais. Estatisticamente, foi em fins dos anos 1920 que o número de locais destinados aos encontros sociais ou artísticos organizados pela iniciativa privada deu um salto.

¹⁶ HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira (1867-1918)*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 249.

¹⁷ ANGELO, Ivan. *85 anos de cultura – História da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo: Estúdio Nobel, 1998, p. 21.

A fechada rede de sociabilidade intelectual predominante entre fins do século XIX e os primeiros decênios do seguinte cedeu espaço a outras estratégias para as reuniões de pessoas. Jean-François Sirinelli explica que “as estruturas de sociabilidade variam, naturalmente, com as épocas e os subgrupos intelectuais estudados. Assim, se os salões, na fronteira entre os dois séculos, constituíram uma casa importante no jogo de ludo dos intelectuais, com suas musas da sociabilidade, eles não figuram mais entre os elementos decisivos que hoje quadriculam e subtendem a intelectualidade”.¹⁸

Localizada no centro da cidade, a rua XV de Novembro concentrava confeitarias, restaurantes, sedes de clubes e a Casa Garraux, que funcionavam como pontos de encontros. Outro modelo de sociabilidade inspirado na sociedade francesa, os cafés eram espaços que ofereciam alimentos, diversão e requinte, proporcionando a convivência ampla, onde tradicionalmente se reuniam intelectuais, artistas marginais, desempregados, pensadores, poetas e cientistas, ou seja, pessoas de elevado nível cultural que nem sempre pertenciam à elite. Enquanto os salões eram muito fechados e cultuavam os mecenatas como suas figuras centrais, os cafés funcionavam como pontos de encontros informais e mantinham todas as atenções para os próprios artistas. Escritores, colaboradores e funcionários de jornais e periódicos localizados no centro da capital paulista eram seus frequentadores mais assíduos.

Outra estratégia deu-se em 1912, com a fundação da Sociedade de Cultura Artística, possivelmente a primeira iniciativa de empresa cultural em São Paulo. Criada pelo grupo de jornalistas de *O Estado de S. Paulo* junto com o mecenatício Freitas Valle, atraiu intelectuais, artistas e personalidades amantes das artes. Seu objetivo era trabalhar para as manifestações artísticas nacionais organizando e patrocinando eventos (conferências, saraus lítero-musicais, concertos sinfônicos ou de câmara e peças de teatro). Os espetáculos internacionais foram uma constante na década de 1920.¹⁹

Nessa época, reuniões exclusivamente modernistas passaram a ser organizadas na cidade. Enquanto alguns salões culturais continuavam reunindo artistas e intelectuais, Tarsila do Amaral e Mário de Andrade começaram a

¹⁸ SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. 2^a ed. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003, p. 249.

¹⁹ A Sociedade de Cultura Artística, fundada no começo do século XX, se mantém em plena atividade até os dias atuais. ANGELO, Ivan. *85 anos de cultura – História da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo: Estúdio Nobel, 1998, p. 22-71.

promover, também, reuniões semanais em suas casas. Ambos atuaram tanto como protegidos dos mecenases, como colecionadores e incentivadores das artes. Eles se encontravam nas duas pontas: ora como produtores da arte, ora como empresários da cultura. Tarsila, quando casada com Oswald de Andrade, normalmente promovia e contribuía para a concretização de eventos culturais, chegando a hospedar em sua residência nomes importantes como Keyserling, filósofo alemão estudioso da cultura latino-americana; Josephine Baker, estrela do jazz americano; e Benjamin Péret, escritor surrealista francês. Financiou, ainda, o compositor Sinhô e divulgou o palhaço Piolin e o circo de um modo geral. Mário manteve saraus musicais em sua residência na rua Lopes Chaves durante pelo menos duas décadas. Foi um grande colecionador da arte moderna, tendo adquirido quadros, gravuras e esculturas de artistas nacionais e estrangeiros.

Além deles dois, o arquiteto Rino Levi, o intelectual Paulo Ribeiro de Magalhães e a escultora Elisabeth Nobiling passaram a reunir colegas em suas residências; Bruno Giorgi e os artistas emigrados Lasar Segall e o casal Mina e Gregori Warchavchik²⁰ promoveram encontros nos ateliês. Flávio de Carvalho manteve, na rua Cristóvão Colombo, um estúdio repleto de artistas, modelos, jornalistas e boêmios desocupados, dentre eles Benjamin Péret e Elsie Houston recém-chegados da Europa.²¹ De maneira geral, essas reuniões serviram para a troca de experiências artísticas e pessoais, coexistindo harmoniosamente com o salão de dona Olívia Guedes Penteado, ao qual eles compareciam periodicamente mesmo após o Pensionato Artístico Paulista ter sido extinto pelo novo governo, em 1931, do qual ela era membro da comissão fiscal de bolsas. Depois de 1930, as reuniões promovidas na residência da mecenase mantiveram-se com menor intensidade – ela chegou a oferecer um baile para o príncipe de Gales em visita ao Brasil (1931) e comemorou o IV centenário da fundação de São Vicente, em janeiro de 1932.²²

Porém, os encontros promovidos por Freitas Valle encerram-se definitivamente com o início da década de 1930, devido à mudança de governo. Com a saída do Partido Republicano Paulista e o início da era Vargas, as reuniões na Villa Kyrial perderam a função tão logo o mecenase deixou o posto de sena-

²⁰ ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940 – O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel e Editora da Universidade de São Paulo, p. 36.

²¹ TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho – O comedor de emoções*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 71 e 77.

²² DANTAS, Arruda. *Dona Olívia*. São Paulo: Sociedade Impressora Pannartz, 1975, p. 52.

dor e a direção do Pensionato Artístico. Na opinião de Sérgio Miceli, “o caso Freitas Valle ilustra de modo exemplar um padrão de filantropia encontradiço no país, cujos magnatas praticantes, possuidores de grandes fortunas privadas, preferem exercer as atividades características do mecenato artístico mediante a mobilização de subvenções públicas, reservando o desembolso de recursos próprios para o enriquecimento de sua coleção particular”.²³

Com o novo momento político do país, uma grande mudança no setor cultural se estabeleceu e modificações foram promovidas na administração central. Houve um processo de construção de novas instituições – o que fez com que se multiplicasse o número de escolas superiores públicas e da rede privada, através da criação da Universidade de São Paulo (1934), do Departamento Municipal de Cultura (1935) e de uma série de ministérios. A cultura cada vez mais passava a ser concebida como um “negócio oficial”; abarcando artistas e intelectuais dispostos a trocar o processo criativo por trabalhos burocráticos.

A elite paulistana (que na ausência de órgãos oficiais atuantes no setor desde o século precedente vinha assumindo a tarefa de incrementar eventos artísticos), depois da Revolução de 1930, viu o poder migrar dos salões (ou mecenas) para organismos do Estado. Eram estes organismos que agora estavam no controle das políticas culturais. Assim, houve uma redefinição dos canais de acesso e influências. Segundo Sérgio Miceli,

se na Primeira República o recrutamento dos intelectuais se realizava em função da rede de relações sociais que eles estavam em condições de mobilizar e as diversas tarefas de que se incumbiam estavam quase por completo a reboque das demandas privadas ou das instituições e organizações da classe dominante, a cooptação das novas categorias de intelectuais continua dependente do capital de relações sociais (...).²⁴

É dentro deste contexto que os novos dirigentes procuraram guardar distância dos antigos grupos (dos cafeicultores endividados devido à crise econômica de 1929 e não mais participantes do governo central). Como os primeiros participantes do movimento modernista em geral mantinham boas relações com os antigos dirigentes do país, com a mudança de comando ficaram fora do novo grupo. Nomes como Caio Prado Júnior, Carlos Prado e Oswald de Andrade dentre muitos outros, desde fins da década de 1920, estavam filiados ao Partido

²³ MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 59.

²⁴ MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 79.

Comunista. Se eles haviam vivido as duas décadas anteriores lado a lado com o poder, agora eram malvistos, inclusive pelos próprios familiares, devido às suas convicções políticas. Os parentes mais velhos passaram a proibir, dentro de casa, os debates favoráveis à experiência russa, rompendo, assim, a tradição de se organizar salões culturais onde, até então, as discussões políticas sempre tiveram lugar (a Villa Kyrial reunia políticos do Partido Republicano Paulista e a chácara do Carvalho, os do Partido Democrático). Desta forma, os jovens modernistas “progressistas” se viram obrigados a construir novas oportunidades de sociabilidades, novos espaços de circulação e a buscar uma nova clientela.

Para a elite emergente de artistas imigrantes a situação foi outra. Recém-chegados ao Brasil, suas obras agradavam a um grupo de estrangeiros bem-sucedidos, incentivadores e consumidores da arte, que aqui se radicaram anos antes.

Nasce o Clube de Artistas Modernos

O terceiro decênio do século XX iniciou com grande instabilidade política e econômica. Durante os meses da Revolução de 1932, a população da cidade de São Paulo (com o apoio de amplos setores da sociedade) voltou-se para impedir a continuação do governo provisório de Getúlio Vargas, exigindo eleições presenciais, uma nova Constituição e o retorno imediato do país ao estado de direito. Pegaram em armas intelectuais, industriais, estudantes e outros segmentos das camadas médias, políticos ligados à República Velha ou ao Partido Democrático.

Durante este período, dona Olívia Guedes Penteado engajou-se no trabalho de assistência à população civil e o salão cultural promovido por ela, assim como a programação cultural da cidade, inclusive da Sociedade de Cultura Artística, permaneceu suspensa, retomando de maneira intensa em novembro de 1932.

É dentro deste quadro de grande instabilidade política que Flávio de Carvalho, após sua participação na Revolução Constitucionalista em São Paulo, inaugurou, no dia 24 de novembro, no centro da cidade de São Paulo, na rua Pedro Lessa, número 2, o Clube de Artistas Modernos com a finalidade, segundo ele, de organizar reuniões, promover sessões de pintura com modelos vivos, formar uma biblioteca com livros e revistas sobre arte, manter um bar e um

restaurante, além de conferências e exposições.²⁵ Conforme a ata de constituição da agremiação

O Clube dos Artistas Modernos, fundado nesta Capital onde tem sua sede e foro, por tempo indeterminado e para o fim de desenvolver e difundir a arte moderna, será administrado por uma Comissão Executiva composta de três membros que o representará ativa, passiva, judicial e extrajudicialmente. Os estatutos sociais são reformáveis no tocante à administração, pela assembleia geral dos sócios, convocada extraordinariamente para esse fim. Os sócios não respondem subsidiariamente pelas obrigações sociais. O Clube só poderá ser dissolvido pelo voto de 51% dos sócios reunidos em assembleia geral, convocada para este fim. Na primeira Assembleia Geral dos Sócios, foram eleitos para membros da Comissão Executiva, para o período de um ano, os Srs. Flávio de Carvalho, Carlos Prado e Di Cavalcanti.²⁶

Em entrevista ao jornal *Folha da Noite*, Jaime Adour da Câmara declarou que o CAM “visa, além de outras finalidades, quais sejam o congraçamento de todos os artistas modernos, estimular reuniões, realizar palestras sobre assuntos de arte, procurar por todos os meios estar em perfeita ligação com todos os grandes centros artísticos do mundo. Afora todas essas particularidades, o clube procurará facilitar a aquisição de modelos coletivos; em suma, tratar da defesa dos interesses da classe”.²⁷

O clube funcionou como espaço de sociabilidade do próprio artista, combinando diversão e transmissão informal de conhecimentos, ideias e valores e misturou o público ao particular uma vez que os ateliês e as residências dos quatro localizavam-se no andar de cima, no mesmo prédio onde foi instalada a sede da associação.

Esse empreendimento visou arrecadar recursos financeiros.²⁸ Sob o ponto de vista comercial, o lançamento de uma agremiação numa cidade que possuía poucos espaços culturais disponíveis e destinados às exibições era uma novidade atraente. A importância da iniciativa cresce quando percebemos que este foi o primeiro modelo “empresarial” idealizado e dirigido por artistas. Diferente da Sociedade de Cultura Artística, criada em 1912, como dissemos anteriormente

²⁵ CARVALHO, Flávio de. Recordações do Clube dos Artistas Modernos. *Revista Anual do Salão de Maio*. São Paulo, 1939.

²⁶ Clube dos Artistas Modernos. *Jornal do Estado*. São Paulo, 24 jan. 1933.

²⁷ Agora fale o sr. Jaime Adour da Câmara. *Folha da Noite*. São Paulo, 19 dez. 1932, p. 4.

²⁸ Cada associado contribuía mensalmente com a quantia de 15\$000. V. Museu de Arte Brasileira – FAAP SP. *O bailado do Deus morto*. São Paulo: MAB-FAAP, 1999.

- pelo mecenas Freitas Valle junto com um grupo de jornalistas de *O Estado de S.Paulo*, a qual não permitia a entrada de artistas no quadro dos dirigentes sob a alegação de se evitar “disputas em torno de escolas, grupos e tendências que costumavam dividir o meio artístico”²⁹

A diretoria do CAM tinha, como segundo objetivo (o primeiro foi o de criar o seu próprio espaço), a expansão e conquista de um novo público para a arte moderna fazendo com que os eventos deixassem de ser organizados em recintos exclusivos. Não muito diferente dos salões e dos encontros promovidos nas residências dos artistas, inicialmente amigos e pessoas com graus de parentesco circulavam pela sede do clube. Após o trabalho de divulgação da agenda de atividades em painéis afixados nos ateliês onde se realizaram sessões de modelos vivos ou através dos jornais *Diário* e *Folha da Noite*, o número de associados passou dos iniciais quarenta e cinco para cento e setenta.³⁰ Alguns eventos abertos a todos os interessados atraíram mais de quinhentas pessoas: eram anarquistas, comunistas, policiais e políticos que passaram a frequentar a associação. Para diferenciar os não associados dos sócios, esses últimos deveriam mostrar na porta o recibo de pagamento do mês, isentando-se da compra do ingresso.

Outro objetivo do grupo foi o de buscar a adequação de tendências culturais pertinentes ao início da década, isto é, não bastava simplesmente promover a divulgação da arte, tinha que atrair interessados pela arte moderna. Para tanto, foi criado um projeto cultural amplo, abrangendo sessões musicais, danças, bailes de Carnaval, conferências, apresentações teatrais, jantares de homenageados

²⁹ ANGELO, Ivan. *85 anos de cultura* – História da Sociedade de Cultura Artística. São Paulo: Estúdio Nobel, 1998, p. 23.

³⁰ Segundo J. Toledo, “...era distribuída uma circular toda impressa em minúsculas, com o empenho de aliciar novos sócios para a alegre, operosa e boêmia entidade que ali se instalava: um grupo de artistas modernos resolveu fundar um pequeno clube para os seguintes fins: reunião, modelo coletivo, assinatura das melhores revistas sobre arte, manutenção de um pequeno bar, conferências e exposições, formação de uma biblioteca sobre arte, defesa dos interesses da classe. o clube alugará um salão que ocupa um andar inteiro e é suficiente para 120 pessoas. o nosso orçamento mostra que poderemos iniciar atividades, alugando imediatamente a sede, com 45 sócios; esperamos o seu apoio. queira devolver o talão em baixo devidamente assinado para: clube dos artistas modernos – rua pedro lessa, nº 2 – são paulo. envie um exemplar a um amigo modernista. gomide – di cavalcanti – carlos prado – flávio de carvalho”. TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho* – O comedor de emoções. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 131, 138 e 144. Note que o texto foi escrito todo em letras minúsculas, em uma tentativa de renovar a linguagem existente através da simplificação das normas da escrita. Tal iniciativa corresponde a uma das dimensões utópicas da vanguarda, especialmente no Brasil, na Argentina e no Peru dos anos 1920. SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Iluminuras e Fapesp, 1995, p. 50 e 56.

gens e exposições em menores proporções. Houve ainda a realização do curso de pintura cubista. Seus frequentadores tinham à disposição o serviço de bar enquanto aconteciam, diariamente, os eventos, e o restaurante podia ser usado pelos associados e seus convidados inclusive no almoço. Por diversas vezes o local serviu para recepcionar encontros de aproximação entre os diretores da entidade e artistas renomados como, por exemplo, Procópio Ferreira e Joracy Camargo, com o intuito de envolvê-los no projeto, para que se dispusessem a contribuir nas atividades futuramente programadas pelo clube.

Não há dúvida que o ponto alto da associação foram suas atividades artísticas. Paulo Mendes de Almeida recorda:

Em pouco tempo, o CAM tornou-se um ponto obrigatório de encontro para quantos, na cidade, achavam-se de qualquer forma ligados às manifestações artísticas e intelectuais. Mesmo da Capital e de outros centros do País, surgiram pessoas diretamente endereçadas àquele prédio da Rua Pedro Lessa, àquele ambiente agradável, onde a conversa e as discussões ferviam, à medida que os copos se esvaziavam; em torno às mesas que Sava e Pacha iam servindo. Muitas vezes, improvisaram-se festas, danças que entravam ruidosas pela madrugada a dentro. Enfim, uma invulgar instituição.³¹

Um quarto e último objetivo tornou-se evidente somente no segundo semestre de 1933: unir arte e política para promover a divulgação da ideologia de esquerda. O grupo era inovador e radical mesmo tendo à frente jovens bem nascidos, pertencentes à elite. Eles viviam a fase inicial do processo de consciência de classe e mobilizavam-se na busca por mudanças sociais.

Embora notórias as disputas entre intelectuais cariocas e paulistas até fins dos anos 1920,³² porque cada um reivindicava para si a prioridade e o papel principal na renovação da arte brasileira, os participantes do Clube de Artistas Modernos mantinham boas relações pessoais na capital do país (na década de 1930 a disputa perdera o sentido ao emergir o tema do comunismo).³³ Nos primeiros meses de existência, seus diretores buscaram firmar parceria com a

³¹ ALMEIDA, Paulo Mendes. *De Anita ao museu*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961, p. 33.

³² CÂNDIDO, Antônio. A Revolução de 30 e a cultura. *Novos Estudos Cebrap*, 2 (4), São Paulo, abril 1984.

³³ GOMES, Ângela Maria de Castro. *Essa gente do Rio....* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 68.

Pró-Arte do Rio de Janeiro, estabelecida há mais tempo e com mais participantes (possuía setecentos nomes em seus quadros).

Fundada em 1931, a Pró-Arte teve à frente Theodor Heuberger, alemão radicado no Brasil desde o início dos anos 1920. Ele administrava uma galeria de arte desde 1925, localizada embaixo da Associação dos Empregados do Comércio, na avenida Rio Branco, batizada com o seu nome e que se tornou ponto de encontro de artistas plásticos, arquitetos e intelectuais. Com o intuito de promover o intercâmbio artístico e musical entre Brasil e Alemanha, a sociedade funcionou no quarto andar do edifício da galeria e foi dirigida artisticamente, a partir de 1932, pelo pintor Alberto da Veiga Guignard, que acumulou a tarefa de professor, organizador de exposições, festas artísticas e bailes de carnaval. No pequeno restaurante ocorreu permanente troca de informações sobre os rumos da política alemã. O grupo era predominantemente constituído por judeus, tanto brasileiros quanto emigrados.

O acordo de intercâmbio cultural entre ambas as instituições (CAM e Pró-Arte) previa a franquia das sedes; exposições individuais e coletivas; apoio para divulgar e obter meios de viabilizar o projeto de criação de uma Escola de Artes e Ofícios junto a um Retiro de Artistas no Rio de Janeiro; além da criação de uma revista a ser editada em conjunto. Para celebrar a parceria, Flávio de Carvalho realizou, no dia 2 de maio de 1933, um jantar no restaurante do seu clube com a presença de Gregori e Mina Warchavchik, Kitty Boedenheim³⁴ e Paulo Rossi Osir (todos membros da Sociedade Pró-Arte Moderna de São Paulo, uma vez que essa agremiação também deveria se integrar ao projeto).

Como primeiro resultado, foi enviada a São Paulo, no mês de junho, a mostra de Kaethe Kollwitz,³⁵ a qual já havia sido exibida na Galeria Heuberger. As

³⁴ Kitty Bodenheim chegou, em 1932, a São Paulo ao lado de Chinita Ullman - sua *partner* e ex-aluna em Colônia e posteriormente também aluna da Escola de Dresden. Kitty era uma bailarina alemã com forte influência da dança clássica. Juntas, abriram a primeira escola com enfoque na dança moderna. Sediada na rua Maranhão, 44, em São Paulo, a chamada Academia de Bailado tinha como objetivo formar bailarinos eficientes em técnica e criatividade. Kitty Bodenheim era a diretora técnica e encarregada dos ensinamentos mais voltados para a dança tradicional, enquanto Chinita se responsabilizava por desenvolver os ensinamentos específicos da dança moderna. PUBLIFOLHA. *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora, 1998.

³⁵ Nascida em 1967, em Koenigsberg, na Alemanha, a gravadora Kaethe Kollwitz estudou em Berlim e em Munique e, em 1923, produziu a série *The war (A guerra)* que a tornou famosa. Em 1927, ela viajou à Rússia para conhecer o regime soviético e, entre 1931 e 1932, realizou a obra *Nós protegemos a União Soviética*, em que três figuras masculinas e uma feminina estão

obras da chamada “artista socialista” têm como tema central os operários e a miséria.³⁶ A exposição reuniu oitenta e quatro trabalhos realizados em xilografia, litó e água-forte; e durante os vinte dias que esteve aberta na capital paulista, foram vendidos dezessete trabalhos aos colecionadores Mário de Andrade (*A viúva*, de 1922/23), Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Geraldo Ferraz, Jaime Adour da Câmara e ao próprio Flávio de Carvalho (*Autorretrato*, de 1921). Aliás, todas as obras expostas estavam à venda e seus valores iam desde 45\$00 (*A morte, Conspiração, Mãe e filho*) até 450\$00 (*Inspiração*), conforme informação registrada no catálogo deste evento.

Outro item do acordo foi o lançamento de *Base – revista de arte, técnica e pensamento*, editada por Alexandre Altberg,³⁷ arquiteto alemão residente no Brasil, ex-estudante da Escola Bauhaus e co-organizador do 1º Salão de Arquitetura Tropical. Acostumado às dezenas de publicações na Alemanha, ele decidiu iniciar a revista *Base*, a qual teve apenas três números publicados entre agosto e outubro de 1933. O esforço pela atualização da produção brasileira e sua inserção num contexto internacionalizado, procurando transmitir aos leitores uma visão integral da arquitetura como fenômeno cultural, em relação orgânica com as outras artes, especialmente com as artes plásticas, era o objetivo central do projeto.

representadas com os braços entrelaçados fazendo uma corrente; devido aos seus rostos e roupas é possível percebermos que são operários. Seus trabalhos, em geral, são gravuras ou cartazes que apresentam crianças assustadas em cenas de fome devido à guerra e à pobreza, mães protegendo seus filhos ou cenas no leito no momento da morte. Essa escolha de temas relativos aos operários, muitas vezes com a representação da mulher proletária, fez com que a artista pudesse criar significados às mãos, aos pés e aos cabelos de suas personagens e, dessa forma, possibilitou-a expressar emoções, cuja inspiração foi encontrada nos efeitos provocados pela guerra e sentidos pelo proletariado, numa temática inovadora, a qual colocou de lado toda e qualquer exaltação aos soldados ou aos heróis desconhecidos. Para Otília Arantes, “os temas das obras brotavam de uma experiência social real, marcada pela dor mais profunda e expressa exclusivamente pelo tratamento das formas e materiais, o que os tornavam exemplares como arte de combate, jamais de propaganda”. ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa – Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 15-59.

³⁶ KOLLWITZ, Hans. *The diary and letters of Kaethe Kollwitz*. Chicago: Henry Regnery Company, 1955, p. 139.

³⁷ Alexander Altemberg (1908-) nasceu em Berlim, filho do comerciante austríaco Falk Altberg e da médica russa Rachel Altberg, ambos provenientes de famílias judias. Desde pequeno foi entusiasmado pela música e pelo desenho. Em 1925, matriculou-se na Escola Bauhaus, cujo inusitado currículo buscava a integração entre as artes aplicadas e a indústria. Seu pai possuía contatos comerciais com o Brasil devido às atividades que exercia em Lisboa. A família se transferiu para cá em 1930, estabelecendo-se no então pouco povoado distrito de Ipanema. MOREIRA, Pedro. *Alexandre Altberg e a arquitetura nova no Rio de Janeiro*. Berlim: ed. do autor, 2005.

No primeiro número, comenta Lélia Coelho Frota,³⁸

O artigo que segue à abertura editorial (de autoria de Altberg), assinado m.d.a. (Mário de Andrade) constitui na verdade a proposta conceitual da revista, que vale a pena citar mais extensamente, pelo seu ineditismo: “Hoje a Arte quer penetrar nos escaninhos mais ásperos da vida coletiva; entra nos laboratórios, nos hospitais, nas fábricas, nunca se fez tanta arte no mundo, e jamais os problemas dela, não apenas puramente de ordem estética, mas problemas científicos, tecnológicos, étnicos, sociológicos, preocupam tanto a humanidade”.

Utilizando-se dos contatos obtidos através da Pró-Arte, Altberg convidou diversos modernistas para contribuírem com artigos, abordando temas relacionados à literatura, música, balé, fotografia, lançamentos e textos críticos. Com resenhas, anunciou-se a publicação do livro *Cacau*, de Jorge Amado; *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade e *Evolução política do Brasil*, de Caio Prado Júnior. Foram também publicadas traduções de textos estrangeiros.

Nos números 1 e 2, há matérias sobre a *Triennale di Milano* realizada no mesmo ano de 1933, acompanhada de muitas fotos; e a recém-inaugurada Vila Operária de Gamboa, projetada pela firma Costa & Warchavchik. Na área de urbanismo, foi apresentado um anteprojeto de Nestor de Figueiredo para João Pessoa; e um projeto datado de 1933/34 referente à Colônia de Férias para o Sindicato de Trabalhadores do Livro e do jornal da cidade de Vassouras.

Dentre os anúncios de exposições de artes plásticas, encontramos as de Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Lasar Segall e Kaethe Kollwitz.

A primeira edição de *Base* contou com o apoio da empresa do pai de Alexandre, Falk Altberg (dono da Altberg Import-Export: distribuidores de artigos para fumantes e lapiseiras) e seu financiamento foi complementado por anúncios de algumas representações de empresas alemãs no Rio de Janeiro. Na segunda edição, há anúncios de meia página da Escola de Arte Lasar Segall, contendo uma foto da fachada do ateliê da rua Afonso Celso em São Paulo, construído por Segall e Warchavchik, assim como propaganda empresarial da família Klabin.

Para sobreviver, a publicação dependia, além dos anúncios acima mencionados, da venda de seus exemplares (a 2\$000 a unidade ou 10\$000 a assinatura semestral)³⁹ à Sociedade Pró-Arte e à Associação dos Artistas Brasileiros do Rio

³⁸ FROTA, Lélia Coelho. *Alcides Rocha Miranda, caminhos de um arquiteto*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 22-31.

³⁹ A título de curiosidade, conforme tabela Evolução da taxa de câmbio 1899-1941, do Banco

de Janeiro e aos paulistas CAM e Spam. Porém, os pagamentos das agremiações de São Paulo não aconteceram. Após novo esforço individual para publicar a terceira edição, a qual aparece como “número especial” sobre propaganda e artes gráficas, declarou-se o fim da revista.⁴⁰

Contando com sede própria desde o início, o CAM ocupou o primeiro andar do edifício localizado próximo ao viaduto Santa Ifigênia. J. Toledo⁴¹ relata:

O grande ateliê coletivo passou para o segundo andar, que fora subdividido com tapumes, criando os vários ambientes que eram chamados de colmeias, como já havia acontecido antes. Ali, onde também moravam os três artistas, continuaria a haver sessões com modelo vivo, deixando o amplo primeiro andar vago para a montagem de exposições, realização de palestras, de concertos, de bailes, salão de leitura, uma pequena biblioteca...e logicamente, o bar....

A região escolhida para morar e ser sede do clube dava à instituição “o pitoresco que necessitava uma sociedade boêmia”. Sem apresentar traço de local nobre, abrigava vendedores ambulantes, prostitutas, moradores de baixa renda e imigrantes pobres. Conforme lembranças do próprio Flávio de Carvalho o “aspecto napolitano da Rua Anhangabaú, entre frutas, imprecações sírias, fileiras de salames, casas suspeitas, molecada suja, pelotões de guardas que entravam e saíam (da Guarda Civil, que ficava nos fundos) e as sombras dos tabuleiros e treliças do viaduto, tornavam o ambiente acolhedor e irresponsável”.⁴²

Para a festa de inauguração, os quatro fundadores pintaram, com a ajuda de Joaquim Iokanaan Alves, que executou sua parte em guache,⁴³ grandes painéis que cobriam as paredes. Houve muito barulho e bebidas, o que dava um caráter mundano ao grupo - unido pelo mesmo interesse pelas artes de vanguarda e pela diversão, em que imperava o total espírito de camaradagem. A criação era o aspecto mais importante. A cantora Nair Duarte Nunes

⁴⁰ Central, o dólar médio do ano de 1932 era 14\$134 e, em 1933, 12\$700.

⁴¹ MOREIRA, Pedro. *Alexandre Altberg e a arquitetura nova no Rio de Janeiro*. Berlim: ed. do autor, 2005.

⁴² MOREIRA, Pedro. *Alexandre Altberg e a arquitetura nova no Rio de Janeiro*. Berlim: ed. do autor, 2005, p. 130.

⁴³ ALMEIDA, Paulo Mendes. *De Anita ao museu*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961, p. 28.

⁴⁴ BATISTA, Marta Rossetti e LIMA, Yone Soares de. *Coleção Mário de Andrade*. São Paulo: IEB, 1998, p. 303.

levou 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 funcionando) para a compra de garrafões de vinho. Os painéis se prolongaram por uma semana, entre visitas, discussões, danças ao som do pente com papel de seda e cantos esquisitos, Frank Smith [sic] e senhora ofereceram um vodka com pimenta curtido no sapé. Logo apareceu um piano não sei donde e com ele executores. Mais gente veio, Anita Malfatti, Osvaldo Sampaio, etc...e o Clube dos Artistas Modernos, solidamente fundado progredia com rapidez.⁴⁴

Uma diretoria dividida em comissões foi organizada. Dela fizeram parte: Anita Malfatti, Noêmia Mourão e Tarsila do Amaral na comissão de pintura; John Graz, Yvone Maia e Antônio Gomide na de escultura; Carlos Prado, Flávio de Carvalho e Nélson Rezende na de arquitetura; Procópio Ferreira, Paulo Torres e Elza Gomes na de teatro; Afonso Schimidt, Paulo Prado e Sérgio Milliet na de literatura; Nabor Cayres de Brito e Jayme Adour da Câmara na de imprensa; André Dreyfus, Fausto Guerner e Caio Prado Júnior na de estudos gerais; Yolanda Prado do Amaral, Baby C. Prado e Beatriz Gomide na de festas e Joseph Kliass, Paulo Magalhães e Celestino Paraventi na de música.⁴⁵

A lista acima evidencia a presença de pessoas com origens sociais burguesas. Muitas delas mantinham relações sociais ou pertenciam a mesma família como Paulo Prado, primo dos irmãos Caio, Carlos e Yolanda, amigos de infância de Flávio de Carvalho. Assim, podemos caracterizar o espaço cultural como um empreendimento desse segmento social, embora houvesse representantes das classes menos favorecidas economicamente como os escritores Afonso Schimidt e Paulo Torres, além do pintor modernista eleito diretor da sede do clube, Joaquim Iokanaan Alves.

Circulavam pelo grêmio pessoas com as mais diversas formações: famosos do momento (Amadeu Amaral), indianistas (Pedro Faber Halembek, coronel Regalo Braga e Hermano Ribeiro da Silva), médicos envolvidos com o tratamento e pesquisas de problemas psiquiátricos (os doutores Antônio Carlos Pacheco e Silva, Durval Belegarde Marcondes, Fausto Guerner, Osório César e Pedro de Alcântara Machado), músicos comprometidos com as pesquisas nacionalistas

⁴⁴ CARVALHO, Flávio de. Recordações do Clube dos Artistas Modernos. *Revista Anual do Salão de Maio*. São Paulo, 1939.

⁴⁵ TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho – O comedor de emoções*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 132–133.

do folclore brasileiro (os compositores Camargo Guarnieri, Hekel Tavares e a intérprete Elsie Houston Péret), cantores populares (o sambista Henricão e sua parceira musical Risoleta), autores da “nova estética” (Mário de Andrade e Oswald de Andrade), autores preocupados com as questões sociais (Afonso Schmidt, Hugo Antunes, Jorge Amado e Paulo Torres), editores (Agripino Grieco e Henrique Pongetti), teatrólogos (Joracy Camargo e Procópio Ferreira), pintores da vanguarda brasileira (Hugo Adami e Iokanaan) e da vanguarda mexicana (o muralista David Alfaro Siqueiros), além de Nélson Tabajara de Oliveira, cônsul do Brasil em Xangai, do advogado Plínio Balmaceda Cardoso e algumas pessoas de origem russa radicadas no Brasil (Pacha Abranova, Lubow Soumarokova e Eugênio Kusnetsoff).

A presença feminina era bastante significativa, principalmente quando compararmos aos primeiros salões paulistas do início do século. Eram intérpretes ou bailarinas que realizavam *performances* e associadas que circulavam acompanhadas de seus maridos (Baby Cerquinho e Caio Prado Júnior, Maria Paula e Hugo Adami, Tarsila do Amaral e Osório César, Regina Gomide e John Graz) ou familiares (Beatriz Gomide e o irmão Antônio Gomide; Yolanda Prado do Amaral e seus irmãos Caio Prado Júnior e Carlos Prado). Noêmia Mourão, que frequentou o ateliê de pintura da agremiação, logo se casaria com Di Cavalcanti, seu professor e a pianista Pilar Marcos Ferrer, que deu recital na entidade, uniu-se no ano seguinte a Oswald de Andrade.

Outro fato marcante observado é a presença de muitos artistas que haviam participado da Semana de 22, principal marco do início do movimento modernista. Afonso Schmidt, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Paulo Prado e Sérgio Milliet (todos membros da diretoria do CAM) e Hugo Adami, Mário de Andrade e Oswald de Andrade (frequentadores e associados do grêmio) haviam tomado parte no evento que pretendeu abalar os convencionalismos da arte acadêmica tanto na pintura como na prosa parnasiana, então predominante.

Durante a existência do CAM, além da agenda diversificada, a produção individual dos quatro sócios-fundadores foi intensa. Flávio de Carvalho executou os projetos de dezessete casas na alameda Ministro Rocha Azevedo, números 1.052 a 1.076, esquina com a alameda Lorena, números 1.257 até 1.295, as quais foram habitadas por moradores como Pagu, Frank Smith, Geraldo Ferraz e o próprio Flávio; a decoração de doze salas do Centro Acadêmico XI de Agosto localizado no oitavo andar do edifício Martinelli conforme pedido de seu presidente, na época, o sr. Roberto Victor Cordeiro (abril de 1933); do magazine

Mme. Jenny, construído na rua Barão de Itapetininga (abril de 1933); os retratos a óleo de Carlos da Silva Prado, da cantora Elsie Houston, da pintora Esther Bessel, da sra. Vera Vicente de Azevedo, de mme. Bruger e do músico Camargo Guarnieri (temática antiga, mas com uso de técnicas modernas); os óleos *Meditação*, *Desejo de idílio* e *Esperando*; as aquarelas *Homem*, *Mulher nua*, *Mulher nua deitada* e *Rapaz sentado*; o trabalho em nanquim sobre papel sem título; vinte e seis estudos executados diretamente a tinta e sem correções; a escultura *Pássaro em repouso*; e finalmente escreveu o roteiro e elaborou a cenografia da peça *O bailado do Deus morto*, apresentada no Teatro da Experiência. No início de 1934, pintou *Viaduto Santa Ifigênia à noite*, numa clara referência à região onde vivia, trabalhava e reunia os amigos e interessados pelas artes.

Di Cavalcanti, além de ministrar aulas de pintura em seu ateliê, das quais Noêmia Mourão foi aluna, pintou *Três mulheres* (guache), em nanquim fez o “retrato” de Mário de Andrade e desenhou *Mulher sentada* e *Operários*, este último de temática social. No dia 14 de julho de 1933, ministrou, na sede da Pró-Arte do Rio de Janeiro, a palestra “A nossa época e a arte”.

Em fins de 1932, Carlos Prado ainda era um artista principiante pouco conhecido. Havia pintado *Paisagem* (1932) e realizado o painel *Tragédia de Cleópatra*. No início de 1933, passou uma temporada de trabalho na cidade do Rio de Janeiro onde executou projetos de decoração, tendo, dessa forma, que se afastar da atividade de tesoureiro do CAM. Em 10 de fevereiro do mesmo ano, seu irmão Caio Prado Júnior lhe enviou uma correspondência onde alertava:

Estive ontem com o Flávio e é bom que você escreva a ele dizendo que deixou a tesouraria do Clube de Artistas, não só de fato, mas também de direito. Isto porque ele pretende, aconselhado pelo Paraventi ou outro qualquer, que você continue a figurar nominalmente como tesoureiro. Procurei convencê-lo do contrário. Mas ele acha muito natural que você seja testa de ferro do que se está fazendo à sua revelia.⁴⁶

No mês de julho, Carlos estava novamente em São Paulo para organizar sua partida para a Europa no mês seguinte. Lá permaneceu até fins de abril de 1934; e entre os meses de março e abril aproveitou para conhecer a União Soviética.

⁴⁶ Correspondência familiar. Fundo Caio Prado Júnior. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, caixa 1, 10 fev. 1933.

Já Antônio Gomide ministrou em seu ateliê, com organização e divulgação do Clube de Artistas Modernos, o primeiro curso de pintura cubista,⁴⁷ na cidade de São Paulo. Desde 1930, ele vinha recebendo diversas encomendas para projetos decorativos de interiores, dedicando-se à confecção de cerâmicas, abajures e estampas para vitrais da firma Conrado Sorgenicht. Seus clientes, conforme descrição de Sérgio Miceli, eram “intelectuais ligados ao movimento modernista como Couto de Barros ou Guilherme de Almeida – para cuja residência aprontou uma *Madona* com técnica de afresco e uma *Santa ceia* em aquarela (c. 1930), bacharéis e profissionais liberais bem-sucedidos como Vicente de Paulo Azevedo que lhe encomendou o retrato da esposa, até empresários como Frederico de Souza Queiroz para cuja residência no Jardim Europa executou um mural e um afresco”.⁴⁸ Entre 1933 e 1934, executou uma *Santa ceia* na parede interna da casa do intelectual Carlos Pinto Alves.

No início dos anos 1930, a crise econômica e política da época despertou uma consciência de classe nos artistas e intelectuais, que passaram a buscar uma via política, apostando na ideologia marxista como solução dos problemas da sociedade. Nos trabalhos artísticos de alguns componentes do CAM, nota-se a representação mais verdadeira da vida, falando dos humildes. Como um mercado voltado para as artes não havia se formado no Brasil, a diretoria do grêmio buscou a expansão do público interessado e capaz de consumir especificamente as artes modernas.⁴⁹ Neste sentido, alguns eventos como as palestras de divulgação

⁴⁷ Para o curso ministrado por Antônio Gomide foram cobrados inicialmente dos associados uma mensalidade de 13\$000 e para os não sócios 20\$000. Passados dois dias, esses preços subiram para 40\$000 e 60\$000, respectivamente. TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho – O comedor de emoções*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 148. Destinado ao público leigo, com duração de quatro meses, duas vezes por semana, das 21 às 23 horas, foi depois transferido para as 17 horas. Contava com a participação de modelo nu e estava dividido em quatro partes: o valor dos prismas no espaço, a vida interior dos prismas, o valor do movimento e da atitude e abstrações. Em entrevista da época, o artista explicou ter procurado “colocar perante o aluno, de maneira viva, a decomposição da forma e da luz. Procurei demonstrar que toda forma pode ser analisada em prismas, e que a análise prismática realça a emoção das formas. O prisma provoca um grande contraste de luz e sombra, portanto, amplifica a sugestibilidade das coisas e excita a imaginação do observador”. Foi a primeira vez em São Paulo que se fez um curso de cubismo como base para a compreensão artística das coisas onde foram completamente abandonadas as tradições acadêmicas das Escolas de Belas Artes. Folheto de divulgação encontrado no Acervo Mário de Andrade do IEB/USP; Cubismo – Num curso que Antônio Gomide realizará no Clube dos Artistas Modernos. *Diário da Noite*. São Paulo, 10 jun. 1933; e Prontuário 2.241, do Clube dos Artistas Modernos no Deops, doc. n. 4.

⁴⁸ MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 186.

⁴⁹ As primeiras vezes que o público paulista tomou contato com a arte expressionista foi em

da União Soviética foram incluídas na agenda de atividades da agremiação, com o intuito de atrair trabalhadores operários ligados ao Partido Comunista. Com base nas fontes, observamos que o resultado apareceu logo nos primeiros meses do segundo semestre de 1933, quando a burguesia ilustrada passou a dividir a audiência dos eventos com trabalhadores operários e artistas sem muitos recursos financeiros como Afonso Schmidt, Henrique Felipe da Costa, Joaquim Iokanaan Alves, Paulo Torres e Risoleta Silva. Vale lembrar que a mescla de pessoas de diferentes origens sociais diz respeito a um fato nada comum na conservadora, católica e preconceituosa sociedade paulistana da época.

A fase dos modernistas unidos acabou no período do Estado Novo. Com a era Vargas, os espaços de cultura e lazer começaram a ser organizados pelo Estado, com a criação do Ministério da Educação e Saúde, o Departamento de Cultura (que deveria fornecer soluções, ao governo municipal, de problemas relativos ao custo de vida, transportes, habitação e outros),⁵⁰ a Escola de Sociologia e Política e a Universidade de São Paulo (1934),⁵¹ além do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), vinculado à Presidência da República. Fruto da ampliação da capacidade de intervenção do Estado, no âmbito dos meios de comunicação e da cultura, este último tinha como função elucidar a opinião pública sobre as diretrizes doutrinárias do regime, atuar em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira.⁵² O DIP produziu livros, revistas, folhetos, cartazes, programas de rádio, fotografias, cinejornais, documentários cinematográficos e filmes de ficção para divulgar o discurso destinado a construir a imagem de instituições, do chefe de governo e do regime, identificando-os com o próprio país e seu povo. Tal projeto do Estado promoveu a profissionalização do artista e possibilitou o aumento do mercado de trabalho para os intelectuais, dentro do aparelho burocrático, durante a gestão de Gustavo Capanema no

1913, com a exposição de Lasar Segall e em 1917, com a de Anita Malfatti. A arte moderna brasileira se inspirou nas vanguardas europeias (futurismo, expressionismo, cubismo, dentre outras). Em relação à arte acadêmica, a qual dizia-se ser, nesta época, a forma artística oficial, as transformações foram evidentes: pinceladas mais soltas, desenho mais livre e o uso de cores intensas. Com o advento do modernismo nas artes, os temas brasileiros como as lendas, os índios, os costumes urbanos e rurais e as festas populares passaram a ser valorizadas.

⁵⁰ RAFFAINI, Patricia Tavares, op. cit., p. 33-35.

⁵¹ CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Propaganda política no varguismo e peronismo*. Tese de Livre Docência, São Paulo, FFLCH-USP, 1997, p. 37.

⁵² Idem, p. 38.

Ministério da Educação, o qual se transformou em lugar de mecenato, encontro e produção cultural.

O recém-criado mercado das comunicações de massa, por sua vez, divulgava tangos, rumbas e outros gêneros considerados tanto por modernistas como pelo governo como nocivos à cultura nacional. Para tanto, fazia-se necessário retirar da sociedade os elementos estrangeiros (provenientes da influência do imigrante, da industrialização e da cultura de massa) e, neste aspecto, o Departamento de Cultura teve papel preponderante ao reintroduzir nos parques infantis, festas e danças folclóricas tradicionais, com o propósito de construir uma identidade cultural. Segundo Maria Helena Rolim Capelato, “o Estado, por um lado, controlou as atividade culturais através do DIP e, por outro, criou associações profissionais que significaram uma resposta às reivindicações de diversos setores (imprensa, teatro, cinema etc.) que pediam a intervenção estatal para fazer frente à concorrência estrangeira”.⁵³

Resumidamente, podemos dizer que o CAM reproduziu um painel abrangente da vida artística paulistana, do início dos anos 1930. Lutou contra as convenções de seu tempo e funcionou como importante órgão de divulgação da arte moderna, uma década antes desta se consolidar e ganhar a aceitação da sociedade brasileira e se espalhar por todo o país, deixando, desta maneira, de se restringir a um pequeno grupo de artistas e intelectuais do eixo Rio-São Paulo. Suas atividades e experimentações revolucionaram, em certa medida, o ambiente artístico da cidade de São Paulo e abriram novas possibilidades para as artes, até que um projeto de institucionalização do modernismo fosse colocado em prática tanto pela via do mercado como pela via do Estado.

Recebido: abril/2009 – Aprovado: agosto/2009.

⁵³ Idem, p. 115.