UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

CAM e SPAM: Arte, Política e Sociabilidade na São Paulo Moderna, do Início dos Anos 1930

Graziela Naclério Forte

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
(Mestrado) em História Social, do
Departamento de História da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Napolitano

**São Paulo
2008**

**Para Daniel, que nasceu poucos
meses antes do término deste
trabalho.**

Várias foram as pessoas que me ajudaram no processo de elaboração desta dissertação. Sendo assim, gostaria de agradecer a minha mãe e irmãs e a Luiz Bernardo Pericás.

Marcos Napolitano, meu orientador; Paulo Reis que participou da banca; Francisco Alambert que esteve tanto na qualificação como na banca e Gabriela Pellegrino que também participou da qualificação.

Além de Maria Cecília Naclério Homem, Lygia Naclério Homem, Esmeralda Blanco, Elias Saliba, Marcelo Caetano, Bernardo Ricúpero, Lincoln Secco, Mayra Laudanna, Marta Rossetti Batista, Flávia Toni, Ricardo Bernardes, Patrícia Pericás, Jennifer Potter-Andreu, Jacqueline Barnitz, João José Reis, Fabrizio Rigout e Izabel Cavalcanti.

E toda a equipe do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: em especial a Maria Izilda C. N. Fonseca Leitão, Maria Cecília F. C. Cardoso e Mônica A. Guilherme da Silva do arquivo; Maria Itália Causin, Floripes de Moura Pacheco, Márcia Pilnik, Diva de Souza Ferrari, Maria Marta de Oliveira e Márcia de Oliveira Leme da biblioteca; Bianca Maria Abbade Dettino e Fátima Gomes da coleção; e a Seção de Processamento de Imagens e Reprografia.

RESUMO

Esta dissertação analisa as primeiras associações de artistas na cidade de São Paulo, no início dos anos 1930. Tem como foco principal o Clube de Artistas Modernos (CAM), uma agremiação que se manteve ativa desde fins de 1932 até janeiro de 1934, dissidente da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), formada por artistas e intelectuais da elite. Em uma tentativa de adequação às tendências culturais e políticas do período, o grupo visava, primordialmente, a divulgação da arte moderna e a expansão do seu público para, como consequência, obter tanto a liberdade ideológica como financeira, afastando-se, assim, dos mecenas e do jogo de interdependência existente entre eles. Para tanto, criou um projeto cultural amplo, abrangendo sessões musicais, danças, bailes, conferências e apresentações teatrais. A grande diversidade dos eventos baseou-se em dois eixos fundamentais: as experimentações dentro da estética modernista (novas linguagens) e a união da arte à política, visando a divulgação da ideologia de esquerda.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Modernismo, 2. Clube de Artistas Modernos, 3. Sociedade Pró-Arte Moderna, 4. Arte e Política.

ABSTRACT

This work discusses the first artistic associations created in the city of São Paulo in the early 1930's. Its main focus is the "Clube de Artistas Modernos" (CAM) – an association active between the end of 1932 and January 1934, a dissidence of the "Sociedade Pró-Arte Moderna" (SPAM), formed by local artists and the *Paulista* intellectual elite. Trying to adapt to the cultural and political tendencies of the period, the group wanted, above all, to propagate modern art and to broaden its audience in order to obtain ideological and financial freedom. CAM tried to end its dependency on the Maecenas tradition dependency, thus it created a large cultural project which included musical and dance sessions, balls, lectures, and plays. The great variety of events was based on two fundamental axis: the modernist experience (new languages) and the connection between art and politics, in order to "spread the gospel" of the leftist ideology.

Key Words: 1. Modernism, 2. Clube de Artistas Modernos, 3. Sociedade Pró-Arte Moderna, 4. Art and Politics.

ÍNDICE

Introdução	P. 8
Capítulo I – Dos Salões à Agremiação	P. 17
. <i>O início de uma nova fase</i>	
. <i>Nasce o Clube de Artistas Modernos</i>	
Capítulo II - A “concorrente” Sociedade Pró-Arte Moderna	P. 47
. <i>Semelhanças entre a SPAM e o CAM</i>	
. <i>As diferenças</i>	
Capítulo III - Antecedentes: o Projeto Nacional dos Modernistas	P. 81
. <i>Tendências expostas: os projetos nacionalistas do CAM e da SPAM</i>	
Capítulo IV – Arte e Política	P. 113
. <i>Divulgação do socialismo: a experiência russa e chinesa</i>	
. <i>Função da arte</i>	
. <i>Militância política</i>	
. <i>Vigilância policial</i>	
Capítulo V – O Teatro da Experiência	P. 146
. <i>O teatro moderno no Brasil</i>	
. <i>Surge o Teatro da Experiência</i>	
. <i>Debate em torno do Teatro da Experiência e de seu idealizador</i>	
Considerações Finais	P. 173
Fontes	P. 182
Referências Bibliográficas	P. 191
Outros	
. <i>Anexo I – Quadro da Diretoria do CAM</i>	P. 206
. <i>Anexo II – Biografia e Produção Artística e Intelectual dos Fundadores e Diretores do CAM</i>	P. 208
. <i>Anexo III – Agenda de Eventos do CAM</i>	P. 225
. <i>Anexo IV – Agenda de Eventos da SPAM</i>	P. 251
. <i>Anexo V – Biografia de Músicos Internacionais e Nacionais</i>	P. 262
. <i>Iconografia</i>	P. 295

LISTA DE SIGLAS

CAM	Clube de Artistas Modernos
CAN	Correio Aéreo Nacional
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
Deip	Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DOPS	Departamento da Ordem Política e Social
DEOPS	Delegacia Especializada de Ordem Política e Social (após 1931)
FAAP	Fundação Armando Álvares Penteado
FFLCH	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
FUA	Frente Única Antifascista
FUP	Frente Única Paulista
IEB	Instituto de Estudos Brasileiros
Ince	Instituto Nacional do Cinema Educativo
INL	Instituto Nacional do Livro
JC	Juventude Comunista
MAB	Museu de Arte Brasileira
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MAM	Museu de Arte Moderna
MASP	Museu de Arte de São Paulo
PD	Partido Democrático
PRP	Partido Republicano Paulista
SCA	Sociedade de Cultura Artística
SPAM	Sociedade Pró-Arte Moderna
SNT	Serviço Nacional do Teatro
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
USP	Universidade de São Paulo

INTRODUÇÃO

Esta dissertação trata das relações entre a arte e a política presentes no Clube de Artistas Modernos (CAM), uma agremiação cultural criada na cidade de São Paulo, em novembro de 1932, pelos pintores modernistas Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Antônio Gomide e Carlos Prado¹. Inicialmente, os quatro tiveram a idéia de criar um ambiente favorável à promoção da arte moderna, sem depender da ajuda financeira dos mecenas. Para tanto, cobravam mensalidades dos associados ou vendiam ingressos a todos os interessados, na bilheteria localizada na entrada da sede do clube.

Nos primeiros seis meses de atividades, circularam pelo CAM artistas e intelectuais associados ou membros pertencentes ao quadro de diretores da agremiação. Em grande parte, possuíam formação no exterior e eram da elite paulista como Sérgio Milliet da Costa e Silva, Tarsila do Amaral, Antonio, Beatriz e Regina Gomide, além de Baby, Caio, Carlos, Paulo e Yolanda Prado ou do Rio de Janeiro (radicados em São Paulo) como Di Cavalcanti e Flávio de Carvalho².

No início dos anos 1930, um mercado voltado para as artes não havia se formado no Brasil, então a diretoria do grêmio buscou a expansão do público interessado e capaz de consumir especificamente, as artes modernas³. Neste sentido, alguns eventos como as palestras de divulgação da União Soviética pós-Revolução 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

¹ Para maiores detalhes sobre a vida e as obras desses artistas, vide Anexo II – Biografia e Produção Artística e Intelectual dos Fundadores e Diretores do Clube de Artistas Modernos.

² Idem.

³ As primeiras vezes que o público paulista tomou contato com a arte expressionista foi em 1913, com a exposição de Lasar Segall e em 1917, com a de Anita Malfatti. A arte moderna brasileira se inspirou nas vanguardas européias (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.

recursos financeiros como Afonso Schmidt, Henrique Felipe da Costa, Joaquim Iokanaan Alves, Paulo Torres e Risoleta Silva⁴. 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.

As atividades e obras apresentadas pelo CAM ligavam-se à contemporaneidade dos artistas, exceção feita a duas sessões musicais com repertórios de clássicos do século XVIII. Uma grande variedade de temas abordados em palestras, cursos e exposições indicou-nos que os elementos presentes nos primeiros tempos do modernismo (1922) como a rejeição ao acadêmico e a divulgação da arte moderna foi o foco central do Clube. Os resultados da pesquisa folclórica que, numa segunda etapa, foram incorporados ao movimento de vanguarda brasileira (1924), evidenciam-se pela programação musical (canto e dança) da agremiação. A inovação deveu-se às discussões sobre as artes programadas para o final das conferências, quando invariavelmente se transformavam em debates políticos.

É necessário esclarecermos que a análise do Clube de Artistas Modernos não seria completa se deixássemos de lado o projeto cultural da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), idealizada e dirigida por Lasar Segall. Uma é dissidente da outra, iniciaram suas atividades na mesma época e suas diferenças acabaram nos revelando uma das razões desta separação: a tentativa de um clube auto-organizado, sem mecenas, ao contrário da SPAM.

A escolha deste tema é sustentada por vários motivos, um deles refere-se ao fato, óbvio, de ter sido muito pouco estudado. Os primeiros textos sobre o CAM são do próprio Flávio de Carvalho. Os artigos “Recordações do Clube de Artistas Modernos” e “A Epopéia do Teatro da Experiência e o Bailado do Deus Morto” foram publicados na *Revista Anual do Salão de Maio*, em 1939. Geralmente, as biografias sobre o artista-arquiteto não deixam de mencionar a atuação dele como fundador e principal figura do Clube. Neste sentido, a obra

⁴ Para maiores detalhes sobre a vida e as obras desses artistas, vide Anexo II – Biografia e Produção Artística e Intelectual dos Fundadores e Diretores do Clube de Artistas Modernos e Anexo V – Biografia de Músicos Nacionais e Internacionais.

mais completa, em nossa opinião, é *Flávio de Carvalho – O Comedor de Emoções*, de J. Toledo, que traz, organizada e cronologicamente, a agenda cultural da agremiação. No entanto, não existia nenhum estudo acadêmico sobre o nosso tema.

Já a historiografia da Sociedade Pró-Arte Moderna apresentou-se de maneira diferente. Paulo Mendes de Almeida – que participou da diretoria desta agremiação - escreveu o artigo “Rápida Notícia sobre a SPAM”, também publicado na *Revista Anual do Salão de Maio*, de 1939, além do livro *De Anita ao Museu* que dedicou um capítulo às suas atividades. O primeiro trabalho que se propôs a fazer uma análise sobre a SPAM é *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*, de Vera D’Horta Beccari, lançado em 1984. Finalmente, em 2002, Fernando Antonio Pinheiro Filho concluiu sua tese de doutorado sobre a cenografia das festas de Carnaval da SPAM, intitulada *Na Spamolândia - Sociologia das Decorações de Lasar Segall*.

Em geral, obras sobre o modernismo como *A Querela do Brasil* (1982), de Carlos Zílio; *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-1940 – O Grupo Santa Helena* (1991), de Walter Zanini; e *As Bienais de São Paulo: da Era do Museu à Era dos Curadores*, de Francisco Alambert, assumiram a idéia originalmente lançada por Paulo Mendes de Almeida⁵, de que tanto o CAM como a SPAM foram iniciativas culturais organizadas por artistas paulistas, num processo de continuidade aos procedimentos da Semana de 1922. Afirmaram, ainda, que depois das duas agremiações (CAM e SPAM) vieram os Salões de Maio (1937-1939), a Família Artística Paulista (1937-1940), o Sindicato dos Artistas Plásticos (1938-1949)⁶, o Museu de Arte de São Paulo (1947) e as Bienais paulistas (iniciadas em 1951). Em nossa opinião, não há problema algum classificar todas

⁵ Para Paulo Mendes de Almeida, Carlos Zílio, Walter Zanini e Francisco Alambert as artes visuais tinham a capacidade de promover a rotinização do movimento de vanguarda brasileira. Porém, nossas pesquisas mostraram que o Clube de Artistas Modernos não realizou nenhuma exposição de arte, mas eventos ligados à música, à dança, ao teatro e à outras manifestações, as quais chamamos de utopias do projeto modernista, porque, estavam relacionadas a temas ligados aos índios, loucos e crianças. Ainda foram apresentadas palestras sobre os rumos das artes e conferências de esclarecimento e apoio à ideologia de esquerda.

⁶ A criação do Sindicato dos Artistas Plásticos segue uma tendência da época, quando o governo Vargas incentivava tais organizações.

estas sociedades como iniciativas em prol da arte moderna, porém devemos ter o cuidado de não igualá-las quanto ao formato, porque cada uma optou por um modelo bem diferente ao da outra: o CAM e a SPAM eram clubes culturais com programação semanal ampla e variada; os Salões de Maio eram mostras de arte moderna que incluíram na programação algumas palestras; a Família Artística Paulista reunia artistas plásticos de origem italiana para trabalhar e trocar experiências no Edifício Santa Helena - onde seus participantes mantinham ateliês; e o Sindicato de Artistas Plásticos assegurava os interesses da classe.

Desde o início de nossas pesquisas enfrentamos muitos desafios. O primeiro deles foi identificar cada um dos inúmeros personagens que apareceram ao longo das leituras. Eram associados, freqüentadores ou artistas convidados do CAM e da SPAM. O segundo desafio foi levantar toda a obra elaborada por esses personagens, em especial no período compreendido entre novembro de 1932 e janeiro de 1934. Outra dificuldade foi quanto à localização das fontes primárias. Enquanto Lasar Segall guardou os projetos de decoração dos bailes de Carnaval hoje expostos dentre as obras do acervo do seu museu, em São Paulo, além da biblioteca da mesma instituição manter os folhetos de divulgação e o balanço contábil da SPAM, os documentos do CAM estão guardados, em grande parte, nos arquivos e na sala destinada à coleção de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo, sem referência alguma à agremiação. O mesmo se dá no DEOPS, onde estão os prontuários de artistas, intelectuais, operários e outros suspeitos de práticas comunistas. Com este trabalho, tentamos reunir diversas fontes documentais do Clube de Artistas Modernos que até então se achavam dispersas.

Nosso objetivo é avaliar se o CAM foi criado com alguma intenção política ou simplesmente como um local de sociabilidade artística. Ou os dois... Como hipótese, partimos da afirmação de que a associação, composta de intelectuais provenientes da elite, com formação no exterior e ao mesmo tempo simpatizantes ou ativos militantes comunistas, foi uma resposta a um contexto histórico-cultural específico, situando-se entre a crise do mecenato burguês e o

pré-mecenato oficial – período anterior à institucionalização do modernismo, via mercado e via Estado.

Inicialmente não foi um espaço direcionado aos discursos políticos voltados para os operários ou sindicalistas. Suas atividades reuniam um público reduzido, cujo foco estava centrado na reeducação estética e ideológica da própria elite cultural. Eram visivelmente preocupados com as experimentações no campo das artes, com os debates relacionados aos temas contemporâneos, com a divulgação dos seus trabalhos ou com o próprio divertimento.

O Clube de Artistas Modernos foi uma tentativa de se criar um tipo novo de sociabilidade, que não fosse o modelo de mecenato burguês. Num segundo momento, contestou a ordem instituída e trabalhou na divulgação da “bem sucedida” experiência russa, fato que atraiu para a sede da agremiação grupos de operários. No entanto, seus integrantes (diretores e associados) pouco conseguiram se comunicar com o proletariado.

Assim, no Primeiro Capítulo abordaremos o mundanismo calcado na troca de favores, uma vez que este vinha determinando a sociabilidade de artistas, intelectuais, mecenas e políticos. Analisaremos os salões mantidos desde o final do século XIX e início do seguinte, por Dona Veridiana, em sua chácara em São Paulo, após ter participado dos salões culturais parisienses onde artistas, intelectuais, políticos e aristocratas conversavam, discutiam literatura e poesia, ouviam os novos talentos da música e debatiam questões políticas. Destacaremos ainda, os salões dos mecenas José Freitas Valle⁷ e Dona Olívia Guedes Penteado⁸.

Na seqüência, veremos como se deu a mudança na forma de sociabilidade artística na capital paulista, isto é, como os clubes de arte com

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. (Márcia Camargos, *Villa Kyrial: Crônica da “Belle Époque” Paulistana*, São Paulo, Ed. SENAC, 2001)

⁸ A mecenas 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. (Arruda Dantas, *Dona Olívia*, São Paulo, Sociedade Impressora Pannartz, 1975)

atividades diárias tomaram o espaço que antes era exclusividade dos salões culturais semanais e vespertinos, mantidos pelos mecenas em suas casas. Veremos como a estrutura criada no CAM inovou no sentido de querer ser um local voltado para as atividades culturais autônomas. Em outros termos, no quadro de diretores ou associados não havia mecenas e nem sócios-doadores; vivia-se do valor arrecadado com as mensalidades, mais a soma da bilheteria de alguns eventos abertos a todos os interessados.

Apresentaremos o Clube de Artistas Modernos e destacaremos a importância do engenheiro e pintor Flávio de Carvalho como idealizador e presidente da agremiação objeto de nossos estudos. Identificaremos seus associados, suas origens sociais e ainda ressaltaremos a participação deles em pelo menos um dos diversos encontros periódicos organizados ao longo da década de 1920 (salões ou reuniões em residências de artistas e intelectuais), os quais servem para caracterizar o período como de grande agitação em torno da “nova arte”, porém totalmente limitados aos círculos de amizade ou parentesco. Abordaremos a mudança pela qual a cultura passou, deixando de ser um assunto de responsabilidade exclusiva da elite, tornando-se um “negócio oficial” no Governo de Getúlio Vargas, com iniciativas tanto na esfera pública como privada.

No Capítulo seguinte, analisaremos a formação da “concorrente” SPAM e os seus objetivos, de acordo com os Estatutos. Apontaremos o perfil de Lasar Segall, seu fundador, e dos associados; revelaremos inclusive artistas que participaram de ambas. Veremos as diferenças e semelhanças entre elas no tocante à administração e ao projeto cultural.

No Capítulo Três analisaremos os antecedentes históricos, isto é, como foi a passagem do modernismo estético⁹ para o modernismo nacionalista¹⁰, e as

⁹ O debate relacionado com o modernismo estético deu-se na chamada primeira fase do movimento, isto é, durante os anos 1920. Artistas plásticos, literatos e músicos buscavam um formato para suas obras sem obedecerem aos consagrados princípios canônicos. Assim, a referência passou a ser a vanguarda européia.

¹⁰ O modernismo nacionalista promoveu a valorização das etnias formadoras do país como o negro e o índio, através da presença deles na literatura e representações plásticas do período. Os ritmos musicais característicos destes povos também foram utilizados em composições de base erudita.

tensões entre as três vertentes, que por volta de 1926, surgiram dentro do movimento: a “Antropofagia” como projeto de Oswald de Andrade e de ideologia política de esquerda; o “Verde-Amarelo” ou grupo da “Anta” formado pelos “dissidentes”, os quais se alinharam ao integralismo; e o projeto de Mário de Andrade.

Como ponto de contato, os protagonistas dos projetos estético-políticos “Pau-Brasil”, “Antropofágico”, “Verde-Amarelo”, “Anta” e Mário de Andrade eram representantes da chamada “alta cultura”, que pretendeu determinar, no lugar do Estado, os rumos das artes em uma sociedade majoritariamente formada por iletrados. Além disso, todos eles adotaram, cada um da sua maneira, a ideologia do nacionalismo em seus projetos estético-ideológicos.

Com esse mesmo espírito de “brasilidade” (sentimento nacionalista) uma série de eventos musicais e discussões foi realizada no CAM. Conheceremos estas atividades de cunho nacionalista, procurando determinar quais as influências recebidas da “Antropofagia”, “Anta” ou de Mário de Andrade. Desde já, a análise das fontes nos permite afirmar que a agremiação de Flávio de Carvalho não sofreu influência do Movimento “Verde-Amarelo”. Apresentaremos, ainda, a agenda musical da SPAM, comparando-a com a da “concorrente”.

No Quarto Capítulo falaremos das questões políticas presentes no CAM: as atividades de arte engajada, a divulgação da experiência da União Soviética e o apoio e militância comunista por parte de vários diretores e associados do grêmio presidido por Flávio de Carvalho. Veremos como esta agremiação combateu, à sua maneira, os opositores da ideologia política de esquerda e a propaganda de difamação protagonizada pela Igreja Católica, pelo Estado e por integralistas em nível nacional¹¹.

Na sequência abordaremos como pano de fundo, a entrada em fins dos anos 1920, de intelectuais e do operariado no Partido Comunista Brasileiro. Chamaremos a atenção do leitor para o grande número de militantes de esquerda que haviam integrado o grupo dos antropófagos e que na década

¹¹ Os integralistas, predominantemente, defenderam os princípios da Igreja Católica e apoiaram o Governo de Getúlio Vargas. O grupo surgiu no Brasil, nos anos 1930, e foi liderado por Plínio Salgado, literato que na década anterior havia participado do Movimento “Verde-Amarelo”.

seguinte fariam parte dos associados ou freqüentadores do Clube de Artistas Modernos, tais como: Oswald de Andrade, Jaime Adour da Câmara, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Geraldo Ferraz¹² e Raul Bopp. A eles uniram-se o escritor Jorge Amado, o intelectual Caio Prado Júnior, o pintor Carlos Prado, o ator e dramaturgo Procópio Ferreira, o maestro Francisco Mignone, entre outros¹³.

Como contraponto, analisaremos o papel do DEOPS e como o Estado vigiou o CAM, suas ações e seus participantes através do “reservado Guarany”, um dos agentes duplos mais atuantes entre os anos de 1932 e 1935, bem como os motivos que levaram ao fim a associação. Utilizaremos como fontes os arquivos outrora secretos da polícia, através dos registros mantidos nos prontuários de artistas e intelectuais.

No último Capítulo, trataremos da experiência realizada no âmbito do teatro moderno, com incentivos aos testes de linguagens, formas de dicção, métodos de iluminação, cenários e danças. Analisaremos o texto das três peças programadas (*O Bailado do Deus Morto*, de Flávio de Carvalho; *O Homem e O Cavalo*, de Oswald de Andrade e *Esperança*, uma tradução da peça do autor russo Nikolaeiff). Além disso, veremos como a tradicional sociedade paulistana reagiu diante de *O Bailado do Deus Morto* e como o excesso de inovações acabou por irritar a imprensa mais conservadora, que protagonizou um tenso debate com Flávio de Carvalho.

É dentro deste contexto que iremos elencar os motivos que levaram a Polícia de Costumes a intervir na agremiação e não conceder o alvará de funcionamento do teatro. Esse fato foi determinante, pois acabaria forçando o fim das atividades do Clube de Artistas Modernos.

Dada a complexidade dos temas que envolvem o modernismo e por se tratar de um mestrado, optamos por enfocar apenas os itens que têm relação e

¹² Benedito Geraldo Ferraz Gonçalves participou do Movimento Antropofágico de Oswald de Andrade, nos anos 1920. Jornalista, escritor e crítico literário, publicou em 1959, *Doramundo* e junto com Patrícia Galvão (com quem viria a se casar) lançou, no mesmo ano, *A Famosa Revista*.

¹³ Para maiores detalhes sobre a vida e as obras desses artistas, vide Anexo II – Biografia e Produção Artística e Intelectual dos Fundadores e Diretores do Clube de Artistas Modernos e Anexo V – Biografia de Músicos Nacionais e Internacionais.

estão diretamente conectados com as atividades artísticas e políticas ocorridas no CAM. Este estudo não se propõe a esgotar o assunto, mas contribuir e alargar o conhecimento sobre essa época de intensa agitação tanto nas artes como na política do país.

Ao final deste trabalho apresentamos uma iconografia formada por folhetos de divulgação dos eventos das duas instituições. A maior parte deste material encontramos dentre o imenso acervo deixado por Mário de Andrade, atualmente pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Incluímos, ainda, fotos de alguns eventos, exemplos da produção artística de dois dos fundadores (Flávio de Carvalho e Di Cavalcanti), no ano de 1933, artigos da revista *Base* e cenas da peça *O Bailado do Deus Morto*. Grande parte dessa documentação estava inédita.

Com o intuito de reduzir a quantidade de informações nas notas de rodapé, optamos por acrescentar ao final desta dissertação cinco anexos: quadro da diretoria do CAM, biografia e produção artística e intelectual dos fundadores e diretores do CAM, agenda de eventos do CAM, agenda de eventos da SPAM e biografia de músicos internacionais e nacionais. Desta forma, remeteremos o leitor aos anexos quando as citações forem referentes ao CAM ou à SPAM e aos seus participantes; para os demais casos, manteremos as explicações no próprio texto.

Para finalizar, salientamos que os documentos utilizados como fontes primárias foram transcritos de acordo com o atual sistema ortográfico, sem o prejuízo da sintaxe original.

Capítulo I – Dos Salões à Agremiação

“Os modernistas destruíram velhos cânones burgueses, mas construíram outros, burgueses também – fizeram na realidade uma atualização ideológica para a própria burguesia”.

Mário de Andrade, *O Banquete*, p. 37.

Desde os tempos da Corte, a sociedade brasileira mantinha o hábito de organizar nas residências encontros periódicos freqüentados por artistas. Festas e saraus musicais serviam de pretexto para um convívio social, em uma época em que havia poucas opções de divertimento¹. 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 seletto 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 mecenas. 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 privilegiado, adotado pelas famílias, foi capaz de reunir artistas, intelectuais, colecionadores e políticos, mesclava atividades

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, por exemplo, de propriedade do Conselheiro Antônio da Silva Prado 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 que nasceu o Partido Democrático, o qual faria frente ao Partido Republicano Paulista. (Maria Cecília Naclério Homem, *O Palacete Paulistano e Outras Formas Urbanas de Morar da Elite Cafeeira (1867-1918)*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. 147 e 251).

² Wanderley Pinho, *Salões e Damas do Segundo Reinado*, 4. ed. São Paulo, Livraria Martins Editora, s.d., pp. 117.

mundanas como bailes e festas e programas lítero-musicais com discussões voltadas à literatura e à política. Em alguns casos, as reuniões eram diárias no período noturno, compartilhadas por parentes e amigos³. 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, depois de uma temporada vivendo na Europa, onde foi apresentada à sociedade e aos salões culturais (ela manteve um salão em Paris, onde recebia Eça de Queiroz, tendo o seu filho Eduardo Prado como um dos anfitriões), a matriarca da família Prado, Dona Veridiana (1826-1909) organizou no palacete Vila Maria onde residia em São Paulo, reuniões periódicas destinadas às discussões literárias, políticas, científicas e até mesmo relacionadas à agricultura. Recebeu a Princesa 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 Patrocínio⁴. Nessa época, a presença feminina era ainda uma raridade⁵.

No início do novo século, ganharam destaque os encontros promovidos pelo político José Freitas Valle. Misto de mecenas e facilitador cultural do Estado, reuniu, a partir de 1904, na Villa Kyrial⁶ - 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 idéias, 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

³ Maria Cecília Naclério Homem, *op. cit.*, p. 249.

⁴ *Idem*, pp. 122-124.

⁵ Luiz Felipe D'Ávila, *Dona Veridiana*, São Paulo, A Girafa Editora, 2004, pp. 230-242.

⁶ Márcia Camargos, *op. cit.*, 2001.

francês Darius Milhaud⁷, o tenor italiano Enrico Caruso e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars⁸.

Como parte do projeto cultural desses encontros, o mecenas 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 Alvorecer 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 Braga⁹, Félix de Otero¹⁰, Marcelo Tupinambá, Francisco Casabona e Francisco Mignone¹¹.

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 idéia da Semana de 22, a qual pôde contar com seu apoio financeiro. Esse salão acabou pouco tempo depois do casamento dele com a francesa Marinette, devido ao excesso de compromissos familiares.

Outro ponto de união foram as reuniões organizadas por Dona Olívia Guedes Penteado. 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

⁷ Sobre a vida e obra do músico Darius Milhaud, v. Anexo V.

⁸ Blaise Cendrars (1887-1961) foi novelista e poeta amigo dos modernistas. Participou da viagem de “redescoberta” do Brasil junto com Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Gofredo da Silva Telles, René Thiollier e Dona Olívia Guedes Penteado. O grupo esteve no Rio de Janeiro durante o Carnaval e percorreu Minas Gerais durante a Semana Santa de 1924. (Alexandre Eulálio, *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, São Paulo, Edusp, 2001).

⁹ Ernâni Braga participou da Semana de Arte Moderna de 1922, interpretando obras de Erik Satie e *A Fiandeira*, de Villa-Lobos. (Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949).

¹⁰ O compositor e professor Félix de Otero (1868-1946) estudou piano no Conservatório Stern em Berlim com Max von de Sandt (1863-1934) e Hans Bichaff (1852-1889) e composição com Ludwig Bussler (1838-1901). Ao retornar para o Brasil lecionou piano e música e depois trabalhou como crítico musical. Foi um dos fundadores do Instituto Musical de São Paulo. (Vasco Mariz, *op. cit.*).

¹¹ Para saber mais sobre os músicos da época, v. Anexo V – Biografia de Músicos Nacionais e Estrangeiros.

capital francesa. Nos anos subseqüentes aos da I Grande Guerra Mundial seu salão “adquiriu brilho excepcional, diziam que ela era o verdadeiro embaixador do Brasil na França”, avalia Arruda Dantas¹².

De volta ao país, a mecenas “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”¹³.

De maneira geral, o relacionamento entre os artistas e os mecenas – 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 mecenas-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 obras¹⁴ ou da venda de quadros e esculturas, a preços depreciados, realizadas por alguns dos artistas agraciados com o prêmio de viagem, estudos e permanência no exterior oferecido pelo Pensionato Artístico Paulista¹⁵.

¹² Arruda Dantas, *op. cit.*, p. 20.

¹³ Wilson Martins, *História da Inteligência Brasileira - volume VI (1915-1933)*, São Paulo, T.A. Queiroz Editor, 1996, pp. 296-297.

¹⁴ Sérgio Miceli, *Nacional Estrangeiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 25.

¹⁵ O Pensionato Artístico do Estado de São Paulo foi criado em 1912. Seu “regulamento estipulava que seriam mantidos por cinco anos em instituições européias, 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,

É nesse sentido que se estabeleceu um jogo de interdependência financeira e ideológica entre os mecenas e os artistas – principalmente pintores e músicos. Segundo os padrões estéticos dos mecenas-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 européias, mostrando-se receptiva à produção de artistas estrangeiros ou brasileiros voltados à "nova estética". Dessa forma a mecenas 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 Maria¹⁶ - todos pertencentes ao movimento modernista brasileiro.

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 européia ou com longas passagens

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 Penteadó e João Maurício Sampaio Viana. Freitas Valle era quem decidia quais os agraciados com as bolsas", descreve Márcia Camargos. (Márcia Camargos, *op. cit.*, p. 161)

¹⁶ Sérgio Miceli, *op. cit.*, pp. 32 e 85.

pelo Velho Continente¹⁷. Sob o ponto de vista da população brasileira em geral, e mais especificamente a paulistana, 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.

O futurismo, o expressionismo e o cubismo são alguns dos movimentos pertencentes às vanguardas européias que inspiraram o modernismo brasileiro. O futurismo tinha o intuito de que as artes demolissem o passado e tudo o mais que significasse tradição; celebrava a velocidade, a era mecânica, a eletricidade e o dinamismo. Foi lançado por Marinetti, na Itália, em fevereiro de 1909, através de um manifesto que se dizia ser o “grito de revolta contra o passado, fogo aos museus com os depósitos de velhacarias artísticas, contra o convencional, tábua rasa para a construção de um mundo novo para o homem novo”. Recebeu a adesão e apoio de Boccioni, Carrá, Russolo, Severini, Balla, Soffici, Papini e outros literatos e terminou em 1914, com o início da I Guerra Mundial. O expressionismo foi uma reação aos horrores da I Guerra Mundial. Originou-se na Alemanha em fins do século XIX, e abrangeu as tendências que se aproximavam da caricatura, com caráter anti-realista, as quais propuseram uma ruptura formal e ideológica com a Academia e com o Impressionismo. Na América Latina o expressionismo manifestou-se como uma via de protesto político. No México, seus representantes mais importantes são os muralistas

¹⁷ 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.

Diego Rivera e David Alfaro Siqueiro. No Brasil, destaque para Lasar Segall, pintor “da pobreza desamparada, das cenas dolorosas com as suas figuras torturadas, de cabeças grandes, subjugadas ao peso do sofrimento”. Já o cubismo foi um movimento estético que trata as formas da natureza por meio de figuras geométricas, onde todas as formas do objeto são representadas num mesmo plano. Essa corrente durou entre os anos de 1907 e 1914, tendo como fundadores Georges Braque e Pablo Picasso. Eles foram influenciados pela escultura negra e pelas artes primitivas ¹⁸.

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 artesanato ¹⁹. Nenhuma destas duas instituições, no entanto, atendiam às expectativas de quem desejasse entrar em contato com as mais novas técnicas. Para Di Cavalcanti,

O academismo idiota das críticas literárias e artísticas dos grandes jornais, a empáfia dos sublimeratos, ocos e palavrosos, instalados no mundanismo e na política, e a presença morta dos medalhões nacionais e estrangeiros, emprestando o ambiente intelectual de uma paulicéia que se apresentava comercial e industrialmente para sua grande aventura progressista, isso

¹⁸ Aracy Amaral, *Tarsila Cronista*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001, pp.69-70.

¹⁹ O artesanato 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. Mário de Andrade, “O Artista Artesão”, *O Baile das Quatro Artes*, in: _____, São Paulo, Livraria Martins Editora S.A., 1975 e Tadeu Chiarelli, *Arte Internacional Brasileira*, São Paulo, Lemos Editorial, 1999, p. 12.

despertava nosso pequeno clã de criaturas abertas às novas especulações artísticas curiosas de novas formas literárias, já impregnadas de novas doutrinas filosóficas. Tudo vinha às nossas mãos pelo filtro de livros inesperados anunciando nova estética ou nova doutrina política, já evidentemente não tão nova na Europa, mas cujo aparecimento cá pelo nosso Brasil a guerra havia retardado²⁰.

Por outro lado, a estadia 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 exceções²¹. Ivan Angelo descreve 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 casa²².

²⁰ Emiliano Di Cavalcanti, *Viagem da Minha Vida*, Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, Editora Civilização Brasileira, 1955, p. 108.

²¹ Maria Cecília Naclério Homem, *op. cit.*, p. 249.

²² Ivan Angelo, *85 Anos de Cultura – História da Sociedade de Cultura Artística*, São Paulo, Estúdio Nobel, 1998, p. 21.

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 pólo econômico do país graças à produção do café. A chegada de grande contingente europeu provocou um aumento na população da capital paulista, e, conseqüentemente, 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.

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”²³.

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 os quais 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 mecenas 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 freqüentadores mais assíduos.

²³ Jean-François Sirinelli, “Os Intelectuais”, in: René Rémond, *Por uma História Política*, 2. ed. Rio de Janeiro, FGV Editora, 2003, p. 249.

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 São Paulo* junto com o mecenas 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 1920²⁴.

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 promover, também, reuniões semanais em suas casas. Ambos atuaram tanto como protegidos dos mecenas, bem 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 Péret²⁵, 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

²⁴ A Sociedade de Cultura Artística fundada no começo do século XX, se mantém em plena atividade até os dias atuais. (Ivan Angelo, *op. cit.*, pp. 22-71).

²⁵ Benjamin Péret foi um artista surrealista importante ao lado de André Breton. Em 1928, casou-se com a soprano brasileira Elsie Houston, juntos vieram ao Brasil, onde passaram uma longa temporada, entre os anos de 1929 e 1931. No período que esteve no Brasil, Benjamin interessou-se por conhecer a arte primitiva local e o trabalho do Dr. Osório César sobre a arte dos loucos. No decorrer dos anos 1930 e 1931, lançou-se na atividade política junto com o grupo dirigido por Mário Pedrosa, Lívio Xavier e Aristides Lobo. Foi um dos fundadores da Liga Comunista do Brasil (21 de janeiro de 1931), seção brasileira da Oposição Internacional de Esquerda (trotskista), tornando-se secretário do Comitê da Região do Rio de Janeiro, com o pseudônimo Maurício. Devido à sua atuação política, foi expulso do Brasil, no final de 1931. (Jean Puyade, "Benjamin Péret: um Surrealista no Brasil 1929-1931", *O Olho da História*, Universidade Federal da Bahia, edição n. 8).

moderna, tendo adquirido quadros, gravuras e esculturas de artistas nacionais e estrangeiros.

Além deles dois, artistas como Rino Levi, o intelectual Paulo Ribeiro de Magalhães e a escultora Elisabeth Nobiling²⁶ passaram a reunir colegas em suas residências; Bruno Giorgi e os artistas emigrados Lasar Segall e o casal Mina e Gregori Warchavchik²⁷ 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 Houston²⁸ recém-chegados da Europa²⁹. 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 fechamento do Pensionato Artístico Paulista, em 1931, de onde ela era membro da comissão fiscal de bolsas.

Depois de 1930, as reuniões promovidas na residência da mecenas 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 1932³⁰.

Porém, os encontros promovidos por Freitas Valle encerraram-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 mecenas deixou o posto

²⁶ Elisabeth Magda Henriette Nobiling (1902-1975) foi escultora e ceramista bastante ativa, na cidade de São Paulo. Em 1933, trabalhou como auxiliar de Brecheret. (Walmir Ayala, *Dicionário de Pintores Brasileiros*, Curitiba, Editora da UFPR, 1997).

²⁷ Walter Zanini, *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-1940 – O Grupo Santa Helena*, São Paulo, Nobel e Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 36.

²⁸ Antônio Bento recorda que no Rio de Janeiro, na casa de Dona Arinda Houston, mãe da cantora Elsie, se reunia um grupo de intelectuais e artistas adeptos dos modernos. Havia também um ambiente de simpatia e interesse pela pintura de Ismael Nery, graças ao espírito aberto daquela senhora e de suas filhas, Celina Veloso Borges, Mary Houston Pedrosa (que se casaria com Mário Pedrosa) e Elsie Houston. (Antônio Bento, *O Ambiente do Rio de Janeiro ao tempo de Ismael Nery*, Rio de Janeiro, Cadernos Brasileiros, n. 35, 1966). Para saber mais sobre Elsie Houston (1902-1943), v. Anexo V.

²⁹ J. Toledo, *Flávio de Carvalho – O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, pp. 71 e 77.

³⁰ Arruda Dantas, *op. cit.*, p. 52.

de senador 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”³¹.

Com o novo momento político do país uma grande mudança no setor cultural se estabeleceu, cuja finalidade foi atender a um novo tipo de clientela, patronato, dependência e concepção do trabalho. Modificações foram promovidas na administração central e 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 (...)³².

³¹ Sérgio Miceli, *op. cit.*, 2003, p. 59.

³² Sérgio Miceli, *Intelectuais à Brasileira*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 79.

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 Comunista. Se eles haviam vivido as duas décadas anteriores lado a lado com o poder, agora eram malvistas, 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 presidenciais, 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, 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 exposições³³. 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 assembléia 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 assembléia geral, convocada para este fim. Na primeira Assembléia 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 Cavalcanti³⁴.

Em entrevista ao jornal *Folha da Noite*, Jaime Adour da Câmara declarou que o CAM “visa, além de outras finalidades, quais sejam o conagraçamento 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

³³ Flávio de Carvalho, “Recordações do Clube de Artistas Moderno”, *Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, 1939.

³⁴ “Clube dos Artistas Modernos”, *Jornal do Estado*, São Paulo, 24 jan. 1933.

procurará facilitar a aquisição de modelos coletivos; em suma, tratar da defesa dos interesses da classe³⁵.

O Clube funcionou como espaço de sociabilidade do próprio artista, combinando diversão e transmissão informal de conhecimentos, idéias 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 financeiros³⁶. Sob o ponto de vista comercial, o lançamento de uma agremiação numa cidade que possuía poucos espaços culturais disponíveis e destinados às exposições 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 - pelo mecenas Freitas Valle junto com um grupo de jornalistas de *O Estado de São 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”³⁷.

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

³⁵ “Agora Fale o Sr. Jaime Adour da Câmara”, *Folha da Noite*, São Paulo, 19 dez. 1932, p. 4.

³⁶ 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.

³⁷ Ivan Angelo, *op. cit.*, p. 23.

setenta³⁸. Alguns eventos abertos a todos os interessados atraíram mais de quinhentas pessoas: eram anarquistas, comunistas, policiais e políticos que passaram a freqüentar 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 homenagens e exposições em menores proporções. Houve ainda a realização do curso de pintura cubista. Seus freqüentadores 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:

³⁸ 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". (J. Toledo, *op. cit.*, pp. 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. (Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Iluminuras e FAPESP, 1995, pp. 50 e 56). V. Iconografia ao final deste trabalho.

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 instituição³⁹.

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. Retomaremos tal discussão no Capítulo IV.

Embora notórias as disputas entre intelectuais cariocas e paulistas até fins dos anos 1920⁴⁰, 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 comunismo⁴¹). Nos primeiros meses de existência, seus diretores buscaram firmar parceria com a 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

³⁹ Paulo Mendes Almeida, *De Anita ao Museu*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1961, p. 33.

⁴⁰ Antônio Cândido, *A Revolução de 30 e a Cultura*, São Paulo, Novos Estudos Cebrap, 2 (4), abril 1984.

⁴¹ Angela de Castro Gomes, *op. cit.*, p. 68.

artisticamente, a partir de 1932, pelo pintor Alberto da Veiga Guignard⁴², 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 Warchavchik⁴³, Kitty Boedenheim⁴⁴ 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 Kollwitz⁴⁵, a qual já havia sido exibida na Galeria Heuberger.

⁴² Walter Zanini, *op. cit.*, p. 32. O pintor carioca Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) viveu na Europa durante vinte e dois anos; estudou na Academia de Belas Artes de Munique e de Florença e voltou ao Brasil nos anos 1920. (Steve Shipp, *Latin American and Caribbean Artists of the Modern Era*, United States of America and England, McFarland & Company, 2003, p. 716).

⁴³ Mina Klabin Warchavchik (1896-1969), filha de um grande industrial da elite paulista, casou-se, em 1927, com o arquiteto ucraniano Gregori Warchavchik emigrado para o Brasil em 1923, após se formar em arquitetura na Itália. A Casa Modernista da Rua Santa Cruz, assinada por ele, foi inaugurada em julho de 1928; de linhas modernas e despojadas, com paredes lisas e janelas horizontais. O jardim da casa foi executado por Mina, que se destaca como a pioneira no uso de plantas tropicais. (Lauro Cavalcanti, *Quando o Brasil Era Moderno: Guia de Arquitetura 1928-1960*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001, p. 110).

⁴⁴ Kitty Bodenheimer 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 Bodenheimer 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).

⁴⁵ Nascida em 1867, 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*, onde três figuras masculinas e uma feminina estão

As obras da chamada “artista socialista” têm como tema central os operários e a miséria⁴⁶. A exposição reuniu oitenta e quatro trabalhos realizados em xilografia, lito 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 (*Auto-retrato, 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. No Capítulo IV voltaremos a este tema, quando teremos a oportunidade de realizar uma análise mais aprofundada.

Outro item do acordo foi o lançamento de “*Base – revista de arte, técnica e pensamento*”, editada por Alexandre Altberg⁴⁷, arquiteto alemão residente no Brasil, ex-estudante da escola Bauhaus⁴⁸ e co-organizador do 1º *Salão de Arquitetura Tropical*.

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 a guerra e a 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”. (Otília Arantes, *Mário Pedrosa – Política das Artes*, São Paulo, Edusp, 1995, pp. 15-59).

⁴⁶ Hans Kollwitz, *The Diary and Letters of Kaethe Kollwitz*, Chicago, Henry Regnery Company, 1955, p. 139.

⁴⁷ 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. (Pedro Moreira, *Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro*, Berlim, ed. do autor, 2005).

⁴⁸ A Staatliches Bauhaus, ou simplesmente Bauhaus foi a primeira escola de desenho industrial moderno que propôs uma arte funcional além de decorativa. Fundada por Walter Gropius, funcionou entre 1919 e 1933, na Alemanha. Ensinava *design*, artes plásticas e arquitetura de vanguarda e foi capaz de congrega importantes criadores que fixaram algumas diretrizes estéticas que iriam prevalecer em todo o mundo durante o século XX. Com o tempo, o nome

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.

No primeiro número, comenta Lélia Coelho Frota⁴⁹,

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, selecionados e traduzidos.

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*.

Bauhaus passou a identificar toda a obra criada no estilo da escola. Entre seus professores aparecem os nomes dos pintores Paul Klee e Vassil Kandinski.

⁴⁹ Lélia Coelho Frota, *Alcides Rocha Miranda, Caminhos de um Arquiteto*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993, pp. 22-31.

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 semestral⁵⁰) à Sociedade Pró-Arte e à Associação dos Artistas Brasileiros do Rio de Janeiro e aos paulistas CAM e SPAM. Porém os pagamentos das agremiações de São Paulo não aconteceram, e 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 revista⁵¹.

Quanto ao CAM e a SPAM, vale lembrar que nasceram quase simultaneamente. As primeiras conversas datam de 1931, quando Mário de Andrade escreveu para Lasar Segall:

Uma coisa que vai alegrar você - a quase realização daquela nossa velha idéia - lembra-se? - de um centro de arte moderna juntamente com Dona Olívia Guedes Penteado e com outras algumas senhoras da nossa melhor sociedade, estou tratando de dar a essa idéia uma forma palpável, útil. Creio que faremos, para principiar, uma espécie de clube que se chamará "Sala Moderna", na qual exporemos quadros, estátuas, livros, etc. e faremos ouvir musicistas, escritores etc., exclusivamente modernos, nacionais e estrangeiros. A "Sala Moderna" terá um número limitado de sócios e, mantendo um chá (*tea room*) anexo atrairá, com isso, a visita da sociedade - o que será para os artistas de grande utilidade prática...⁵².

⁵⁰ A título de curiosidade, conforme tabela “Evolução da Taxa de Câmbio 1899-1941”, do Banco Central, o dólar médio do ano de 1932 era 14\$134 e em 1933, 12\$700.

⁵¹ Pedro Moreira, *op. cit.*

⁵² Carta de Mário de Andrade à Lasar Segall, acervo Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 9 fev. 1931.

Com a Revolução de 1932 o projeto ficou em suspenso. Segundo Paulo Mendes de Almeida:

A lembrança de se fundar em São Paulo uma associação de artistas surgira numa conversa, no salão de chá do antigo Mappin Stores, à Praça do Patriarca. Achavam-se presentes Arnaldo Barbosa, Vittorio Gobbis, o autor destas linhas e Flávio de Carvalho, que foi o pai da idéia e que ali a expôs a seus companheiros. Depois, combinaram-se encontros para falar sobre o assunto com outras pessoas. Esses encontros foram numerosos, preliminares foram suscitadas, surgiram divergências, ora de forma, ora de substância. E Flávio, achou mais prático fundar desde logo o Clube dos Artistas Modernos, já que lhe pareciam morosas as demarches em curso para a criação da SPAM, e principalmente porque suspeitava que esta acabasse por revestir um caráter um tanto grã-fino⁵³.

O que exatamente aconteceu entre a carta de Mário de Andrade para Lasar Segall até o encontro no *Mappin Stores* não temos elementos suficientes para relatar.

O caráter grã-fino, isto é, a preocupação com a qualidade da vida, o viver bem, o vestir-se com elegância, o refinamento de maneiras e do espírito era exatamente a característica principal do grupo formador da SPAM. Embora os participantes da “concorrente” fossem da mesma classe social, divergiam em alguns aspectos como, por exemplo, na escolha do local onde deveria ser a sede do clube. O grupo de Lasar Segall queria, desde o início, uma sala localizada numa área central e nobre da cidade, com amplo salão destinado aos eventos, não se importando em gastar com reformas porque o mais importante era ter um ótimo local, decorado com móveis modernos, em um ambiente novo. Em contrapartida, Flávio de Carvalho não se animava a participar de um clube de artes de grã-finos, preferindo adaptar o “pequeno” espaço já existente e assim abrigar sua agremiação no prédio onde vivia nos baixos do Viaduto Santa Ifigênia, na Rua Pedro Lessa, número 2⁵⁴, de aspecto um tanto sombrio⁵⁵.

⁵³ Paulo Mendes de Almeida, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁴ A Resolução 194, de 1921 criou a Rua Pedro Lessa, que pela Lei 4905, de 16 de janeiro de 1956 foi suprimida e a transformou na Praça Pedro Lessa, denominação atual.

Segundo Jaime Adour da Câmara, “começaremos com a máxima modéstia. Com o tempo e graças à cooperação, não só de artistas autênticos e de todos os simpatizantes da arte moderna, iremos aos poucos transformando isto num ambiente verdadeiramente agradável e artístico”⁵⁶.

Além da divergência acima descrita, outro embate surgiu por parte do grupo formador da SPAM, que se dizia não contente em transformar seu projeto de associação em um local boêmio. Em nossa opinião, esta afirmação parece apontar grupos distintos dentro da elite: um de perfil mais conservador e outro mais relaxado (no Capítulo seguinte voltaremos a esta discussão). Enfim, o Clube de Artistas Modernos surgiu como uma dissidência da Sociedade Pró-Arte Moderna, antes mesmo de ela existir.

A escolha do nome CAM nos parece ter alguma relação a este fato, uma vez que sugere uma bem humorada associação de siglas, ou talvez apenas seja uma coincidência de nomes, mas o fato é que o Serviço Postal Aéreo Militar, criado em 1931, também era conhecido por SPAM. Este foi o primeiro nome do Correio Aéreo Militar (CAM) que só depois virou Correio Aéreo Nacional (CAN). Idealizado pelo capitão do exército Eduardo Gomes, tinha como propósito fortalecer a unidade nacional, estimular o intercâmbio entre as diferentes regiões e desenvolver a Aviação Brasileira.

Flávio de Carvalho, fundador do Clube de Artistas Modernos, durante toda a vida foi considerado uma pessoa polêmica. Nasceu em Amparo da Barra Mansa no estado do Rio de Janeiro. Filho único do Doutor Raul, um importante produtor de café, consultor e procurador de tradicionais famílias paulistas (da Condessa Penteado, dos Prados e dos Laras), foi criado até os doze anos de idade em São Paulo, quando estudou no *Mackenzie College* e frequentou a Vila Penteado. Em 1911, iniciou os estudos como interno do *Lycée Janson de Sailly*, em Paris. Devido ao início da Primeira Guerra Mundial mudou-se para a Inglaterra, onde voltou a se encontrar com seus amigos, os irmãos Caio Prado

⁵⁵ Vera D'Horta Beccari, *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984, p. 84; Pasta da SPAM no Museu Lasar Segall; e Paulo Mendes de Almeida, *op. cit.*, p. 220.

⁵⁶ “Agora Fale o Sr. Jaime Adour da Câmara”, *op. cit.*, p. 4.

Júnior e Carlos Prado, estudantes do *Chelmsford Wall College*. Após completar a faculdade de engenharia civil na *Durham University* em Newcastle, abandonou o curso de artes da *King Edward VII School of Fine Arts* e voltou definitivamente ao Brasil, em agosto de 1922. Integrou-se ao grupo modernista, participando do salão de Dona Olívia Guedes Penteado e das reuniões promovidas na casa de Tarsila do Amaral⁵⁷.

Após trabalhar em alguns renomados escritórios como a firma de engenharia *Barros, Oliva & Cia*⁵⁸, calculando barragens e vias férreas e no de arquitetura comandado por Ramos de Azevedo⁵⁹; e sem se adaptar ao estilo conservador dos colegas, passou a ter contato com a imprensa e a colaborar como ilustrador graças às amizades influentes que manteve com Leo Vaz⁶⁰ e sobretudo com Rubens do Amaral⁶¹, então na chefia da redação do *Diário da Noite*.

Em novembro de 1926, Flávio de Carvalho instalou seu escritório de arquitetura no Instituto de Engenharia. A partir daí inscreveu-se em alguns concursos, cujos trabalhos raramente “emplacaram”, ou seja, não saíram do papel⁶². Sua aparição no cenário das artes no Brasil se fez através da ruidosa participação no concurso para o futuro Palácio do Governo Estadual, em 1927⁶³.

Para a biógrafa do artista, Denise Mattar, “a investigação psicológica é o fio condutor de toda obra de Flávio de Carvalho”⁶⁴. Ela o define como “um animador cultural capaz de criar fatos novos e significativos. Palpitar

⁵⁷ Mário Pires, *Flávio de Carvalho – Uma Vida Fascinante*, Campinas, Ativa Promoções Culturais Ltda, s.d., p. 56.

⁵⁸ Flávio de Carvalho trabalhou na *Barros, Oliveira & Cia*, em 1923. Tinha como atividade o cálculo de grandes estruturas de concreto.

⁵⁹ No escritório de arquitetura de Ramos de Azevedo (1851-1928), Flávio de Carvalho trabalhou entre os anos de 1924 e 1926.

⁶⁰ O escritor e jornalista Leonel Vaz de Barros (1890-1973) trabalhou como articulista do *Jornal de Piracicaba* e entre 1930 e 1932 como editor-chefe de *O Estado de São Paulo*. Foi o fundador dos jornais *Folha da Noite*, em 1921 e do *Diário da Noite*, em 1925.

⁶¹ Rubens do Amaral foi chefe da redação do *Diário da Noite*; além disso, era primo do poeta, ensaísta e estudioso do folclore brasileiro Amadeu Amaral. (Cfe. sites consultados em setembro de 2007: www.academia.org.br e www.jangadabrasil.com.br)

⁶² Walter Zanini, *op. cit.*, p. 23.

⁶³ Denise Mattar, *Flávio de Carvalho 100 anos de um Revolucionário Romântico*, São Paulo, Centro Cultural do Banco do Brasil, 5 ago. a 26 set. 1999 e Museu de Arte Brasileira da FAAP, 20 out. a 29 nov. 1999, p. 8.

⁶⁴ Flávio de Carvalho, *Experiência n. 2*, Rio de Janeiro, Nau Editora, 2001, p. 10.

psiquicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente”⁶⁵. Interessado pelas descobertas de Sigmund Freud (1856-1939), o “pai da psicanálise”; Gustave Le Bon (1841-1931), fundador da psicologia social; e Wilfred Trotter (1872-1939), estudioso do comportamento humano das multidões revoltadas, Flávio criou a sua própria pesquisa, a Experiência número 2, ocasião em que atravessou em sentido contrário uma procissão de Corpus Christi, com o intuito de analisar as reações dos participantes⁶⁶ e comprovar a teoria das multidões infinitamente mais irracionais e desinibidas que o indivíduo só⁶⁷. Quanto à experiência número 1, até hoje ninguém sabe qual terá sido⁶⁸.

Decidido a mudar os rumos de sua carreira, abandonou os escritórios de arquitetura e voltou-se para a criação de um ambiente artístico comunitário. Alugou um amplo apartamento-ateliê num prédio da Rua Pedro Lessa, número 2 entre as Ruas do Anhangabaú e Brigadeiro Tobias, próximo ao Cassino Antártica e convidou os amigos Di Cavalcanti, Carlos da Silva Prado e Antônio Gomide (que desde seu regresso da Europa, em 1929, procurava também um estúdio naqueles moldes, com artistas afins)⁶⁹. Como o restante do prédio estava vazio, decidiu instalar ali o Clube.

Contando com sede própria desde o início, o CAM ocupou o primeiro andar, depois de algumas pequenas mudanças, que transformaram o prédio numa casa de artistas. J. Toledo⁷⁰ relata:

O grande ateliê coletivo passou para o segundo andar, que fora subdividido com tapumes, criando os vários ambientes que eram chamados de colméias, 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....

⁶⁵ Denise Mattar, *op. cit.*, pp. 8-10.

⁶⁶ Flávio de Carvalho, *op. cit.*, 2001, p. 8.

⁶⁷ J. Toledo, *op. cit.*, p. 103.

⁶⁸ Paulo Mendes de Almeida, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁹ J. Toledo, *op. cit.*, p. 125.

⁷⁰ *Idem*, p. 130.

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”⁷¹.

Para a festa de inauguração, os quatro fundadores pintaram, com a ajuda de Joaquim Iokanaan Alves⁷² que executou sua parte em guache⁷³, 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, onde imperava o total espírito de camaradagem. A criação era o aspecto mais importante. A cantora Nair Duarte Nunes⁷⁴

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 garrações 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 Smit 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 rapidez⁷⁵.

⁷¹ Paulo Mendes de Almeida, *op. cit.*, p. 28.

⁷² Para conhecer vida e obra de Joaquim Iokanaan Alves v. Anexo II.

⁷³ Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima, *Coleção Mário de Andrade*, São Paulo, IEB, 1998, p. 303.

⁷⁴ A cantora Nair Duarte Nunes participou do primeiro grupo formado pelo projeto de Villa-Lobos juntamente com Guiomar Novaes, Souza Lima e Antonieta Rudge. A iniciativa consistiu em levar, durante os anos 1930, a música brasileira para todo o país. (Cfe. site www.museuvillalobos.org.br, consultado em setembro de 2007)

⁷⁵ Flávio de Carvalho, *op. cit.*, 1939.

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 Nélon Rezende na de arquitetura; Procópio Ferreira, Paulo Torres e Elza Gomes na de teatro; Afonso Schmidt, 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 música⁷⁶.

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 Schmidt 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 Halembeck, 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, Pedro de Alcântara Machado), músicos comprometidos com as pesquisas nacionalistas 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

⁷⁶ J. Toledo, *op. cit.*, pp. 132–133. Para saber mais sobre cada um destes participantes do clube, ver Anexo II.

Ferreira), pintores da vanguarda brasileira (Hugo Adami e Iokanaan) e da vanguarda mexicana (o muralista David Alfaro Siqueiros), além de Nelson 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 comparamos 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 freqüentou 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 (freqüentadores 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, numa tentativa vigorosa da intelectualidade paulista de vir a liderar a cultura brasileira.

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, número 1052 a 1076, esquina com a Alameda Lorena, número 1257 até 1295, 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 à 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 artes⁷⁷.

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*⁷⁸.

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 desta 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

⁷⁷ Veja na Iconografia, ao final deste trabalho, algumas destas obras citadas.

⁷⁸ Veja na Iconografia, ao final deste trabalho, algumas destas obras citadas.

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.⁷⁹

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.

Já Antônio Gomide ministrou em seu ateliê, com organização e divulgação do Clube de Artistas Modernos, o primeiro curso de pintura cubista⁸⁰, 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”⁸¹. Entre 1933 e 1934, executou uma *Santa Ceia* na parede interna da casa do intelectual Carlos Pinto Alves.

⁷⁹ Correspondência Familiar, Fundo Caio Prado Júnior, Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, caixa 1, 10 fev. 1933.

⁸⁰ 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. (J. Toledo, *op. cit.*, 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 uma 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 de Artistas Modernos no DEOPS, doc. n. 4).

⁸¹ Sérgio Miceli, *op. cit.*, 2003, p. 186.

Capítulo II – A “concorrente” Sociedade Pró-Arte Moderna

“Devemos por todos os meios ao nosso alcance, tratar de lançar uma ponte entre o público e os artistas”.

Lasar Segall, *Folha da Noite*, 5 jan. 1933.

Dissidente do CAM (como dissemos anteriormente) e parceira no acordo para a criação da revista *Base*, a SPAM foi fundada no mês de dezembro de 1932, graças à iniciativa de Lasar Segall. Nascido na Lituânia, viveu em Berlim entre 1906 e 1910 e estudou na Academia de Arte da capital alemã. Em 1910, passou a ter aulas com o pintor impressionista Gotthard Kuehl (1850-1915) na Academia de Belas Artes de Dresden. Três anos mais tarde, a convite de sua irmã Luba, casada com um dos herdeiros da família Klabin, veio ao Brasil e realizou duas exposições, uma na cidade de São Paulo e outra em Campinas. De volta à Alemanha, em 1917 tornou-se membro fundador do “Der Neue Kreis” (o Novo Círculo) onde se reuniam intelectuais, artistas expressionistas e a burguesia local. Fixou-se definitivamente em nosso país em 1923, e logo foi convidado para participar das reuniões na Villa Kyrial. Quase três anos depois contraiu seu segundo matrimônio com Jenny Klabin¹. Entre 1928 e 1932 o casal Segall viveu na capital francesa e ao retornar para São Paulo, passou a freqüentar o salão de Dona Olívia Penteado, mecenas apelidada pelos modernistas de “Nossa Senhora do Brasil”.

¹ Jenny Klabin (1901-1967) era filha de Maurício F. Klabin e Berta Osband Klabin. Formada na Alemanha, teve aulas de desenho e pintura com Lasar Segall, na década de 1920. Nutria interesse pelos poetas alemães e franceses, além de filosofia e história da arte; fez ilustrações para livros de Jean Racine (*Esther*) e Molière (*A Escola de Maridos* e *O Marido da Fidalga*). Sua lua de mel foi na fazenda de Carolina da Silva Telles, filha da mecenas Olívia Guedes Penteado. (Museu Lasar Segall, *Jenny K. Segall*, São Paulo, Museu Lasar Segal, 1982, p. 1).

Criada com o objetivo de atualização da produção artística, a Sociedade Pró-Arte Moderna buscou ampliar o círculo de interessados pela arte moderna, deixando os recintos exclusivistas dos salões, das residências e dos ateliês de artistas, criando “um ambiente propício para a arte de vanguarda brasileira”². Era uma maneira de reunir os interessados pelas artes (artistas e a sociedade) em reuniões agradáveis inicialmente organizadas nas residências dos membros da diretoria e depois na sede da agremiação. Em entrevista concedida na época ao jornal *Folha da Noite*, Lasar explicou que o

Brasil precisa, é mesmo indispensável para ele, uma intensificação artística. Devemos criar ambientes. Clubes. Agrupamento constante de personalidades independentes, afastadas por completo das influências acadêmicas...Acabamos de fundar uma sociedade a SPAM. Pretendemos, com isso, agitar novamente o nosso meio incentivando e descobrindo os autênticos valores. Assim produziremos para o Brasil³.

No Manifesto de Fundação está registrado que a SPAM foi criada por um grupo de artistas, intelectuais e amigos da arte. Suas propostas tinham por finalidade estreitar as relações entre os artistas e as pessoas que se interessavam pela arte em todas as suas manifestações; promover exposições de artes plásticas, concertos, conferências, reuniões literárias e dançantes; organizar a cada ano o mês das artes; realizar anualmente um sorteio gratuito de obras de artes entre os seus sócios; inaugurar brevemente a sua sede social com salão de festas e exposições, sala de leitura, ateliê para artistas e amigos. A título de ação imediata, se comprometeu a alugar, provisoriamente, uma ou duas salas, em local próximo a alguma confeitaria ou restaurante, decorando-as com apurado gosto moderno, de modo a dar-lhes uma ambiência agradável e atraente, como convém a um ponto de reunião de artistas; além de organizar reuniões de caráter festivo, dançantes, musicais ou literárias, em casas particulares de sócios fundadores, que para esse fim já as puseram à disposição

² Edward J. Sullivan, “Notes on the Birth of Modernity in Latin American Art”, *Latin American Artists of the Twentieth Century*, New York, Waldo Rasmussen and The Museum of Modern Art, June, 6 – September, 7, 1993, pp. 18-37.

³ “A Folha da Noite Conversa com Lasar Segall”, *Folha da Noite*, São Paulo, 5 jan. 1933.

da SPAM. Como ação futura, prometia instalar a sede oficial definitiva, devendo ser esta em ponto central da cidade, possuindo acomodações para bar, biblioteca, discoteca, salão de exposições, sala de concertos, ateliê coletivo com modelos vivos para pintores, escultores e arquitetos, e demais departamentos convenientes aos sócios⁴.

A reunião para a escolha da Comissão Executiva Provisória⁵ aconteceu no dia vinte e três de dezembro, na casa de Gregori Warchavchik. Um dia antes, na residência da bailarina Chinita Ullman⁶ (também sede provisória da entidade) realizou-se a segunda reunião dos diretores; na ocasião o quadro dos sócios fundadores foi completado. Dele faziam parte artistas e intelectuais como os pintores Anita Malfatti, Esther Bessel⁷, John Graz, Hugo Adami, Lasar Segall, Moussia Pinto Alves⁸, Regina Gomide Graz⁹, Tarsila do Amaral e Vittorio Gobbis¹⁰; o escultor Victor Brecheret; os músicos Antonieta Rudge¹¹, Camargo

⁴ Convite para o Baile Spamolândia, Acervo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

⁵ Esta comissão foi composta por Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Paulo Rossi e Paulo Mendes de Almeida. (Paulo Mendes de Almeida, *op. cit.*, pp. 20-21).

⁶ Chinita Ullman (1904-1977) foi das primeiras a difundir a dança moderna em nosso país. Nascida em Porto Alegre, filha de mãe brasileira e pai alemão, estudou em Dresden com Mary Wigmann e ao lado de Carletto Thieben, ex-dançarino do Scala de Milão percorreu inúmeros países da Europa, Estados Unidos e América Latina em sucessivas *turnés*. Participante do grupo modernista, amiga de Mário de Andrade, recebeu do músico Francisco Mignone a peça *Quadros Amazônicos* junto com a exclusividade coreográfica. As *Lendas Brasileiras* de Souza Lima também foram por ela coreografadas. (Eduardo Sucena, *A Dança Teatral no Brasil*, Plurarte, 1988).

⁷ A pintora brasileira Esther Bessel (1908-1964) participou, em 1931 da exibição organizada pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas em Buenos Aires, Argentina. (Walmir Ayala, *Dicionário de Pintores Brasileiros*, Curitiba, Editora da UFPR, 1997).

⁸ A pintora russa Moussia von Riesenkauf fugiu de seu país após a Revolução de 1917 - seu pai, almirante do czar, foi assassinado em fins de 1918. Viveu em Constantinopla, Paris e Hamburgo, nesta última conheceu o intelectual e empresário Carlos Pinto Alves com quem se casou. A artista se fixou no Brasil, onde participou do Salão Revolucionário de 1931 e no ano seguinte da exposição de pintura e arte decorativa na Galeria Guataparará, na Rua Barão de Itapetininga. (Vanessa Machado, no site do Museu de Arte Contemporânea – www.mac.usp.br, sobre o Clube de Artistas Modernos, consultado em out. 2007).

⁹ Regina Gomide Graz era esposa de John Graz e irmã de Antônio e Beatriz Gomide. Para outras informações v. Anexo II, referente a Beatriz Gomide.

¹⁰ Vittorio Gobbis (1894-1968) é originário de Treviso, Itália e radicou-se no Brasil. (Walmir Ayala, *Dicionário de Pintores Brasileiros*, Curitiba, Editora da UFPR, 1997).

¹¹ A pianista Antonieta Rudge fez parte da *Excursão Artística Villa-Lobos* juntamente com Guiomar Novais e Souza Lima. Como parte do plano de educação musical instaurado, em 1931, pelo interventor de São Paulo, João Alberto Lins de Barros, o grupo excursionou pelo interior paulista para "proclamar o poder da arte brasileira, e arregimentar soldados e trabalhadores da arte nacional, essa arte que se encontra dispersa na imensidão do território brasileiro". Antonieta

Guarnieri e Souza Lima; a dançarina Kitty Bodenheim; o crítico Sérgio Milliet; os escritores Guilherme de Almeida¹², Menotti del Picchia¹³ - ambos participantes do movimento Verde-Amarelo ou escola da Anta, nos anos 1920 - e Mário de Andrade; os historiadores Paulo Prado e Yan de Almeida Prado¹⁴; e o arquiteto Gregori e a esposa Mina Klabin Warchavchik. Figurou também Dona Olívia Guedes Penteado, num total de trinta e nove membros.

Dias depois, no salão modernista da mecenas foram votados os estatutos do clube e definidos os membros que comporiam a diretoria¹⁵. Ademais, ficaram definidas seis categorias de sócios: fundadores, artistas, amigos da arte moderna, beneméritos – os quais contribuíram para o patrimônio social com a quantia mínima de um conto de réis - honorários e correspondentes. Os três primeiros deveriam pagar mensalidades de dez mil-réis e quando casados quinze mil-réis¹⁶.

O grupo dos artistas e amigos das artes era composto por René Thiollier – um dos patrocinadores da Semana de 22 e autor de *A República Rio-Grandense* e *A Guerra Paulista de 1932* - e senhora; Nicola Rollo, escultor nascido em Bari, na Itália; além de nomes da sociedade paulista como José Monteiro de Camargo, Manuel Klabin, Salomão Klabin, Stella Penteado e Luiz

foi casada com o “pai” do futebol no Brasil, o jogador e árbitro Charles Miller (1874-1953). (Edison Veiga, “Quem Foi? ”, *Revista Veja São Paulo*, 13 set. 2006).

¹² Guilherme de Almeida (1890-1969) dedicou-se à advocacia e à imprensa paulista e carioca como redator de *O Estado de São Paulo* e do *Diário de São Paulo*, foi diretor da *Folha da Manhã* e da *Folha da Noite* e fundador do *Jornal de São Paulo*. Com a publicação do livro de poesias *Nós*, em 1917 iniciou a carreira literária. Em 1922, participou da Semana de Arte Moderna, fundando depois a revista *Klaxon*. (Cfe. Arnaldo Nogueira Júnior no site www.releituras.com/biografias.asp, consultado em out. 2007).

¹³ Menotti del Picchia (1892-1961) utilizando o pseudônimo de Hélios, publicou entre 1920 e 1921, no jornal *Correio Paulistano*, vários artigos que divulgavam as novas estéticas modernistas e promoviam o grupo vanguardista. Em 1922, participou ativamente da Semana de Arte Moderna. Nessa época já era considerado um poeta de prestígio. Junto com Cassiano Ricardo e Plínio Salgado tornou-se um dos mentores do movimento nacionalista e literário “Verde-Amarelo”. (Cfe. site www.casamenotti.com/biografia.htm, consultado em setembro de 2007).

¹⁴ João Fernando de Almeida Prado ou Yan (1898-1987) foi historiador, jornalista e bibliófilo. Ligado ao grupo modernista, expôs dois desenhos de sua autoria, na Semana de Arte Moderna de 1922. (Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima, *op. cit.*, p. 311).

¹⁵ A diretoria passou a ser composta por Dona Olívia Guedes Penteado, Mina Klabin Warchavchik, Tarsila do Amaral, Chinita Ullman, Lasar Segall, Paulo Rossi Osir, Carlos Pinto Alves, Jayme da Silva Telles e Paulo Mendes de Almeida. (Flávio de Carvalho, “Rápida Notícia Sobre a SPAM”, *Revista do Salão de Maio*, 1939).

¹⁶ Vera D’Horta Beccari, *op. cit.*, p. 87.

da Silva Prado e esposa. Antônio Alves Lima, Lasar Segall, Samuel Ribeiro e Dona Olívia Guedes Penteado eram os sócios beneméritos (pessoas que fizeram doações iniciais em dinheiro).

Durante os seis primeiros meses de existência, a SPAM não contou com instalações próprias. A programação de sua agenda foi realizada em galpões alugados, casas de eventos emprestadas ou em residências como o concerto de música antiga e moderna apresentado na casa de Warchavchik, ou a reunião da diretoria e o primeiro baile de Ano Novo, ambos na casa de Chinita Ullman, na Rua Maranhão, número 44, ou as Assembléias de 27 de dezembro de 1932 e de 18 de março de 1933 na casa de Dona Olívia. A sede, localizada no quinto andar do palacete Campinas, na Praça da República, foi inaugurada somente em 16 de agosto de 1933, com um grande salão destinado às exposições, concertos e conferências além de um ateliê, rouparia, bar e biblioteca (com revistas nacionais e estrangeiras como *L'Illustration*, *Vu*, *Domus*, *Art Industrie*, *Art et Décoration*, *L'Art Vivant*, *Le Mois*, *Lu*, *Deutsche Kunst und Dekoration* e *Base*, dentre outras). Gastava-se com o aluguel a quantia de um conto e trezentos mil-réis e o local possuía um piano de cauda, adquirido por mais de dezessete contos de réis¹⁷.

Os participantes da Sociedade Pró-Arte Moderna eram artistas, intelectuais e colecionadores da arte de vanguarda brasileira e participantes do salão cultural de Dona Olívia Guedes Penteado. Trazia ainda, entre seus integrantes artistas migrados de origem judia que “se movimentavam em torno da liderança de Lasar Segall”; além de imigrantes emergentes (família das indústrias Klabin) e pessoas “da melhor sociedade” (sobrenomes como Almeida Prado, Crespi, Mesquita, Silva Telles e Simonsen). Várias foram as pessoas que circularam tanto pelo CAM como pela SPAM, em geral artistas e intelectuais, como os pintores Anita Malfatti, Antônio Gomide, Hugo Adami, John Graz, Lasar Segall, Tarsila do Amaral e Vittorio Gobbis; os músicos Camargo Guarnieri, Frank Smit, Fructuoso Vianna e Francisco Mignone; as pianistas Lavínia Viotti

¹⁷ Conforme relatório contábil datado de 1934, localizado tanto na pasta da SPAM no Museu Lasar Segall, como na Coleção de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, ambos em São Paulo.

Guarnieri e Pilar Marcos Ferrer; a bailarina Chinita Ullman; os críticos Mário de Andrade e Sérgio Milliet; o historiador Paulo Prado; o teatrólogo Procópio Ferreira; o escritor Paulo Mendes de Almeida e o médico André Dreyfus. Não circulavam pelo clube de Flávio de Carvalho os participantes da Sociedade Pró-Arte Moderna pertencentes ao grupo da "melhor sociedade". Na agremiação de Lasar Segall, por sua vez, não registramos a presença dos artistas populares que tanto movimentavam a "concorrente".

As duas agremiações embora tenham experimentado certa rivalidade¹⁸, têm muitos pontos em comum: mantiveram um aspecto mundano e um certo exotismo provocador movido pelo bom humor, e apresentavam interesse pela arte moderna; eram compostas por artistas e intelectuais da elite e com formação no exterior; participantes dos salões de Freitas Valle ou de Dona Olívia Guedes Penteadó; traziam em sua programação eventos lítero-musicais e conferências voltadas aos temas artísticos contemporâneos; buscavam ampliar os espaços das artes e de atuação dos artistas modernos, por meio da criação de grupos e associações "tendo em vista a formação do público sempre carente de maior informação sobre a arte e sua modernidade"¹⁹; mantinham bibliotecas especializadas (com ampla variedade de revistas de arte nacional e estrangeira) e um bar em suas respectivas sedes; ofereciam sessões de desenho com modelo vivo; e realizaram os populares bailes de Carnaval como forma de arrecadar recursos financeiros que seriam revertidos nas despesas de aluguel ou no início de novas atividades como o Teatro da Experiência.

Semelhanças entre a SPAM e o CAM

Os bailes a fantasia fizeram parte de uma sociabilidade característica da época. Na Escola Bauhaus, da Alemanha, durante a maior parte dos quatorze anos de existência, foram realizadas festas de inauguração, temáticas, aniversários, despedidas de professores, Carnaval, Ano Novo, etc. Acreditavam

¹⁸ Walter Zanini, *op. cit.*, 1991, p. 40.

¹⁹ *Idem*, pp. 37-38.

que a vida e a arte não eram disassociáveis, nem no trabalho e na diversão. Estas festas não eram apenas reuniões casuais; pelo contrário, para os preparativos – desenho dos convites, vestuário, música, ambientação, iluminação - eram necessários alguns dias. Estes eventos serviam para aproximar a escola da população local. Tinham, ainda, um propósito pedagógico de melhorar o relacionamento de todos os participantes; por isso, podia-se ridicularizar uns aos outros como forma de brindar as possibilidades criativas de expressão crítica²⁰.

No Brasil, no início da década de 1930, Raymundo Ottoni de Castro Maya organizou a primeira de muitas outras festas e bailes a fantasia, que daria ao longo de sua vida, como anfitrião e incentivador das artes, na cidade do Rio de Janeiro, então Capital do país²¹.

Seguindo a tendência da época, Flávio de Carvalho organizou no CAM os bailes de Ano Novo, em dezembro de 1932, com apresentação de bailados expressionistas e um número de macumba num ambiente decorado com panôs pintados²²; o Pré-Carnaval, em janeiro de 1933, com rica decoração e farta distribuição de “bombardas do amor” Weiszflog, os bizarros artefatos momísticos de muito sucesso cedidos pela Companhia Melhoramentos²³; as quatro noites de Carnaval, entre os dias 25 e 28 de fevereiro e o destinado a arrecadar fundos para o seu recém-lançado teatro, em fins de outubro do mesmo ano.

As festividades da SPAM, entretanto, podemos considerar como sendo seus pontos altos. Os bailes de Carnaval eram verdadeiros eventos lítero-musicais e assemelhavam-se às encenações teatrais porque adotavam temas, seguiam minuciosamente um roteiro, com papéis atribuídos, utilizavam poemas de Mário de Andrade para a abertura do convite, a decoração era assinada por Lasar Segall, a trilha sonora criada por Camargo Guarnieri, as fantasias desenhadas por um grupo de artistas plásticos e os bailados coreografados por

²⁰ Alan Pauls, “La Vanguardia Esta de Fiesta”, *Radar*, 23 ago. 2005, pp. 20-21.

²¹ Vera Alencar, *Castro Maya: Anfitrião*, Rio de Janeiro, Museus Castro Maya, 1997, pp. 20-33.

²² “Clube de Artistas Modernos”, *Vânitas*, São Paulo, 1 fev. 1933; e *Folha da Noite*, 29 dez. 1932, p. 4.

²³ J. Toledo, *op. cit.*, p. 134.

Chinita Ullman e Kitty Bodenheimer. Segundo Alfredo Mesquita, que chegou a participar do baile realizado no Trocadero,

Havia um show, em que todos os intelectuais e artistas tomavam parte: um era o prefeito, outro o delegado da cidade, etc. E por sugestão de dona Olívia, eu organizei um cordão carnavalesco e o tema era visita de turistas à Spamolândia. Improvisamos um ônibus de papelão que nós, dentro dele, carregávamos enquanto percorríamos a cidade. Eu era o guia, e ia apresentando aos turistas as pessoas que íamos encontrando. Foi uma festa muito bonita, mas havia muito pouco nela de baile carnavalesco brasileiro. Pareceu-me muito mais um baile à fantasia europeu, sobretudo alemão (...). Houve outros bailes, mas sempre no mesmo estilo (...) ²⁴.

Esses eventos da SPAM guardavam em comum o exotismo do modernismo europeu, pautado no rompimento com a cultura burguesa do século XIX, ao mesmo tempo em que buscou nos hábitos e costumes dos povos não alienados, os quais estavam preservados pela tradição popular ou rural a constituição de uma nova cultura, cuja característica principal era a criação não castradora.

O primeiro deles, o *Baile São Silvestre em Farrapos*, no *Réveillon* de 1932-1933, tinha a obrigatoriedade da roupa estraçalhada para comemorar a passagem do ano e a fundação do grêmio. Realizou-se na casa de Chinita Ullman, a qual foi decorada com painéis assinados por Lasar Segall.

O segundo baile, *O Carnaval na Cidade da Spam*, aconteceu nos dias 16 e 21 de fevereiro de 1933, no "Trocadero", localizado atrás do Teatro Municipal, cedido por Samuel Ribeiro. O evento era público, porém com os ingressos limitados, devendo ser adquiridos com antecedência em "A Residência", na Rua Barão de Itapetininga, número 12 ou na redação da *Revista Vânicas*. Foram cobrados quinze mil-réis por pessoa e o dobro deste valor para os não-sócios ²⁵.

Misto de festa e encenação teatral, mundanismo e arte, o ambiente cuidadosamente decorado recriou uma autêntica cidade. Na parede localizada

²⁴ Depoimento de Alfredo Mesquita para Vera D'Horta Beccari, publicado no livro *Lasar Segal e o Modernismo Paulista*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984, pp. 149-150.

²⁵ Vera D'Horta Beccari, *op. cit.*, p. 88.

na entrada do salão havia um grande painel em forma de circo. O convite foi tratado como parte importante e complementar do evento. Contém desenhos de Segall e antecipa as atrações: o circo, o monumento, o presídio, o jardim zoológico, os restaurantes e os quiosques de SPAM. Para o folião entrar no clima, há no verso do convite um poema de Mário de Andrade:

O elefante, o grilo, a cunhã; Policiadamente insensatos; Espicham, pintam feito gatos; Pra ver na cidade de Spam; Dão Momo, príncipe galã; Com seu séquito sem respeito; Receber honras do Prefeito; Da heróica cidade de Spam; E se abre a farra fanfarrã! Doutores, mendigos, exóticas; Pernas, carruagens estrambóticas; Barcarolas a rataplã; Heróis nascidos na antevéspera; Jogadores de box e víspora; Esporas, cascas, bestas, ruã...E a fauna urbana e suburbana; Dançando o fox, a queromanã; Corda bamba, valsa alemã; Samba, tango, jongo e bolero! Vinde ver isso ao Trocadero; Na Carnavalada de Spam!

Durante o baile um hino criado por Camargo Guarnieri foi cantado em coro pelos homens: *Viva a alegria ! Dança a pança e chegada. Viva a alegria !* Seguido pelas mulheres: *Viva a alegria ! Viva a Spam ! Gato sapato, sapo e rã.* O cortejo do Príncipe Carnaval chegou à praça principal, onde todos trajavam fantasias concebidas por Lasar e Jenny Segall, Esther Bessel e John Graz. Na madrugada circulou o jornal *A Vida de Spam*, um tablóide de quatro páginas dirigido por Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado e Sérgio Milliet. Chinita Ullman e Kitty Bodenheimer apresentaram um balé. Para completar, a cidade mantinha suas autoridades administrativas, polícia e moeda própria (a moeda corrente era o *Spamin* que equivalia a um mil-réis ou o *Spamote*, igual a dez *Spamins*), havendo no salão agência de câmbio para as necessárias conversões. Os foliões usavam sobrecasacas escuras, cobertas de condecorações, cartolas e uma maquiagem pesada com sombrancelhas grossas e narizes enormes.

O evento satirizou a sociedade brasileira da época e os seus maus hábitos; brincou com os padrões de comportamento da elite e suas próprias relações (artistas x mecenas e incentivadores da arte e da cultura), fato este que se evidencia através das justificativas do bem humorado editorial intitulado *Oh !*

Abre Alas !, do jornal *A Vida de SPAM !* que circulou pela madrugada durante o baile:

Ao entrarmos na arena jornalística um único objetivo nos empolga, uma só finalidade nos propõe: defender os interesses do povo explorado e sofrido contra a sanha dos que dispõem do Tesouro e das forças de terra e mar, com a sencerimônia dos sátrapas orientais...Mas se esse é o nosso programa, se esse é o nosso ideal, isso não quer dizer que sejamos indiferentes a quaisquer auxílios pecuniários, provenientes dos que detêm, embora momentaneamente, as portas acariciantes do erário público. Confessamos – a fraqueza é o nosso traço característico – que nossa primeira edição foi subvencionada pelo digno sr. Prefeito de Spam, o qual, num gesto de nímia fidalguia, pôs à nossa disposição todo o saldo verificado no último balancete da Câmara Municipal. Com a modéstia, porém, que por índole e educação nos acompanha desde a infância, só utilizamos 90% da quantia que nos foi oferecida, deixando os restantes 10%, como é natural, de propina aos abnegados funcionários municipais, que, dia e noite, trabalham para zelar pelo bom nome da sua repartição e pelo bem estar dos contribuintes. Com esse auxílio e com os subseqüentes que esperamos receber de tão alta autoridade, acreditamos que longa será a vida e isenta das preocupações mesquinhas, que tanto afligem os que necessitam da moeda corrente, tão necessária à vida moderna, como a água do mesmo nome²⁶.

A festa terminou com a intervenção do Exército, porque a tropa que policiava as imediações não gostou do que o grupo de foliões cantava: “Foi Deus quem te fez Paulista; Paulista, oi, Paulista; Mas a canalha te tornou separatista, oi, separatista...”, numa referência à Revolução Constitucionalista de São Paulo.

No dia seguinte (17 de fevereiro), a imprensa noticiou o sucesso do baile repleto de gente com lenços embebidos em lança-perfume ao nariz. Fotógrafos de jornais não tiveram acesso²⁷.

Em termos financeiros esse evento arrecadou uma quantia apreciável para a época. Rendeu perto de dezoito contos de réis (17:949\$7), já descontadas as despesas. Mesmo assim este valor não foi suficiente para dar continuidade a todos os projetos; ainda se fazia necessário conseguir recursos

²⁶ Jornal *A Vida de SPAM*, Pasta da SPAM, Museu Lasar Segall, São Paulo.

²⁷ *Folha da Noite*, São Paulo, 17 fev. 1933, p. 5.

para a reforma e instalação da sede social. Então, organizou-se no “Hotel Esplanada” um terceiro baile, em 21 de outubro de 1933.

Por sugestão do poeta Guilherme de Almeida – responsável pelo evento, deu-se o nome K W Y, uma palavra formada com as letras que haviam sido recentemente banidas do alfabeto²⁸. Anunciado como O + SPAM....toso baile K W Y, divulgou-se que durante a festa, os participantes deveriam dar uma boa definição para K W Y e o vencedor receberia uma tela a óleo de autoria do pintor Arnaldo Barbosa. A comissão julgadora do concurso (composta por Guilherme de Almeida e Paulo Mendes de Almeida) escolheu uma cédula em branco e justificou: “resolvemos conceder o prêmio ao votante que teve a talentosa idéia de não definir o indefinível” uma vez que “K W Y, pois, não sendo nada definido, é quanta coisa a gente queira que seja”. E ironicamente completou: “o vencedor até agora não se apresentou, e continua tão misterioso como o próprio K W Y”²⁹.

Além disso, Paulo Rossi Osir prontificou-se a executar o retrato de uma das senhoras presentes, assim, na entrada seria entregue um cupom e a vencedora do sorteio teria o próprio retrato pintado pelo artista, descreve Vera D’Horta Beccari³⁰.

O resultado financeiro foi registrado na contabilidade da agremiação como um *superávit* de três contos e duzentos e quarenta e cinco mil-réis (8:530\$00 relativo às receitas menos 5:285\$00 referente às despesas com decoração, convites e divulgações).

Uma Expedição às Selvas da Spamolândia, foi o último baile carnavalesco da associação e o mais rentável de todos³¹. Aconteceu no dia 6 de fevereiro de 1934, no amplo espaço do “Rink São Paulo”, antigo rinque de patinação situado na Rua Martinho Prado, número 75, ao lado da sinagoga. No

²⁸ Paulo Mendes de Almeida, *op. cit.*, pp. 23-26 e Folheto – Pmb, n. 3, cx. 1, Acervo Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

²⁹ “De como a Caricaturista Hilde Weber Viu o Baile K W Y”, *Diário de São Paulo*, 24 out. 1933.

³⁰ Vera D’Horta Beccari, *op. cit.*, p. 96.

³¹ Conforme apurado na contabilidade da SPAM este evento obteve 66:130\$0 de receita contra uma despesa de 28:675\$9, resultando em um lucro líquido de 34:606\$5. (Contabilidade da SPAM, Coleção Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo).

dia 11, um segundo baile utilizando a mesma decoração do primeiro foi realizado em conjunto com o “Tênis Clube Paulista”; no acordo coube à SPAM a quota de sessenta por cento da receita e metade das despesas.

Se no evento anterior foi escolhido como tema a cidade, nesse teve lugar a selva com seus animais enormes e estranhos, plantas tropicais e elementos da arte e da vida dos índios.

O convite sugere o uso de fantasias afins, ou seja, trajes de exploradores, marinheiros, guias, aviadores, repórteres, caçadores, militares, aventureiros, poetas e pintores. Ou de polinésios, incas, ilhéus dos mares do sul, botocudos, peles vermelhas, feiticeiros, chefes de tribo, sacerdotes, bailarinos, guerreiros, ídolos, saci-pererês, iaras, ou o disfarce de animal e planta para aqueles que desejassem passar despercebidos no meio dos hostis inimigos habitantes da selva.

O Príncipe Carnaval, representado pelo ator Procópio Ferreira, foi saudado na chegada com bailados coreografados, mais uma vez, por Chinita Ullman e Kitty Bodenheim. Houve o encontro do príncipe Carnaval com Spamn-Ullah, rei dos canibais. Camargo Guarnieri e Ernesto Mehlich, responsáveis pela música, instalaram no palco um tantã e atabaques.

Mas o que é a Spamolândia? A resposta encontramos no texto impresso no convite. Usando muito senso de humor, descreve elementos característicos de uma nação, como sua posição geográfica, data nacional, nome do descobridor, além dos primeiros povos e as mais remotas tradições culturais deste país imaginário. A Spamolândia, por exemplo, situa-se “entre o Polo Norte e o Polo Sul, a 180 graus de longitude. Este e oeste do seu antimeridiano”. Historicamente, foi descoberta entre os anos 1 e 1934 de nossa era e a “glória imortal dessa descoberta coube ao heróico navegador solitário Spaminondas, o qual, num nobre gesto spantriótico içou o pavilhão da Spam no novo território”. Os primeiros habitantes foram os índios spamolandezes que sempre cultivaram as artes, “dedicando-se principalmente à música e à dança”. Esses habitantes originais apresentaram como característica “um alto grau de maestria na mais perfeita expressão musical da história spamolandeza, um conjunto estranho e

barulhento de instrumentos bárbaros, denominado *jazz*”. E segue descrevendo as habilidades dos povos primitivos, revelando-as sem deixar de dar uma cutucada nos acadêmicos: reconhecidamente atingiram a perfeição plástica que ultrapassava “tudo o que se tem realizado desde então no domínio das Belas Artes. Prevê-se que as pesquisas em torno dessas obras-primas virão revolucionar por completo os destinos da arte universal”³².

Parece-nos que Segall recriou uma atmosfera indígena inspirada no romance *Macunaíma*, ou mais especificamente no projeto nacionalista de Mário de Andrade. Como figura central da decoração havia “uma negra de contornos prodigiosos” de aproximadamente quatro metros de altura que pendia no salão presa ao teto, reunindo, desta forma, as três etnias formadoras do povo brasileiro - o índio, o negro e o europeu devidamente representado pelos próprios foliões.

Em termos financeiros, foram cobrados por cada ingresso quinze mil-réis aos associados e o dobro desse valor para os não sócios. Além do que se arrecadou com a venda das entradas, Dona Olívia doou outros quinhentos mil-réis e Segall foi o único do grupo dos responsáveis pela decoração³³ que destinou ao caixa da entidade o montante de um conto e trinta e quatro mil-réis, recebidos do “Tênis Clube Paulista” por este reaproveitá-la na matinê infantil do domingo de Carnaval³⁴. Observe que a negociação entre duas entidades acabou por beneficiar cada um dos artistas envolvidos no trabalho de execução da decoração. De qualquer forma, com o lucro da festa foi finalmente possível equilibrar as contas da SPAM.

Mais que as festas organizadas pelo CAM, em alguns aspectos, as festas da SPAM se assemelharam às da Bauhaus. Ambas preocuparam-se com cada detalhe relativo aos preparativos – desenho dos convites, vestuário, música,

³² Convite para o Baile Spamolândia, Coleção Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo.

³³ Ajudaram na decoração do baile Anita Burmah, Anita Malfatti, Armando Balloni, Arnaldo Barbosa, Esther Bessel, Gastão Worms, Gáudio Viotti, Jayme da Silva Telles, Jenny Klabin Segall, Maxito Hasson, Paulo Mendes de Almeida e Paulo Rossi Osir. (Vera D’Horta Beccari, *op. cit.*, p. 99).

³⁴ *Idem*, p. 100 e Contabilidade da SPAM, Coleção Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

ambientação, iluminação e usaram estes eventos para ridicularizar a ordem instituída pela sociedade.

Para ambas as agremiações (CAM e SPAM) as festas representavam os antigos encontros com Freitas Valle, e foram promovidas em meio a crise da sociedade burguesa. A sociedade que eles conheciam e tomavam parte estava desaparecendo para dar lugar a um novo grupo político, social e econômico. A idéia central é a de derrocada. Com o cosmopolitismo e os novos interlocutores não havia mais espaço para este tipo de sociabilidade. Para os artistas “progressistas” do CAM, a consciência coletiva e a sensibilidade pelos problemas do proletariado fizeram com que prevalecesse o engajamento.

Além dos bailes, as programações das agendas culturais da Sociedade Pró-Arte Moderna e do Clube de Artistas Modernos contaram com palestras de esclarecimentos sobre a “nova arte” e os seus limites. Na sede do CAM, Tarsila do Amaral diferenciou *Arte Proletária da Arte Burguesa* focalizando as transformações que sofre o conceito de beleza no mundo socialista.

Em outra oportunidade o médico Osório César³⁵ apresentou a *Arte dos Loucos e Vanguardistas* e o doutor Antônio Carlos Pacheco e Silva abordou a *Arte e a Psiquiatria Através dos Tempos*. Os eventos visavam 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. Para a exposição realizada no CAM, junto ao ciclo de palestras, o material artístico referente aos índios – primitivos habitantes da ilha de Marajó e aos negros foi conseguido no Museu

³⁵ O paraibano Osório César (1895-1980) era médico psiquiatra, crítico de arte e violinista. Participou das reuniões da Villa Kyrial de Freitas Vale e colaborou em quase todos os jornais de São Paulo. Como médico, iniciou a carreira em 1923, no Hospital do Juquery, em Franco da Rocha, São Paulo. Durante seis anos consecutivos dedicou-se a comparar a arte dos alienados com a dos povos primitivos e com a das crianças. A idéia surgiu logo depois do lançamento do livro de H. Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken* e o livro de Vinchon, *L'Art et Folie*. Apesar das dificuldades enfrentadas, o jovem cientista e diretor do Hospital, Dr. Antônio Carlos Pacheco e Silva uniu-se nesta empreitada que começou efetivamente pela criação do Museu, o qual reuniu peças e os trabalhos mais interessantes dos doentes. Na etapa seguinte, os médicos consultaram revistas estrangeiras especializadas, principalmente as alemãs que continham um grande número de publicações sobre o tema. (Catálogo de Exposição: *Arte e Inconsciente, 3 Visões sobre o Juquery*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 29 ago. a 17 nov. 2002).

Nacional do Rio de Janeiro, graças às facilidades proporcionadas pelo então diretor, o Sr. Roquete Pinto. Na conferência do dia 30 de agosto de 1933, Osório César fez um estudo comparativo entre a arte de vanguarda e a dos doentes mentais. Em seu livro *A Expressão Artística nos Alienados – contribuição para o estudo dos símbolos na arte*, o médico classificou em quatro grupos as artes nos alienados. O primeiro diz respeito à arte do primitivo – desenho e música, cujos desenhos têm características rudimentares, de caráter simbólico, semelhante aos desenhos pré-históricos, dos povos primitivos e de crianças de 4 a 9 anos de idade. Na música há a predominância dos sons agudos e graves, sem melodia e semelhante ao guincho de certos animais. O segundo grupo é da arte primitiva – desenhos, esculturas, decoração, poesia, música e dança. O terceiro é da arte clássica – desenho, pintura, escultura, decoração, poesia, música e dança. E finalmente o grupo de vanguarda – desenho, pintura, escultura, decoração, poesia, música e dança. Ainda participaram do Ciclo de palestras o Dr. Pedro de Alcântara Machado que falou sobre *A Interpretação do Desenho das Crianças e seu Valor Pedagógico* (no dia 13 set. 1933). O psiquiatra Dr. Durval Belegarde Marcondes abordou a *Psicanálise dos Desenhos dos Psicopatas* (em 19 set. 1933), o médico e psiquiatra Dr. Antônio Carlos Pacheco e Silva (1898-1988) diretor do Juquery falou sobre *Arte e Psiquiatria através dos tempos* (em 26 set. 1933), e o médico Fausto Guerner apresentou o tema *O Louco sobre o Ponto de Vista da Psicologia Geral* (em 10 out. 1933). Flávio de Carvalho relatou em suas *Recordações* que

“o CAM expôs durante um mês inteiro um verdadeiro panorama dramatizado das espécies. 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 impor aos alunos a personalidade freqüentemente 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 idéias, a sequência de fatos ancestrais e as formas de uma evolução longínqua”³⁶.

E, em 17 de janeiro de 1934, o professor Alberto Conte proferiu a palestra *Limites da Evolução da Arte*, quando declarou que “as formas inéditas da arte ainda não estão esgotadas mas, não sendo infinitas, hão de esgotar-se um dia. Para aumentar esse número de formas possíveis, seria preciso que, ou o espírito humano se transformasse ao ponto de ter emoções estéticas diante de expressões que ora nada nos dizem, ou que modificasse o próprio conceito de arte”³⁷. Na SPAM, Hermes de Lima falou sobre *O Sentido de se Compreender a Expressão Arte Moderna*, assim como Anita Malfatti definiu o conceito de *Arte Moderna*; e o Dr. Rudolph George Hund comparou *A Arte da Idade Média com a Arte Moderna*.

Embora auto-denominadas modernas, ambas instituições incluíram programas de música erudita antiga dos séculos XVIII e XIX, em seus repertórios. No CAM, Ofélia Nascimento (associada da Pró-Arte do Rio de Janeiro) executou, na sessão do dia 30 de maio, *Giga* de Haesler, uma *Ária* de Higinio Anglés, duas *Sonatas* de Antônio Soler e outra *Sonata* de W. A. Mozart. Em 11 de julho, a pianista Lavínia Viotti Guarnieri formou o repertório de sua apresentação com músicas de autoria de J. S. Bach e Giuseppe Scarlatti. Na SPAM houve, em 14 de janeiro de 1933, um concerto na casa dos Warchavchik que mesclou música antiga e moderna, onde tomaram parte os cantores Mina Klabin Warchavchik, Alice Rossi, Marcel Klass e Adacto Filho, e os pianistas Francisco Mignone e Lavinia Viotti. Juntos executaram obras de François Francoeur; J. S. Bach, Christoph Gluck, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, W. A. Mozart, Franz Schubert e P. I. Tchaikowsky. No repertório do 3º. Concerto Oficial, em 19 de dezembro de 1933, estão *Sonata no. 4 em si menor para violino e piano – allegro e minueto* e o recitativo e *Ária de Susanna*,

³⁶ Flávio de Carvalho, *op. cit.*, 1939; Osório César, *A Expressão Artística nos Alienados – Contribuição para o Estudo dos Símbolos na Arte*, São Paulo, edição do autor, 1929; e Catálogo de Exposição: *Arte e Inconsciente, 3 Visões sobre o Juquery*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 29 ago. a 17 nov. 2002.

³⁷ J. Toledo, *op. cit.*, p. 171.

da ópera *Le Nozze di Figaro* de autoria de W. A. Mozart; e o recitativo e a Ária de *Eurídice*, da ópera *Orfeu* de Christoph Gluck com interpretação da cantora lírica Herta Beinhaueur. Na segunda parte do evento Alexander Schaffmann no violino e Lavínia Viotti Guarnieri ao piano interpretaram *Sonata OP 12 no. 2 em lá maior – allegro vivace, andante piú tosto allegretto e allegro piacevole*. No 4º. Concerto Oficial, do dia 18 de janeiro de 1934, apresentaram-se o violinista José de Aguiar e a pianista Lucy Lion; juntos interpretaram *Siciliana* de A. Rigaudon, uma *Ária* de J. S. Bach, *Folya* de Corelli e *Sonata em Fá Maior* de W. A. Mozart³⁸.

Enfim, ambas apresentavam um comportamento mundano, voltado para animadas festas com fartura de bebidas dentre outros prazeres. Eram grupos boêmios que com o fim dos salões culturais viram-se sem um local adequado para manter suas reuniões com o propósito de aproximar amigos, promovendo assim, a troca de conhecimentos sobre os mais variados temas desde as artes até a realidade brasileira.

As diferenças

As diferenças entre os dois grêmios não foram poucas. Mesmo com o fim dos salões, o clube dirigido por Lasar Segall continuou se relacionando de forma clientelista com mecenas, políticos e a elite endinheirada interessada pelas artes. No quadro de diretores de sua agremiação estava Dona Olívia Guedes Penteado que garantia, sempre que necessário, os recursos à instituição além de outros sócios beneméritos. Conseqüentemente, a mecenas acabava exercendo ou querendo exercer influência nas decisões pertinentes à agenda cultural ou em qualquer outro tema. Ao promover uma reorganização do mecenato, a SPAM transferiu os cânones e os colocou a serviço da divulgação da arte moderna (note o mecenato disfarçado pela denominação sócios beneméritos ou o ranço da tradição acadêmica ao batizar as mostras como 1ª. e 2ª. *Exposição de Arte Moderna*, ou à designação “oficial” adotada para os

³⁸ Para saber mais sobre esses intérpretes e compositores v. Anexo V.

concertos musicais - Primeiro, Segundo, Terceiro, Quarto e Quinto Concerto Oficial).

Em contrapartida, Flávio de Carvalho preferiu sair desta relação de dependência econômica e intelectual, buscando efetivamente a ampliação do seu público. O CAM sobrevivia tão somente das mensalidades pagas pelos associados e da venda de ingressos para alguns eventos abertos a todos os interessados; temos conhecimento de que eles conseguiam honrar com as despesas de aluguel das salas e quase nada sobrava. Essa situação durou até o mês de novembro de 1933, quando houve uma intervenção policial no Teatro da Experiência. Em um ataque direto à "concorrente", certa vez, a diretoria do Clube de Artistas Modernos divulgou: "detestamos elites, não temos sócios doadores" ³⁹. Mostrou-se, assim, efetivamente moderno e não canônico, sugerindo um radicalismo ao seguir as tendências da vanguarda européia e ao introduzir novidades no nosso meio artístico, optou, desde o início, por ser um espaço novo destinado aos artistas da vanguarda brasileira. A autonomia sem a figura do mecenas possibilitava o debate, a crítica e a criação livres. O empenho do grupo estava na idéia de formação do público objetivando a consolidação de um mercado consumidor depois de tornar a obra de arte uma mercadoria. Prática normal entre os europeus, vivenciada por Tarsila do Amaral e Dona Olívia Guedes Penteado quando percorriam os ateliês dos artistas em busca de bons negócios em Paris. Em outros termos, sabiam que o esforço da venda faz parte do mercado.

Outro aspecto importante é que o grêmio de Flávio de Carvalho basicamente foi constituído por artistas brasileiros com formação européia, cujas preferências culturais incidiam sobre a França. Em grande parte eles pertenciam às famílias de produtores de café do estado de São Paulo, abalados financeiramente pela crise de 1929. A associação idealizada por Segall mesclou artistas e imigrantes europeus judeus (alemães, russos, lituanos) fixados no Brasil, onde a Alemanha era a referência cultural; imigrantes emergentes da

³⁹ Museu de Arte Brasileira, Fundação Armando Álvares Penteado, *No Tempo dos Modernistas – D. Olívia Guedes Penteado a Senhora das Artes*, 9 mar. a 28 abr. 2002, p. 36.

indústria; e tradicionais sobrenomes da sociedade paulista, o que fatalmente fez com que a sociabilidade entre nacionais e estrangeiros fossem tensas, porque nessa época, o imigrante era visto como um indivíduo sem conexão com a cultura brasileira, tornando-se assim, alvo da discriminação dos nacionais.

Um terceiro ponto que diferencia os dois clubes é o caráter social da SPAM, enquanto o CAM se destaca por seu aspecto mais artístico, ou seja, o primeiro grupo movimentava-se em torno de suas relações sociais, promovendo em grande parte das vezes festas, encontros, saraus e chás dançantes. O segundo grupo, no entanto, deu maior ênfase às atividades culturais (sessões musicais e de dança, curso de pintura e ateliês abertos aos artistas, além do teatro).

Com relação ao projeto cultural, o CAM não chegou a realizar nenhuma exposição de arte para reunir os trabalhos de seus diretores, nem dos alunos do curso de pintura cubista ministrado por Antônio Gomide ou das sessões semanais de modelo vivo⁴⁰. A primeira mostra organizada foi a individual de gravuras de Kaethe Kollwitz, em parceria com a Pró-Arte do Rio de Janeiro, como falamos anteriormente. Neste evento figuraram obras da série *A Guerra* com representação da morte, da fome e da pobreza do povo, seus sofrimentos e aflições, como podemos observar nas três imagens incluídas como exemplo ao final deste trabalho, na parte Iconográfica. Para Mário de Andrade, “da bonita atividade do CAM, o ter dado a São Paulo ocasião de conhecer mais largamente Kaethe Kollwitz, é uma das realizações mais felizes”⁴¹.

A segunda exposição de arte do Clube de Artistas Modernos foi um mês dedicado à arte de crianças e de loucos - seguida por palestras sobre o tema, as quais já mencionamos anteriormente. Elas foram orientadas pelos médicos Pacheco e Silva e Osório César - os primeiros psiquiatras no Brasil a estudarem as relações entre a psicopatologia e a arte. Seus propósitos casaram

⁴⁰ As sessões de pintura com modelos vivos aconteciam no ateliê às terças-feiras, das 21 às 23 horas, com modelo masculino e às quintas-feiras, das 16 às 18 horas modelos femininos, em um ambiente íntimo e de camaradagem. J. Toledo nos conta que “é claro, ali, as tardes de quinta eram repletas”. Pacha, responsável pelo bar e o cantor Henrique Felipe da Costa, o Henricão posaram como modelos nestas ocasiões. (Flávio de Carvalho, *op. cit.*, 1939; e J. Toledo, *op. cit.*, p. 132).

⁴¹ Mário de Andrade, “Kaethe Kollwitz”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 9 jun. 1933.

perfeitamente aos interesses da diretoria do clube, a qual incorporou aos debates sobre artes plásticas tal enfoque com a finalidade de apoiar e embasar a argumentação contra os métodos acadêmicos.

Flávio de Carvalho justificou a empreitada ao declarar que

Organizou o então famoso Mês de Crianças e dos Loucos, com exposições de desenho, pintura e escultura de alienados do Hospital do Juqueri, sob a responsabilidade do Dr. Pacheco e Silva, e 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 Adami. O *certamen* visava focalizar a importância psicológica e filosófica da arte do louco e das crianças e mostrar o erro cometido por professores, embuídos de rotina e ritual quando corrigem os desenhos de crianças e os adaptam às suas rotinas⁴².

E completou entusiasmado:

A exposição de desenhos de crianças e alienados no Clube de Artistas Modernos é mais importante do que parece à primeira vista, porque traz, aos olhos do público, uma série de problemas que ele não está acostumado a encarar. Temos a tendência de aceitar os desenhos das crianças como uma fantasia, que invariavelmente, deve ser corrigida e polida pelos professores. Erro grosseiro, naturalmente! Os desenhos das crianças nos ensinam muitas coisas: quando fora da influência do professor, esses desenhos têm, antes de tudo, uma importância psicológica, porque são uma forma de livre associação de idéias, trazendo à tona uma sequência dos fatos ancestrais e formas de uma evolução longínqua. Alguns deles compactam monstros curiosíssimos, como num panorama das espécies. Parece que a criança, impulsionando o seu lápis, desdobra toda a tragédia da vida e do mundo, todos os cataclismos da alma e do pensamento. Ela vê a dolorosa caricatura de tudo, e dramatiza numa simplicidade de formas e cores, que faz inveja a grandes artistas. Muitos deles gostariam de assinar os quadros simplíssimos das crianças, pois estes contêm uma inventividade que, na maioria dos casos, um grande artista não pode imitar, porque, como adulto, já está embrutecido pela pedagogia da civilização. Os verdadeiramente grandes artistas se parecem com as crianças nas suas invenções, possuem uma espontaneidade inconsciente em cor e forma, sem a preocupação com os truques dos prestidigitadores das escolas de belas artes. A função dos professores de desenho e de escolas de belas artes tem sido quase sempre a de abafar ou matar qualquer surto de originalidade que aparece na fantasia da criança. Indivíduos quase

⁴² Flávio de Carvalho, *op. cit.*, 1939.

sempre medíocres, esses professores gostam de impor à criança a sua personalidade gasta e empoeirada⁴³.

É interessante notarmos que trabalhos artísticos executados por loucos e crianças, em geral não eram considerados como pertencentes ao sistema das artes por não trazerem uma intenção consciente de elaboração artística. Crianças e loucos não têm o saber técnico, nem o domínio da forma e o conhecimento de materiais – elementos indispensáveis para o artista. Ademais, a loucura passou a ser associada, no começo do século XX, com a manifestação radical da arte contestadora da normalidade burguesa. Estudos sobre a arte e a ciência foram liderados por países como a Alemanha, Áustria, Suíça, França e posteriormente disseminados para outros países europeus e americanos. As primeiras mostras de arte dos alienados haviam acontecido em Londres e Berlim, em 1913; Moscou, em 1914; na Universidade de Heidelberg, Frankfurt, em 1921; Madri, em 1923; e Paris, nos anos de 1928 e 1929. No Brasil, esse tipo de evento era uma novidade⁴⁴. Vale lembrar que as vanguardas, desejosas por questionar e romper com os cânones acadêmicos, provocaram rupturas estéticas e apresentaram imagens e cores que se contrapunham aos modelos neoclássicos, sendo por isso consideradas por alguns, como semelhantes às pessoas com problemas de delírios.

Tanto a arte dos alienados como a de crianças podem ser entendidas como um dos processos da esquizofrenia, conforme apontaram os resultados dos estudos realizados pelo psiquiatra suíço Eugen Bleuler. Nos primórdios da psicanálise, em 1892, Freud comparou a histeria com pesquisas arqueológicas, apontando as analogias existentes entre mitologia e folclore, com os símbolos primitivos dos sonhos. Dentro deste raciocínio, as experiências ancestrais do

⁴³ “Curiosa Exposição de Trabalhos Artísticos de Loucos e Crianças no Clube de Artistas Modernos” (entrevista), *Correio de São Paulo*, São Paulo, 7 set. 1933.

⁴⁴ Outras exposições foram organizadas anos depois em nosso país, dedicadas à arte dos loucos. Em 1942, como parte da II Semana de Arte Moderna pensou-se organizar um Salão de Arte dos Alienados, que não aconteceu, porém, tivemos as exposições *Arte e Loucura: Limites do Imprevisível*, em 1987 e mais tarde outra organizada por Arthur Bispo do Rosário, no Museu de Arte Contemporânea (MAC), em São Paulo. Na Bienal Século XX, do ano 2000, houve uma sala com obras relativas a esse tema. (Maria Heloísa Correa de Toledo, *Arte e Loucura – Limites do Imprevisível*, São Paulo, Lemos Editorial, 1998, pp. 36 e 49).

indivíduo permanecem gravadas no inconsciente coletivo, conforme denominado por Jung⁴⁵. Em outros termos, a arte de crianças e loucos são encaradas como primitivas, da mesma maneira que as manifestações culturais (canto, dança, pintura, estátua) de negros e índios. Em todas elas, há a preocupação do artista moderno em revelar qualidades desconhecidas ou desprezadas pelos tradicionalistas. A exemplo do que acontecera na Europa, a arte primitiva, em especial a dos negros, serviu por volta de 1906 para libertar os artistas parisienses das sugestões das artes egípcias e clássica, sobretudo dos cânones renascentistas que ainda perpassavam pelas academias, além do próprio impressionismo.

Conforme visão dos modernistas, os loucos e as crianças, assim como os índios têm suas consciências livres, não presas aos condicionantes da sociedade burguesa. Eram as manifestações utópicas do projeto modernista e representavam a consciência do homem novo, segundo a ideologia de esquerda. Podemos encontrar no movimento surrealista, a origem para este complexo debate, o qual propunha a transformação do homem através da libertação das forças do inconsciente.

A terceira e última exposição realizada no CAM, refere-se à dos cartazes russos trazidos por Tarsila do Amaral e Osório César quando visitaram a União Soviética, em 1931. De conteúdo político, destinava-se à divulgação do novo regime, os desejos de um governo e a vontade de um povo. Trazia as imagens de Lênin, Stalin e outros chefes da III Internacional, fazendo referência ao aumento da produção agrícola, ao combate do alcoolismo, às noções de higiene, etc.⁴⁶ De acordo com os delegados do DEOPS, “esta exposição tem por finalidade fazer a sua propaganda ideológica e como o cartaz adquiriu um valor

⁴⁵ Essas questões impulsionaram a médica psiquiatra Nilse da Silveira (1905-1999) a criar, em 1946, a Seção de Terapêutica Ocupacional no Centro Psiquiátrico Nacional de Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, posteriormente conhecido como Centro Psiquiátrico Pedro II. (*Idem, ibidem*)

⁴⁶ J. Toledo, *op. cit.*, p. 147. V. também folheto de divulgação deste evento na Iconografia ao final deste trabalho.

psicológico na vida moderna”⁴⁷. Na opinião de Tarsila do Amaral a arte dos cartazes encontrada na União das Repúblicas Socialistas teria

outra função diferente dos cartazes em países capitalistas feitos em proveito de uma única classe: a dos industriais. Com a guerra de concorrências todos querem produzir melhor e mais barato, resultado: gêneros deteriorados, camuflagem, protecionismo, etc. Para os países socialistas não existe a concorrência de mercados e nem a classe dos industriais, os grandes artistas são arregimentados pelos sindicatos, clubes, fábricas, usinas, escolas, etc. para produzirem cartazes de propaganda socialista⁴⁸.

Devemos lembrar que a ilustração de cartazes está associada muito mais à propaganda do que à arte propriamente dita. Muitas vezes não têm autoria definida e fazem uso da estética para educar e informar a população; podem ser de conteúdo religioso ou relativo a uma ideologia política (na história os cartazes foram usados pela direita, pela extrema direita e pela esquerda). A produção de cartazes com fins políticos data da I Guerra Mundial quando foi utilizado em campanhas de alistamento; porém foram nos primeiros anos da Revolução Russa que o gênero alcançou a categoria de arte revolucionária. Enquanto na Europa grandes artistas, desde o século XIX, vinham se consagrando nesta arte, como por exemplo, o pintor francês Henri de Toulouse-Lautrec (seus cartazes tinham como características a propaganda comercial), no Brasil do início do século XX, os cartazes pouco apareciam. No artigo datado de setembro de 1936, Tarsila do Amaral explica:

Nascendo hoje para morrer amanhã, a arte dos cartazes, efêmera e fugaz, representa um esforço de criação para servir o momento presente – esforço bem parecido ao do jornalista, cujas energias se esgotam no brilho minúsculo de um dia...O cartaz é feito para ser visto, para atrair o olhar, dominar o pensamento por qualquer coisa de sensacional, de inesperado...No Brasil, os cartazes ainda andam adormecidos. Sem o senso da estética, sem o sentido da cor,

⁴⁷ Prontuário 2.241, do Clube de Artistas Modernos, no DEOPS, doc. n. 4.

⁴⁸ *Idem*, doc. 7; e “A Arte dos Cartazes e a Emulação Socialista na Rússia Soviética”, *Diário de São Paulo*, 19 jul. 1933.

do movimento, da síntese, do interesse, formam, com raríssimas exceções, uma paisagem amorfa de papéis pintados, por onde passeia distraidamente o olhar vadio⁴⁹.

No entender de Tarsila, a arte dos cartazes exige que seu criador se oriente pela sensibilidade e pela estética para fazer obra de arte e ao mesmo tempo pela agilidade da inteligência para fazer obra comercial e assim poder vencer na carreira por meio de uma imagem, de um traço. Ela define o cartaz como de vida breve, uma novidade que passa como as modas e, mesmo com todo o esforço, artista e obra tendem a desaparecer no anonimato⁵⁰.

Foi após os anos 1930 que os cartazes se consolidaram em nosso país como arte publicitária, ou seja, como peça de arte visual gráfica. Na terceira edição, datada de outubro de 1933 e lançada como número especial de Propaganda, a revista *Base* dá à arte dos cartazes certa relevância no sentido de classificá-la como um veículo capaz de divulgar conteúdos políticos ou comerciais (anúncios de empresas, produtos e serviços, inclusive filmes, cartões de boas festas direcionados aos clientes, anúncios de eventos e convites).

Ademais, poderia servir de ferramenta na educação do povo à medida que os cartazes de propaganda têm textos e imagens que se integram possibilitando, assim, passar mensagens de ordem política e para a divulgação de ideologias. Segundo o artigo assinado por A. Xavier da Silva:

A arte procurando formas de ser útil encontra na propaganda o seu veículo natural, e compreendendo a finalidade da propaganda não vê desdouro, se não motivo de orgulho de acompanhá-la. A propaganda é a grande construtora do conforto do povo, pois graças à disseminação do uso, o automóvel, o rádio, o livro, o jornal, tornaram-se acessíveis aos bolsos modestos. E educando o homem para um melhor *standard* de existência, a propaganda faz desejadas, apreciadas e compreendidas as belas coisas da vida⁵¹.

⁴⁹ Tarsila do Amaral, *Tarsila Cronista*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001, pp. 95-96.

⁵⁰ *Idem, ibidem.*

⁵¹ A. Xavier da Silva, "A Arte dos Cartazes", *Revista Base*, ano 1, n. 3, pp. 50-51.

Publicado na mesma revista, outro texto, agora assinado com as iniciais J.L., reclamou a falta de interesse pelos cartazes por parte dos organizadores da Feira de Amostras, que em breve se realizaria na cidade do Rio de Janeiro:

Nossa comissão de turismo, entretanto, desprezou, ao contrário do que se verifica noutros países, o cartaz como veículo insubstituível que é de propaganda e não podemos deixar de comentar que tarde, ainda é tempo de reparar essa falta com a impressão de cartazes simples e incisivos espalhados por todo o Brasil! Assim podemos esperar certos de conseguir a repercussão, o estímulo e o interesse de todas as atividades isoladas, e de todos aqueles cujos olhos se fixam no despertar audacioso do mundo moderno⁵².

O CAM não expôs muito a arte, porém, discutiu bastante sobre a arte e suas possibilidades. Por outro lado, a SPAM, previa em seu estatuto a realização de mostras anuais – Mês das Artes, a qual consistia na demonstração artística em elevada proporção, sendo seu nervo principal uma grande exposição de artes plásticas, onde deveriam tomar parte artistas nacionais e estrangeiros. O mês escolhido para o evento foi janeiro, por ser próximo ao período carnavalesco, permitindo, assim, a realização de dois grandes bailes à fantasia: um na inauguração e outro no encerramento. Para patrocinar esses bailes seria formado um comitê composto de pessoas especialmente convidadas de acordo com o critério de prestígio social⁵³.

Dessa maneira, o grêmio de Lasar Segall organizou a significativa 1ª *Exposição de Arte Moderna*⁵⁴ que reuniu no Salão térreo do prédio Guatapará, à Rua Barão de Itapetininga, durante os meses de abril e maio de 1933, cem obras de artistas modernos nacionais, todas assinadas por pintores pertencentes ao seu quadro social como Anita Malfatti (*Interior*), Antônio Gomide (*Composição*), Esther Bessel (*Cena Espanhola*), Gregori Warchavchik (maquete do projeto da sede de um clube esportivo), Hugo Adami (*Natureza Morta*), Jenny

⁵² *Revista Base*, ano 1, n. 3, out. 1933, pp. 50, 51 e 69.

⁵³ A idéia de realizar bailes antes do Mês das Artes não saiu do papel e a mostra anual nunca ocorreu no mês de janeiro, como veremos adiante. (Estatuto da SPAM, no Convite para o Baile Spamolândia, Acervo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo).

⁵⁴ *Catálogo da 1ª. Exposição de Arte Moderna da SPAM*, São Paulo, abril-maio de 1933, Coleção Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Klabin (*Ilustração para livro de crianças*), Lasar Segall (*Mãe Negra com Filho e a escultura 2 Cabeças*), John Graz (*Os meus Peixes do Amazonas*), Moussia Pinto Alves (*Nu*), Paulo Rossi Osir (*A Moreninha*), Regina Gomide Graz (*Painel Bordado a Lã*), Tarsila do Amaral (*Composição* – tema religioso), Wasth Rodrigues (*Fundo de Ouro Preto*) dentre outros, além de nomes da arte moderna internacional com trabalhos das coleções particulares de Dona Olívia Penteado, Paulo Prado, Mário de Andrade, Samuel Ribeiro e Tarsila do Amaral.

Foram exibidas aí obras dos grandes pintores da vanguarda européia como Pablo Picasso, Fernand Léger (*Composição e Natureza Morta*), Constantin Brancusi (*Cabeça* – escultura em cobre), Giorgio De Chirico (*Coluna*), Robert Delaunay (*Torre Eiffel*) e André Lhote (*Foot-ball*)⁵⁵. Todas as obras foram penduradas nas paredes de um grande salão em formato retangular, e dispostas simetricamente uma ao lado da outra horizontalmente e com certa folga para respiro; diferente das mostras tradicionais que dispunham os trabalhos desde o teto até o chão⁵⁶. Ao longo do evento foi organizado o sorteio de cinco prêmios em dinheiro a serem convertidos na compra de quadros. E todas as quartas-feiras funcionou um chá dançante no salão do andar térreo⁵⁷.

Foi na nova sede, em novembro de 1933, que a SPAM promoveu a 2ª. *Exposição de Arte Moderna – Os Artistas Modernos do Rio de Janeiro* (com obras recentes que figuraram no 3º. Salão da Sociedade Pró-Arte)⁵⁸. Se na exposição anterior foram apresentados cem trabalhos, desta vez havia cento e um (o que demonstra o bom humor do grupo) assinados por artistas nascidos ou radicados no Rio de Janeiro. Na opinião de Paulo Mendes de Almeida, este

⁵⁵ Paulo Mendes de Almeida, "Rápida Notícia sobre a SPAM", *Revista do Salão de Maio*, 1939.

⁵⁶ Ver Iconografia ao final deste trabalho.

⁵⁷ Vera D'Horta Beccari, *op. cit.*, p. 95.

⁵⁸ Foram expostas as obras de Alberto da Veiga Guignard (*Brasileira*), Bruno Lechowsky (série Rio: *Vista do Pão de Açúcar*, *Santo Amaro*, *Pão de Açúcar*, *Boa Viagem*, *Rio e Paisagens do Rio*), Cândido Portinari, Cardoso Júnior (*Colheita de Café*), Di Cavalcanti (*2 Meninas*), Ismael Nery, Orlando Teruz (*Cena de Morro*), Silvia Meyer e Cecília Meireles. Esta última, na época dedicava-se ao pincel e ao lápis e apresentou uma série de desenhos de baianas. (*Catálogo da 2ª. Exposição de Arte Moderna da SPAM – Os Artistas Modernos do Rio de Janeiro*, São Paulo, novembro de 1933. Coleção Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo).

evento “foi um acontecimento cultural de extraordinária repercussão, não só pela qualidade de alguns dos artistas que ali figuravam, como ainda porque significava a atuação da Sociedade além das fronteiras do Estado”⁵⁹.

A SPAM patrocinou, também, as exposições de pintura de Vittorio Gobbis inaugurada no dia 25 de março de 1933, na Rua Barão de Itapetininga, número 6 e a do artista uruguaio Carlos Washington Aliseris, em visita ao Brasil, em outubro de 1934. Quanto a esta última, Mário de Andrade declarou que “para nós, brasileiros é sempre uma ventura receber a visita de artistas plásticos da América espanhola, Argentina, Uruguai, México, Peru que estão plasticamente bem mais adiantados que nós, e os seus artistas serão sempre uma boa lição. E eles vêm justo dessa parte do mundo que mais deveria nos interessar e ignoramos tanto”⁶⁰.

O Clube de Artistas Modernos ainda se diferencia por ter sido mais experimental ao testar novas linguagens, materiais e cenografias. E por estar envolvido na defesa de dois projetos de implantação de espaços artísticos e culturais. O primeiro, elaborado junto com o poeta e jornalista João Câmara propôs concentrar num só grande edifício, subsidiado pelo governo federal, a Biblioteca Municipal, a Pinacoteca Pública, a Escola de Belas Artes, uma escola de jornalismo, um imenso teatro, o Conservatório Dramático e Musical e o Museu do Ipiranga⁶¹. O outro, de autoria de Menotti del Picchia previa a criação de uma Orquestra Sinfônica em São Paulo.

Quanto ao teatro, o CAM programou três peças – *O Bailado do Deus Morto*, de Flávio de Carvalho; *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade; e *Esperança*, de Nikolaieff, sendo apenas uma delas encenada (no Capítulo V apresentaremos todos os detalhes). Na associação de Lasar Segall, entretanto, o tema ficou no âmbito do debate em duas conferências apresentadas por Procópio Ferreira intituladas *Como Fazer Rir* e *A Criação, a Emoção e a Expressão no Teatro*.

⁵⁹ Paulo Mendes de Almeida, *op. cit.*, 1961, p. 25.

⁶⁰ *Catálogo de Exposição de Carlos W. Aliseris*, São Paulo, nov. 1934. Coleção Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

⁶¹ J. Toledo, *op. cit.*, p. 143.

Em geral, autores referem-se ao Clube de Artistas Modernos como um grupo mais despojado e menos elitista quando comparado com a “concorrente”, onde somente a burguesia estava reunida. Segundo Edward J. Sullivan, “o CAM serviu de antídoto para o que era considerado convencional elitismo da SPAM”⁶²; J. Toledo observa “o notável caráter socializante da entidade, que a diferenciava integralmente da aristocracia elitista da SPAM”⁶³; para Walter Zanini era “o CAM elitista também, porém de mentalidade mais intelectual e contestatária que a SPAM”⁶⁴. E Paulo Mendes de Almeida lembra que “sendo um dos diretores da SPAM, foi um dos fundadores do CAM. A verdade é que elas [essas duas associações] se completavam. A primeira, um tanto aristocrática, porém mais sólida, mais “séria” em certo sentido da palavra. O CAM, democrático, largado, mas apresentando, indiscutivelmente, uma vivacidade maior”⁶⁵.

No nosso entender, o “caráter socializante” e “democrático” da entidade devia-se ao fato de o grupo receber nos ateliês, sem nenhum ônus, artistas desprovidos de condições financeiras para se associarem⁶⁶, em contrapartida eles acabavam posando para as sessões de modelo vivo. Pacha, responsável pelo bar e o cantor Henrique Felipe da Costa, o Henricão podem, nesse caso, ser dados como exemplo. Esse último, juntamente com sua parceira musical Risoleta e o ator Armando de Moraes, todos integrantes do elenco da peça *O Bailado do Deus Morto* - formado por amadores, além dos bailarinos das apresentações de danças folclóricas eram “quase todos negros, pegados a esmo na rua”⁶⁷.

Paulo Mendes de Almeida ao utilizar o termo “largado” provavelmente estava se referindo ao total clima de descontração que predominava na sede do Clube de Artistas Modernos. Flávio de Carvalho descreveu

⁶² Edward J. Sullivan, *op. cit.*, pp. 18-37.

⁶³ J. Toledo, *op. cit.*, p. 132.

⁶⁴ Walter Zanini, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁵ Paulo Mendes Almeida, *op. cit.*, 1961, p. 33.

⁶⁶ J. Toledo, *op. cit.*, p. 132.

⁶⁷ Flávio de Carvalho, *op. cit.*, 1939 e Sangirardi Júnior, *Flávio de Carvalho: O Revolucionário Romântico*, Rio de Janeiro, Philobiblion, 1985, p. 45.

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 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 maçante 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 antes brincava de assombração com o conferencista. Posteriormente foi o conferencista benzido e untado com espírito de vinho e mostarda⁶⁸.

Na realidade, acentuadas oposições ideológicas separavam as duas associações⁶⁹, sendo a mais marcante a presença de intelectuais “progressistas” no CAM⁷⁰, isto é, pessoas afinadas às posições políticas de esquerda e preocupadas com os problemas da classe operária que se sentiam motivados a lutar por transformações sociais profundas. Porém, as origens burguesas não podiam ser esquecidas e muitos tinham um comportamento arrogante como Hugo Adami, o ator principal da peça *O Bailado do Deus Morto*, que segundo Flávio de Carvalho, “tinha preconceito de raça, chegava atrasado aos ensaios ou não vinha...”⁷¹.

Divergências relacionadas com as origens sociais parecem ter sido o motivo do incidente protagonizado pelo escritor “proletário” Paulo Torres⁷² e a diretoria do Clube. Em carta aberta publicada no jornal *Folha da Noite*, de 27 de janeiro de 1933, ele denunciou o caráter burguês da entidade e exigiu um posicionamento mais engajado. Afirmou julgar,

mesmo profundamente ridículo (...) um grupo de homens válidos, simpáticos e sólidos, entregar-se a devaneios líricos e boêmios (...), o Clube dos Artistas Modernos é uma

⁶⁸ Flávio de Carvalho, *op. cit.*, 1939.

⁶⁹ Walter Zanini, *op. cit.*, p. 40.

⁷⁰ J. Toledo, *op. cit.*, p. 159.

⁷¹ Flávio de Carvalho, *op. cit.*, 1939.

⁷² Paulo Torres é uma figura esquecida. Foi jornalista de *O Globo*, advogado, dramaturgo e poeta, autor dos livros *Meio-Dia* (1921), *Alvoradas* (1922), *A Hora da Neblina*, *Bailados Brancos*, do pequeno livro *Poemas Proletários* (1931) e *Nacionalismo – Novo Ópio do Povo* (1967). Foi membro da diretoria do CAM até a data do incidente. Infelizmente só conseguimos localizar uma das obras aqui citadas. (Paulo Torres, *Poemas Proletários*, São Paulo, Unitas, 1931).

organização reacionária, burguesa. (...) não me posso sentir bem convivendo convosco e com os demais elementos - masculinos e femininos que compõem o primoroso quadro social do vosso Clube, que freqüentam vossas reuniões diárias e as vossas festinhas elegantes e snobs...

Em resposta, a diretoria da agremiação assinou a carta aberta divulgada pela imprensa em 6 de fevereiro acusando Paulo Torres de ser apostador nas corridas de cavalo do Jockey Clube e, portanto, apreciador dos "elegantes jogos da grande burguesia".

A princípio classificamos este acontecimento como resultado do obreirismo difundido dentro do Partido Comunista Brasileiro entre os anos de 1930 e 1932, o qual criticava todo o comportamento pequeno-burguês, preferindo incentivar as atitudes consideradas coerentes com o universo dos trabalhadores como o uso de cigarros baratos, roupas sem nenhuma sofisticação, não uso de gravata, abolindo todo e qualquer espírito mundano. Porém, nos faltam mais elementos, e portanto não podemos fazer tal afirmação. Nem ao menos temos como saber se a acusação-resposta baseou-se em informações reais ou inventadas. O fato é que Paulo Torres acabou perseguido pela polícia de Getúlio Vargas e teve que viver uma temporada no interior paulista; ao voltar à capital sentia-se desiludido com a política e, por isso, decidiu passar uma longa temporada na Europa, onde permaneceu até 1967.

Os participantes do CAM, na maior parte dos casos, pertenciam à elite e inevitavelmente mantinham hábitos burgueses, mas nem por isso eram contrários aos ideais do povo ou da causa operária, mantendo amizades com militantes políticos de esquerda.

Tito Batini⁷³, "um verdadeiro tipo de comunista militante" de acordo com a anotação feita pela polícia em seu prontuário no DEOPS, registrou em suas

⁷³ Na década de 1920, Tito Batini trabalhou como correspondente comercial da *Gráfica Editora Monteiro Lobato*. Entre 1926 e 1930, foi funcionário da *The San Paulo Gas Company*, empresa pertencente ao grupo *Canadian Finance*, de onde foi demitido porque se recusou a redigir os estatutos da *Sociedade de Assistência aos Empregados* da empresa, estabelecendo que os cargos de direção deveriam ser ocupados pelos gerentes e subgerentes nomeados. Foi durante o tempo que participou das sessões do *Congresso Social* e da *Sociedade dos Amigos da União Soviética* que Batini conheceu o jovem Caio Prado Júnior. Em 1932, Tito se juntou aos perrepistas contra Getúlio Vargas; na sequência filiou-se ao Partido Comunista e logo foi enviado ao Uruguai com a incumbência de auxiliar no birô Latino Americano da Internacional Comunista,

memórias uma visita à sede do CAM; recebido por Flávio de Carvalho e Carlos Prado, amigos desde inícios de 1932, descreveu o encontro com o primeiro, o qual se deu

em seu apartamento da rua Brigadeiro Tobias funda ele o meteórico Clube Modernista. Surpreendo-o de olhar voltado para uma janela de onde se avistam uns dez soldados da Força Pública em exercício matinal. Flávio lhes grita que parem com aquela monotonia do “um, dois, um, dois”, que perturba suas meditações sobre o futuro da humanidade”. Ao visitar Carlos no mesmo edifício, diz surpreendê-lo “nu, pincel e paleta nas mãos, enchendo de tintas uma tela”⁷⁴.

Batini é um entre outros exemplos de operários com militância política e adepto da ideologia marxista que circulou pela sede do Clube de Artistas Modernos. Aliás, a militância dos sócios-fundadores e de seus diretores exerceu profunda influência na agenda de atividades da associação; conseqüentemente mais e mais militantes de esquerda passaram a freqüentar o grêmio. Compareciam com o propósito de prestigiar os amigos palestrantes ou iam atraídos por temas de interesse, uma vez que a divulgação era via o sistema “boca-a-boca” ou através da imprensa escrita.

Com a movimentação na Rua Pedro Lessa, os artistas “progressistas” – contrários aos princípios da Igreja Católica e opositores do governo de Getúlio Vargas, acabaram atraindo para dentro do clube além dos militantes, agentes de polícia infiltrados.

O fim da Sociedade Pró-Arte Moderna, segundo Paulo Mendes de Almeida deveu-se à cisão entre o “grupo dos grã-finos” – liderado por dona Olívia Guedes Penteado e o dos “judeus” – constituído por Lasar Segall, Jenny Klabin, Gregori Warchavchik, Mina Klabin, Alice Rossi, Ester Bessel, Chinita Ullman e Kitty Bodenheimer⁷⁵. No epicentro do conflito estava a disputa pela organização das atividades onde os judeus pareciam dominar. Entre pequenas

substituindo o ex-tenente da coluna Miguel Costa-Prestes, Silo Meirelles, que seguiria para Moscou. (Tito Batini, *Memórias de Um Socialista Congênito*, Campinas, Editora da Unicamp, 1991).

⁷⁴ *Idem*, p. 166.

⁷⁵ Paulo Mendes de Almeida, *op. cit.*, e depoimento dele para Vera D’Horta Beccari em *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984, pp. 211-222.

intrigas e atitudes de ciúmes, Lasar Segall acabou cedendo às pressões, preferindo deixar a diretoria do grêmio, ato que foi seguido pelos demais artistas migrados, embora todos eles continuassem figurando no quadro de associados.

Na eleição da nova diretoria realizada em 10 de julho de 1934 (pouco tempo depois da inesperada morte de Dona Olívia Guedes Penteado) foi eleito Francisco da Silva Telles como presidente no lugar de Segall. No cargo de vice-presidente assumiu Nair Mesquita; como primeiro e segundo secretários Gáudio Viotti e Paulo Rossi Osir; como tesoureiros Arnaldo Barbosa e Raul Veiga de Barros; e João Marchese Casalaspe na função de secretário.

Em março de 1934 um detalhado relatório contábil compreendendo as movimentações financeiras desde o início do clube foi elaborado. O documento acusava um saldo positivo em caixa no valor de 633\$6. Os dois bailes de carnaval *Expedição às Matas Virgens de Spamolândia*, realizados no mês anterior foram fundamentais no sentido de gerar os recursos financeiros necessários para quitar todas as despesas com a reforma da sede, dentre outros compromissos menores.

Entre 14 de março de 1934, data da reunião dos sócios fundadores realizada na casa de Dona Olívia Guedes Penteado, na Rua Conselheiro Nébias, número 71 quando a contabilidade foi organizada e uma nova comissão executiva eleita em substituição a anterior, cujo mandato estava no fim, até a realização da assembléia para escolha da nova diretoria, em julho do mesmo ano, nenhum evento aparece registrado na agenda de atividades da SPAM.

Com a morte de D. Olívia o que se viu foi o estabelecimento de novas conexões, ou seja, no lugar da antiga mecenas, forças emergentes passaram a dominar a compra e o apoio financeiro destinados às artes. Em 11 de agosto uma circular anunciou a inauguração de outra sede, localizada no prédio "Saldanha Marinho", na Rua Líbero Badaró, número 30, sexto andar, sala 8; onde se realizou, em 22 de dezembro, a oitava e última assembléia da diretoria quando Lasar Segall aproveitou a oportunidade para propor a extinção da sociedade que havia fundado. Assim, em fins de 1934 devido à grande instabilidade estrutural, o grêmio terminou oficialmente.

Ao longo do projeto SPAM, notamos duas grandes dificuldades enfrentadas pelo grupo: uma de ordem financeira e outra referente às sociabilidades de seus participantes. O sonho de ter uma sede em local adequado, nova e dentro dos padrões elegantes e sofisticados fez com que o empreendimento custasse muito caro (diferente do CAM que apenas reorganizou o espaço disponível) porque exigiu uma ampla reforma do imóvel. Eventos como bailes e exposições não resultavam lucrativos; geralmente o que se gastava com a decoração, a divulgação e toda a organização do evento não se fazia compensar pela venda de ingressos. O segundo problema foi misturar pessoas de origens e interesses tão diversos formando um caldo composto por artistas (nacionais com formação no exterior e imigrantes) mais a elite tradicional e os imigrantes empresários bem sucedidos ligados à indústria. Todos se achavam capazes de contribuir para com o projeto e por isso disputavam a organização das atividades e mantinham-se em constante conflito.

Simbolicamente, a reconciliação entre a tradicional elite endinheirada e o imigrante se daria tão somente na década seguinte, com Yolanda Penteado e Cicilo Matarazzo que, unidos em matrimônio e no amor às artes, promoveram a criação do Museu de Arte Moderna (1948), a Bienal de São Paulo (anos 1950) e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1963).

No CAM, por sua vez, não encontramos nenhuma briga interna que chegasse a desestabilizar o seu projeto. O inconveniente com Paulo Torres foi rapidamente resolvido e o grupo se mostrou coeso no desfecho do caso. Temos conhecimento de algumas divergências pessoais como o ataque de Henrique Pongetti a Procópio Ferreira, que os dirigentes acabaram pondo “panos quentes” ao organizar um jantar em homenagem ao agredido, com a intenção de desfazer qualquer mal-entendido. O fato não chegou a ser um entrave, pelo contrário, seus participantes conseguiram uma sociabilidade bastante harmoniosa. A dificuldade, também, não chegou a ser a tão diversificada agenda cultural, de difícil compreensão para aqueles que não estivessem afinados com o movimento de vanguarda europeu; nem os problemas financeiros – o grêmio

passou por momentos difíceis a ponto de dividir com os associados a sua preocupação com o

estado financeiro angustioso em que se acha o Clube de Artistas Modernos, a direção do clube, juntamente com 16 dos sócios fundadores, resolveu que todos os sócios que entraram antes da instituição da jóia, sejam solicitados a pagar essa jóia que é de 50\$. Essa medida é de caráter urgente, para salvar o Clube da crise. A soma recolhida formará um fundo de reserva, capaz, não somente de atender às necessidades mais urgentes do clube, como também para incentivar novas idéias, como a formação do teatro moderno, a criação de um corpo de bailados modernos e de uma grande orquestra. No que toca o pagamento regular da quota mensal, para evitar um dispêndio inútil de energia, pedimos àqueles que não possuem nenhum desejo de pagar as mensalidades, que não digam ao cobrador para voltar depois, ou que não estão em casa; um esclarecimento mais positivo e melhor: a direção do clube não é sentimental e não se interessa por motivos líricos⁷⁶.

No entanto, os motivos que levaram o Clube de Artistas Modernos a ser extinto relacionam-se a uma reação policial contra a postura ideológica dos seus membros e às atividades de divulgação e defesa da União Soviética, como veremos em detalhes nos Capítulos IV e V. Com a intervenção policial no Teatro da Experiência, no segundo semestre de 1933, o ritmo das atividades foi diminuindo e os associados se distanciando e, conseqüentemente, deixando de pagar as mensalidades. Dessa maneira, não houve meios de continuar.

⁷⁶ “Clube dos Artistas Modernos”, *Correio de São Paulo*, São Paulo, 2 ago. 1933.

Capítulo III – Antecedentes: o Projeto Nacional dos Modernistas

"Paris pôs uma marca na minha inteligência. Foi como criar em mim uma nova natureza e o meu amor à Europa transformou meu amor à vida, em amor a tudo que é civilizado. E como civilizado comecei a conhecer minha terra".

Emiliano Di Cavalcanti, *Viagem da Minha Vida*, p. 142.

Nos Capítulos anteriores apresentamos o Clube de Artistas Modernos e a Sociedade Pró-Arte Moderna em termos organizativos e estruturais, isto é, vimos como e porque estes “empreendimentos da cultura” surgiram, quem eram seus fundadores, diretores e associados dentre outros aspectos. Agora, vamos nos concentrar nos conteúdos, ou seja, nas ideologias que nortearam os projetos artísticos-culturais de cada uma dessas entidades, a partir do horizonte de projeto modernista da nação brasileira incorporando as culturas populares para orientar o trabalho de artistas e intelectuais do início da década de 1930. Espírito este presente, sobretudo nos eventos musicais de ambas as agremiações, as quais funcionaram como núcleos irradiadores da propaganda nacionalista.

O nacionalismo, enquanto processo sócio-histórico não foi um fenômeno exclusivo do Brasil e sim de toda a América Latina. Como ela concretizou-se de forma distinta em cada um destes países, concentramos nossas análises sobre o tema em um período e local bem definidos: a arte moderna brasileira, entre as décadas de 1920 e 1930. Assim, podemos dizer que o nacionalismo do começo do século XX, no Brasil, marcou fortemente o modernismo (artes) e apareceu em diversos projetos e movimentos políticos e ideológicos, alguns antagônicos

como o tenentismo, o fascismo e o comunismo. Fruto do discurso modernista foi incorporado, ainda, pelo governo de Getúlio Vargas.

Já em 1917, notava-se a preocupação dos artistas plásticos brasileiros em superar a defasagem cultural e o desejo de impulsionar o país a acompanhar proposições do século XX, reformulando seus códigos. Foi nesse contexto que a Semana de Arte Moderna de 1922 apresentou ao público paulista novas concepções, as quais procuravam valorizar a plena liberdade da criação ao mesmo tempo que se utilizavam dos elementos estéticos europeus, em contraposição direta aos velhos paradigmas acadêmicos e às tradições estéticas oriundas do romantismo e do parnasianismo. Em outros termos, o movimento iniciado na tentativa de atualizar a arte brasileira a partir do contato com uma estética européia inspirada nas vanguardas históricas passou a buscar uma estética nacional baseada nas manifestações provenientes da arte popular e do folclore, num processo de valorização da singularidade cultural, eleita como o elemento capaz de servir de lastro à contribuição do país ao “concerto das nações”¹ cultas.

O projeto presumia o acesso do Brasil ao mundo moderno através da mediação da entidade nacional (brasilidade), implicando um conhecimento aprofundado da realidade do país, ou seja, a descoberta de sua própria identidade e especificidade. Esta singularidade é que nos faria atingir o universal².

A passagem do modernismo estético para o nacional começou a ganhar um formato em 1924, após a realização da viagem de “redescoberta” empreendida por Blaise Cendrars, interessado pelas “coisas do Brasil” mostradas por Mário de Andrade junto com um grupo integrado pelos brasileiros Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Gofredo da Silva Telles e os patrocinadores da missão: René Thiollier e a mecenas Dona Olívia Guedes Penteadó.

¹ Luís Rodolfo Vilhena, “A Cultura Brasileira Cordial e Folclorista”, in: _____, *O Mal à Brasileira*, Rio de Janeiro, RUERJ, 1997, p. 21.

² Elias Thomé Saliba, “Reinvenção da História”, *Brasil Cousas Notáveis e Espantosas - Olhares*, Portugal, Museu do Chiado, abr.- jun. 2000, p. 44.

Mas, é por volta de 1926, que três projetos distintos provocam um racha entre os modernistas: a vertente osvaldiana, a vertente verdeamarelista e a vertente representada por Mário de Andrade. O contraste maior fica por conta do grupo dos antropofagistas liderado por Oswald de Andrade e o verdeamarelismo de Plínio Salgado.

Desses três movimentos, o primeiro a surgir foi “Pau-Brasil”, formatado em 1924, por Oswald de Andrade e oficializado com o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, publicado inicialmente no jornal *Correio da Manhã* e no ano seguinte utilizado como texto de abertura do livro de poesias homônimo. Trouxe como proposta a literatura vinculada à realidade do país, disposta a expressar o popular e o nacional, em uma tentativa de reafirmação do posicionamento contrário aos princípios acadêmicos, ao naturalismo e ao romantismo. Ademais, posicionava-se favorável à sugestão e influência francesa; pedia a revisão do conceito de arte, levando-se em conta a importância do surgimento da fotografia, uma vez que não caberia mais a ela a função de expressar fielmente a realidade. Como meta, o projeto propunha atingir o universalismo, ou seja, o reconhecimento universal da arte brasileira, superando assim o atraso cultural a partir da incorporação da tradição popular filtrada pelo olhar moderno. Para tanto, os elementos da cultura popular foram eleitos os representantes da diversidade social do país e deveriam ser utilizados como fontes inspiradoras para os artistas.

Participantes ativos desse movimento, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral deram início à chamada fase “Pau-Brasil” na poesia e na pintura respectivamente.

Em maio de 1928, Oswald de Andrade lançou outro manifesto, o “Antropofágico” que inicialmente não passou de um aprofundamento, ou de uma radicalização, do sentimento nacional de “Pau-Brasil”. Dessa vez, o índio não cristianizado visto como o homem natural representando uma cultura oposta à catequese³ foi eleito símbolo da identidade nacional. A intenção estava em negar o aparelhamento colonial político religioso repressivo implantado pelo

³ Oswald de Andrade, *Estética e Política*, São Paulo, Editora Globo, 1992, p. 199.

colonizador sob o qual se formava a sociedade brasileira: patriarcal em seus padrões de conduta e imitando sem digerir a metrópole⁴. A antropofagia cultural significava devorar o inimigo numa digestão seletiva, assimilada com os elementos nacionais úteis e a rejeição dos que não convém, onde simbolicamente o “inimigo” refere-se à cultura erudita; e os “elementos nacionais” eram os populares. Segundo Marcos Napolitano, esse movimento determinou “como totem original da cultura brasileira os tapuias comedores de gente, metáfora da capacidade ao mesmo tempo de mimese e originalidade da cultura brasileira”⁵.

Este movimento defendeu, ainda, o comunismo, o surrealismo e se dizia incomodado pela realidade social opressora. A *Revista de Antropofagia* surgiu como órgão de divulgação desta corrente, onde participavam o próprio Oswald de Andrade junto com Alcântara Machado, Raul Bopp e Mário de Andrade. Nas artes plásticas, Tarsila do Amaral realizou, em 1929, as suas *Paisagens Antropofáficas I, II, III e IV*.

Criando uma relação tensa e auto-excludente por responder ao nacionalismo de “Pau-Brasil”, outro grupo só de literatos, organizado por Plínio Salgado e formado por Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo lançou, em 1925, o movimento “Verde-Amarelo”, para criticar o nacionalismo afrancesado, preferindo adotar uma postura conservadora, sem aceitar o rompimento com os laços do passado e da herança cultural católica, branca e colonizadora que deveria ser apenas atualizada para enfrentar os desafios da modernidade. Como símbolos de uma “vocaço nacional para a unidade e agregao sinttica dos elementos dspares formadores do Brasil”⁶, tomavam a anta e os tupis.

A anta, nesse caso, era o sentido harmonioso da raa, representando o mito recuperado dos nossos primeiros povos, porque ela quem abre os

⁴ Lcia Helena, *Totens e Tabus da Modernidade Brasileira – Smbolo e Alegoria na obra de Oswald de Andrade*, Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, 1985, p. 156.

⁵ Marcos Napolitano, “Mrio de Andrade e a Cultura Moderna Brasileira”, in: Manuela Ribeiro (org.), *Portugal-Brasil: uma viso interdisciplinar do sculo XX*, Coimbra, Quartetto, 2003.

⁶ *Idem, ibidem*.

caminhos para os outros animais seguirem o seu rastro, comportamento semelhante ao dos índios.

Os “verde-amarelistas” acreditavam defender um projeto moderno, harmônico e conduzido pelas elites europeizadas devidamente imbuídas de um sentimento de brasilidade “autêntica” e espiritualizada. Este movimento passou a ser identificado com o fascismo, somente em maio de 1929, depois da publicação do Manifesto “Nhengaçu Verde-Amarelo — Manifesto do Verde-Amarelismo ou da Escola da Anta”, o qual se mostrava “contrário” às influências européias ao mesmo tempo que exaltava a pátria e demonstrava preferência por explorar a temática e os valores de um nacionalismo primitivista. Aceitava o índio catequisado, defendia a religião católica, dizia-se tolerante com as demais e era contrário às experiências científicas ou de psicanálise.

Tanto o “verdeamarelismo” como o movimento da “Anta” não repercutiram nas artes plásticas, somente na literatura. Estas tendências opunham-se ao primitivismo dos “antropófagos” e reforçavam o “sentido de brasilidade” – numa visível preocupação com o debate estético, ao mesmo tempo que se mostravam conservadoras e direitistas no plano social e no que se refere a ideologia política. Para Plínio Salgado o “verdeamarelismo” foi um movimento literário mais de ação do que pensamento e nele “já está contido todo o processo de formação do pensamento com que se apresentou em 1932 o integralismo brasileiro”⁷.

Em comum, “antropofágicos” e “verdeamarelistas” demonstravam o repúdio ao parnasianismo e ao romantismo; eram intuitivos, rápidos, preferindo a síntese ao estudo aprofundado; e acabaram por assumir um comportamento próximo ao dos partidos políticos: possuíam militantes, lançavam seus manifestos, acreditavam que a verdade se encontrava com eles, e os intelectuais que os integraram aspiravam inicialmente a liderança no programa de erradicação dos males de nossa sociedade mediante uma nova cultura estética. Com o tempo e graças aos primeiros resultados da “descoberta do país” onde a realidade foi se mostrando cheia de contrastes, agravados pela

⁷ Plínio Salgado, *Literatura e Política*, Rio de Janeiro, Editora das Américas, 1956, prefácio.

crise econômica de 1929, o foco foi ajustado para o domínio de uma teoria que iluminava a ação política, indo muito além dos interesses artísticos.

As nítidas divergências entre os Manifestos “Antropofágico” e “Verde-Amarelo” podem ser observadas especialmente no que se refere aos princípios religiosos e à ideologia política. Enquanto os integralistas defendiam a religião católica, diziam-se tolerantes com as demais, acusavam o comportamento mundano, ocioso, repleto de orgias sexuais do burguês moderno e valorizavam como fonte da moralidade a família, os “antropófagos” repudiavam as influências religiosas e denunciavam o caráter opressor das velhas oligarquias e das novas burguesias.

Porém as maiores tensões aparecem na ideologia política adotada por cada um: o grupo da “Anta” assumiu uma postura de direita através do integralismo e os “antropofágicos” a de esquerda ou comunista. Os primeiros adotaram uma atitude defensiva de resguardar o país do marxismo, do socialismo, do materialismo, do ateísmo, do sensualismo, da grosseria dos sentimentos e da expansão desenfreada dos instintos⁸. Possivelmente, o aspecto mais relevante do integralismo foi a preocupação de combater o comunismo, o que promoveu a intensa adesão de líderes católicos a ponto de confundir os fins da Ação Integralista com os da Ação Católica.

Além do mais, negavam a teoria da luta de classes, porque entendiam que esses fenômenos subordinavam o espírito à matéria. “A diferença entre o marxismo e o integralismo está, aliás, evidente nesse ponto: o marxismo aceita a premissa burguesa, nós integralistas, rebelamo-nos contra ela”⁹, justificou Plínio Salgado.

O fato é que os participantes do Clube de Artistas Modernos eram, em boa parte, ex-integrantes do “Movimento Antropofágico” dos anos 1920 e na década seguinte militantes comunistas. A Sociedade Pró-Arte Moderna reuniu imigrantes europeus judeus (grupo liderado por Lasar Segall) com integralistas

⁸ Gustavo Barroso, *A Palavra e o Pensamento Integralista*, Rio de Janeiro, Editora Civilização, 1935, p. 15.

⁹ Plínio Salgado, *Mensagem às Pedras do Deserto*, Rio de Janeiro, Livraria Clássica Brasileira, 1947, p. 94.

(pessoas da sociedade paulista), causando uma situação de conflito entre recém-chegados e os tradicionalistas defensores da nacionalidade brasileira. Vera D’Horta Beccari contou que

Na década de 30 o integralismo espalhou principalmente na classe rica, mais conservadora e segura de si, a idéia de defesa de uma nacionalidade que se confundia com tradição, com família e com sociedade. E, embora nem todos chegassem aos extremos de um Souza Amaral, o integralismo acabou sentando-se à mesa dos grã-finos, mesmo dos mais ilustrados (dona Olívia recepciona Plínio Salgado. Seu genro, Gofredo da Silva Telles, também era integralista declarado). O preconceito contra o “estrangeiro” e contra o “judeu” nem se fala...Em defesa de uma tradição atacava-se o estrangeiro com medo de que ele tomasse conta de uma cultura que deveria ser “brasileira”, no sentido mais reacionário da palavra¹⁰.

Mário de Andrade, por sua vez, criticou o grupo da “Anta” no que se refere ao sentimentalismo fácil e a visão amena dada ao atraso cultural brasileiro, provocando a reprodução da ordem cultural e política vigentes na época. Definiu uma “tradição móvel”, a qual atualizaria as manifestações culturais populares no tempo presente, em contraposição ao imediatismo. Defendeu uma postura pessoal com muita pesquisa, onde a experimentação do material deveria seguir preceitos éticos afastados completamente do idealismo fácil ou da compreensão rápida. Na opinião do musicólogo, conforme estudos de Elizabeth Travassos, “a incorporação do popular não era apenas componente de uma estética implícita nas obras artísticas e devia ser precedida, necessariamente, de estudo criterioso”¹¹. Seu projeto diferencia-se do de Oswald de Andrade e Plínio Salgado porque propôs uma pesquisa cuidadosa das tradições populares, necessária para se compreender o Brasil, enquanto que os demais optaram por formas intuitivas.

Até então muito próximo do “Pau Brasil” e da “Antropofagia”, Mário de Andrade gradativamente foi se afastando intelectual e politicamente de Oswald de Andrade, por considerar sua obra incapaz de sintetizar opostos, o que para o

¹⁰ Vera D’Horta Beccari, *op.cit.*, p. 103.

¹¹ Elizabeth Travassos, *Os Mandarins Milagrosos – Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*, Rio de Janeiro, Funarte e Jorge Zahar Editor, 1997, p. 19.

autor de *Macunaíma* era a marca da “brasilidade”. Além disso, julgava ser corrosiva a alegria irônica e satírica empregada no momento em que retratava a realidade, e como tal, incapaz de conduzir a construção de uma cultura brasileira moderna¹². Por essas razões, é que ele optou por traçar suas próprias linhas, mergulhando na pesquisa da expressão artística do povo brasileiro. Depois da viagem que realizou pelo Norte, em 1927 e uma segunda viagem etnográfica, em 1928, propôs um modelo de vanguarda para a arte brasileira, cujas diretrizes nacionalistas evidenciavam-se no livro de sua autoria intitulado *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928.

Sua proposta era contraditória: de um lado apresentava um caráter regionalista, incentivando a pesquisa da música folclórica na região Amazônica, no Nordeste e Centro-Oeste do país; e de outro mantinha-se presa ao sistema tonal universal desenvolvido por autores clássico-românticos ou impressionistas¹³. Procurava integrar a música aos estudos lingüísticos, históricos, filosóficos e estéticos ao mesmo tempo que propunha uma paisagem sonora filtrada e compreensível a todos, sobretudo aos europeus. É nesse momento (1928) que vários compositores eruditos que já se utilizavam do nacionalismo musical aderiram ao projeto, passando assim, a compor uma música classificada como nacional e moderna.

Em termos de posicionamento político, Mário de Andrade em 1932, aderiu à Revolução Constitucionalista de São Paulo; mas foi a partir do ano seguinte que começou a sinalizar seu crescente interesse pelo marxismo, sem chegar a ser um militante ou membro do Partido Comunista. Telê Porto Ancona Lopez acredita que o musicólogo, até 1933, procurou ligar o folclore ao marxismo num desejo de opção política e aproximação dessas duas áreas¹⁴. De qualquer forma, seu projeto de “brasilidade” foi endossado por intelectuais modernistas ligados às mais diversas tendências políticas: liberais, comunistas, anarquistas e integralistas.

¹² Marcos Napolitano, *op. cit.*, 2003.

¹³ Arnaldo Daraya Contier, *Brasil Novo – Música, Nação e Modernidade: os Anos 20 e 30*, Tese de Livre Docência, São Paulo, FFLCH-USP, 1988, p. XX.

¹⁴ Telê Porto Ancona Lopez, *Ramais e Caminhos*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1972, p. 12.

Segundo as análises de João Luís Lafetá, a politização do movimento modernista teve início somente em 1928 com a transmutação de “Pau-Brasil” em “Antropofagia” e do “Verde-Amarelo” em “Anta”. Essa teoria fica evidente quando o autor divide o modernismo em duas fases, a primeira entre 1922 e 1928, referente ao predomínio da experimentação da linguagem e a segunda relativa ao período de interesse político dos escritores pelo destino do país¹⁵. Gilberto Vasconcelos utiliza-se de uma via diferente, preferindo acreditar, assim como nós, que desde 1924, ano da publicação do primeiro Manifesto modernista, “Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade, já se observa – embora não de forma escancarada - o caráter político da produção literária do movimento de 1922. Para o autor, “a dependência cultural foi acompanhada de uma diferente posição política. Em outros termos, a relativa radicalização política do modernismo à direita e à esquerda, tem de ser encarada em função do pressuposto fundamental de 22: a busca de uma autoconsciência sociológica da cultura brasileira”¹⁶.

Assim como o debate estético marcou o início do projeto de vanguarda brasileira e a década seguinte caracterizou-se como uma fase política, a mesma tendência foi por nós detectada dentro da programação do Clube de Artistas Modernos: ela começou voltada, quase exclusivamente, às atividades artísticas de afirmação da produção modernista e no semestre seguinte, a agenda abriu espaço para os temas políticos, de esclarecimento e divulgação da União Soviética. Conseqüentemente, esta nova característica intrínseca à programação cultural da agremiação despertou não somente a atenção dos comunistas, dos marxistas e dos socialistas, bem como da polícia política e de integralistas interessados em combatê-los.

A SPAM, no entanto, procurou seguir, à sua maneira, o projeto de “brasilidade” de Mário de Andrade, não aderindo em momento algum à fase política.

¹⁵ João Luís Lafetá, *A Crítica e o Modernismo*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1974.

¹⁶ Gilberto Vasconcelos, *A Ideologia Curupira*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1979, p. 93.

Tendências Expostas: os Projetos Nacionalistas do CAM e da SPAM

Embora Celestino Paraventi, Joseph Kliass e Paulo Magalhães tenham formado a comissão de música do clube dirigido por Flávio de Carvalho¹⁷; e na Sociedade Pró-Arte Moderna, Mina Klabin Warchavchik tenha sido a principal figura do departamento musical ao lado de Alice Rossi, Antonieta Rudge, Arthur Pereira, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Fructuoso Vianna, Guiomar Novaes¹⁸, João Caldeira Filho¹⁹ e Souza Lima²⁰, Mário de Andrade foi quem realmente orientou a agenda musical destas duas sociedades culturais.

Mesmo não tendo recebido nenhum convite formal do CAM como recebeu da SPAM (na assembléia realizada no dia 18 de março de 1933, o nome de Mário foi aprovado pelos diretores para ocupar a função de membro do conselho consultivo²¹), sentimos claramente sua presença, onde até mesmo os eventos aparentemente isolados têm uma sintonia com seu ousado projeto de nação brasileira. Outro fato importante a ser considerado é que somente em seu acervo foi possível encontrarmos os folhetos de divulgação dos eventos e os catálogos de exposições organizadas por ambas. Em outros termos, os dois grupos (CAM e SPAM) dialogaram, cada qual à sua maneira, com o projeto nacionalista idealizado pelo musicólogo.

¹⁷ Para outras informações sobre Celestino Paraventi, Joseph Kliass e Paulo Magalhães ver Anexos I e II.

¹⁸ Guiomar Novaes (1894-1979) começou a tocar piano ainda criança, com apenas quatro anos de idade. Em pouco tempo ela não só tocava profissionalmente como era a grande sensação nas salas de concerto de São Paulo. Estudou na Europa e nos Estados Unidos, onde normalmente lotava as casas em que se apresentava. (Vasco Mariz, *op. cit.*, 1949).

¹⁹ João Caldeira Filho (1900-19?) foi o maior crítico musical do jornal *O Estado de São Paulo*, para onde escreveu por mais de quarenta anos, desde 1935. Pianista, aluno de Mário de Andrade e de Savino de Benedictis; aperfeiçoou-se em Paris com grandes mestres como Isidor Phillip, Marguerite Long e Wanda Landowska. Em 1931, começou a lecionar História da Música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Foi membro fundador da Academia Brasileira de Música e um dos maiores críticos musicais do Brasil. Entre suas obras destacam-se: *Noções de História da Música* (1942), *Os Compositores* (1961), *São Paulo Espírito, Povo e Instituições* (1968) e *Apreciação Musical* (1971). (Vasco Mariz, *op. cit.*, 1949).

²⁰ Folheto – Pmb, n. 318, cx. 2, Acervo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

²¹ Arquivo Mário de Andrade, documento MA-C-CP, n. 6550, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Conforme o próprio dizia: “nós não fizemos em música mais que acentuar o movimento nacionalista que, no século XIX, principiara criando escolas nacionais”²². Para ele o período era, especialmente nas artes, o de nacionalização e seu objetivo estava em “conformar a produção do país com a realidade nacional”²³ cuja matéria prima estava depositada nas manifestações da cultura popular e esta por sua vez, identificada com “a coisa folclórica”. A incorporação do folclore significava, nesse caso, a busca de material de inspiração para o artista moderno, e trazia, porém, uma longínqua base erudita assumida pela cultura do povo e assim poderia voltar como erudito moderno. Sua proposta incluiu a pesquisa sistemática para a produção de material original, o qual deveria ser trabalhado no processo criativo pela técnica universal assimilada nos grandes centros irradiadores da cultura ocidental. Sua justificativa era que “o folclore é uma tradição móvel, dotada do poder de transportar determinados conteúdos inalterados ao longo do tempo. A identidade nacional constitui um desses conteúdos. Ela é como um substrato guardado na alma do povo, na arte do povo. Por causa disso, a nacionalização da produção artística do país era a iniciativa que deveria condicionar a entrada no concerto das nações cultas, alcançada ao se manter vivo o vínculo com as manifestações da cultura popular e folclórica”²⁴.

Neste sentido, o conceito de moderno associava-se à tradição. No centro da questão havia o ideal de transformar a “brasilidade” proporcionada principalmente pelo auto-descobrimento da criação popular, em fase universalista, atingida indiretamente quando os valores estéticos do povo já estivessem fundidos ao pensamento culto²⁵. A dificuldade surgiu à medida que iam sendo mapeadas diversas culturas. Estudava-se o Brasil do carnaval carioca, do Nordeste, da zona agrícola do interior de São Paulo, dos índios, dos negros, dos sertanejos. E ainda havia, mais recentemente, a colonização italiana

²² Mário de Andrade, *Pequena História da Música*, 5. ed. São Paulo, Livraria Martins Editora, s.d., p. 184.

²³ Mário de Andrade, *Ensaio sobre a Música Brasileira*, São Paulo, Martins, Brasília, INL, 1972, p. 18.

²⁴ Eduardo Jardim, *Mário de Andrade – A Morte do Poeta*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2005, pp. 44-45.

²⁵ Telê Porto Ancona Lopez, *op. cit.*, p. 169.

e outros imigrantes europeus e asiáticos, criando uma situação de tensão diante do projeto unificador da cultura nacional baseado nas culturas pré-existentes. No entender de Tânia Regina de Luca “surgiram então vários brasis: o do norte e o do sul, o do litoral e o do sertão, que traziam à tona ambiguidades subestimadas ou ignoradas no âmbito do projeto unificador”²⁶. Na verdade existiam diversas culturas do povo e por isso, a saída encontrada para solucionar o impasse foi depositar as expectativas na mestiçagem das três etnias formadoras do povo brasileiro: o índio, o negro e o branco que misturados produziriam um povo novo. A música era vista como expressão da conciliação de classes. Embora fosse muito difícil reunir todos os elementos culturais e políticos em torno de uma fala homogênea e válida para todos os grupos da sociedade, a idéia era promover a integração de todos dentro de um único corpo social e político. Tal discurso inicialmente parecia voltar-se às questões biológicas da raça, no entanto, o projeto de Mário de Andrade, após 1928, concentrou-se nos estudos da língua e da cultura, insistindo na criação de um som nacional como retrato sonoro do Brasil²⁷.

É nesta época que vários compositores eruditos (Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez e Luciano Gallet, dentre outros), os quais já se utilizavam do nacionalismo musical, aderiram ao projeto de Mário, passando a compor uma música classificada como nacional e moderna e, assim, procuravam atribuir novos significados ao popular e erudito, oriundos do nacionalismo romântico do século XIX²⁸. Como exemplo, podemos citar a introdução da melódica popular dos batuques, evocando a gestualidade dos negros libertos da escravidão entre outros ritmos. Em outros termos, a proposta foi criar uma música ao mesmo tempo moderna e brasileira, utilizando-se do material recolhido nas pesquisas do folclore.

²⁶ Tânia Regina de Luca, *A Revista do Brasil: Um Diagnóstico para a (N)ação*, São Paulo, Fundação Editora da Unesp, 1999, p. 124.

²⁷ Arnaldo Daraya Contier, “O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a Questão da Identidade Cultural”, *Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 1, ano 1, n. 1, outubro-novembro-dezembro 2004, p. 21.

²⁸ *Idem*, p. 9.

Tanto o CAM como a SPAM incluíram em seus repertórios obras assinadas por artistas seguidores das diretrizes do projeto original de “brasilidade”, cujo resultado foi uma música nova, na fronteira do erudito (criação individual própria do artista capaz de registrar em partituras suas obras) com o popular (arte coletiva, anônima e não escrita) que fundiu elementos de músicas européias, indígenas e africanas (múltiplas formas da música popular e do próprio povo brasileiro). As fontes primárias por nós utilizadas indicam que houve no Clube de Artistas Modernos, em 27 de janeiro, um recital do barítono carioca Adacto Filho, o aclamado “cantor de agora” acompanhado por Camargo Guarnieri; juntos executaram algumas peças de compositores modernistas (franceses e brasileiros) como Villa-Lobos. Em 10 de fevereiro, Elsie Houston, estudiosa do folclore nacional, apresentou obras de Frutuoso Viana (*Toada n. 3*) e Lorenzo Fernandez (*Toada para você*) e canções brasileiras harmonizadas por Luciano Gallet (morto em 1931). Numa coluna social da época saiu uma nota sobre o evento onde é possível ler o seguinte comentário: “o êxito do recital, que o diga Mário de Andrade, que conhece música até na China e que não cansou de bater palmas e sorrir embasbacado enquanto Elsie cantou”²⁹. No dia 9 de março, quando houve a segunda apresentação da soprano, Camargo Guarnieri e Atilio Granny a acompanharam. Eles interpretaram canções populares brasileiras de autoria de Luciano Gallet e do próprio Camargo Guarnieri como *Sai Aruê*, escrita em parceria com Mário de Andrade³⁰. Ao ser entrevistada poucos dias antes, ela declarou:

Realmente, o programa com que vou me despedir do Brasil é um desses programas que satisfazem executar para revelar alguma coisa de sensacional e novo na música brasileira. Quero me referir em particular às composições de Camargo Guarnieri, que vão ser apresentadas

²⁹ J. Toledo, *op. cit.*, 1994.

³⁰ A música *Sai Aruê*, também chamada de tema de macumba, é de autoria de Camargo Guarnieri, com letra de Mário de Andrade. (*Bamba que rê, Sai Aruê, Mongi gongô, Sai orobô, Mongi gongô, Sai orobô eh!, Oh! Mungunzá bom acaçá, Vancê nhaman ja de pai guenguê, Vancê nhaman ja de pai guenguê Eh!*). Composta em 1931, seus versos são formados por palavras de origem africana, em uma mistura dos idiomas banto e iorubá aparentemente sem conteúdo decifrável parecendo brincar tão somente com a sonoridade destes vocábulos. (Partitura encontrada no Acervo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo).

em primeira audição esta noite. Uma delas é *Oração no Saco de Mangaratiba*, que me foi dedicada pela amabilidade de Camargo Guarnieri. A outra é *Sai Aruê*, com letra de Mário de Andrade e que justifica a adjetivação mais exagerada porque é na verdade uma das peças mais profundamente marcadas pelo nosso primitivismo brasileiro, de tal forma que, eu a julguei logo de início, um tema de macumba...³¹.

Em 8 de abril, Frank Smit ao violino e Camargo Guarnieri no piano tocaram *Cantiga Lá de Longe* e *Canção Sertaneja* de autoria de Camargo Guarnieri³². Este evento foi transmitido ao vivo pela rádio PRAO – Cruzeiro do Sul, que tinha excelente audiência em São Paulo e funcionava no último andar de um prédio no Largo da Misericórdia. Um dia antes, o jornal *Folha da Noite* entrevistou Camargo Guarnieri. Ao lhe perguntar sobre o que é a música moderna, o compositor respondeu que esta não o interessava porque ele era modernista pela mesma fatalidade que era cidadão das Américas. Para ele a variedade sonora era o seu material de trabalho, onde poderia estar incluído o trópico de Capricórnio, o analfabetismo, as macumbas do Brasil e o feminismo dos padres³³.

No dia 20 de junho, a soprano lírica Ida Baldi, acompanhada ao piano por Pilar Marcos Ferrer escolheu canções de autoria de Luciano Gallet, Francisco Casabona, Francisco Mignone, Marcelo Tupinambá e Camargo Guarnieri para executar. E em 11 de julho, a pianista Lavínia Viotti Guarnieri tocou algumas composições de Camargo Guarnieri.

A Sociedade Pró-Arte Moderna, por sua vez, comemorou a inauguração da sua nova sede com o Primeiro Concerto Oficial, realizado no dia 16 de agosto. Ao piano, Francisco Mignone apresentou suas mais recentes

³¹ No folheto de divulgação deste evento nos deparamos com diversas propagandas (Max Fator; venda de bolsas e carteiras da Casa Surmann; loja de discos Di Franco; vestidos Sedrack; do livro *Chants populaires du Brésil* à venda na Livraria Universal; da Confeitaria Viennense e do salão de beleza do Mappin Store). Divulgaram, também, as canções – *Cadê Minha Pomba Rola; Eh! Jurupanã; Aribú; O Barão da Bahia; Puxa o Melão, Sabiá e Coco Dendê Trapia*, todas incluídas no novo disco de Elsie, lançado na época, pela casa de Discos Columbia. (Folheto de divulgação do evento, Acervo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. V. a Iconografia ao final deste trabalho).

³² Folheto de divulgação do evento, Acervo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. V. Iconografia.

³³ Entrevista de Camargo Guarnieri ao jornal *Folha da Noite*, 7 abr. 1933.

composições: *3 Noturnos* e *Lenda Sertaneja nos. 6 e 7*. O violinista Edmundo Blois e a pianista Lavínia Viotti Guarnieri apresentaram três canções de Camargo Guarnieri: *Cantiga Lá de Longe* (a mesma que foi apresentada no CAM em 08 de abril), *Cantiga de Ninar* e a *Segunda Sonata para Violino e Piano* – esta última, segundo o folheto de divulgação do evento, foi tocada sem interrupções porque é uma obra “sem pressa e bem ritmada, profundamente terna, impetuosa”³⁴. Na seqüência Lavínia interpretou no piano *Ponteio no. 5* e *Dança Selvagem*, ambas também compostas por Camargo Guarnieri. Na quarta e última parte do recital, Frutuoso Vianna apresentou *Jogos Pueris – série em três movimentos, as Sete Miniaturas sobre temas brasileiros* (canto infantil, dança de negros, canto negro, canto de trabalho, dança caipira, pregão e tanguinho) e o *Corta Jaca*³⁵. Quase todas estas músicas estavam sendo apresentadas pela primeira vez. Na terceira parte do Terceiro Concerto Oficial, em 19 de dezembro, Lavínia Viotti Guarnieri ao piano apresentou *Ponteio no. 4*, de autoria de Camargo Guarnieri³⁶.

Como é possível perceber, nenhum concerto sinfônico que exigisse grande número de músicos foi organizado; as sessões oferecidas eram de câmara, limitadas a um solista ou no máximo dois acompanhantes; vale ainda lembrar que ambas as agremiações tinham nas respectivas sedes um piano à disposição dos artistas.

Além disso, Mário de Andrade foi um entusiasta da música popular nacional e como dedicado pesquisador do folclore brasileiro ouvia de tudo: do *jazz* à música de concerto nacional e estrangeira, inclusive a nascente música popular comercial urbana do Brasil, mesmo desqualificada por ele como base do projeto nacional-popular, preferindo dar prioridade à brasilidade depositada no homem rural essencialmente isolado, tido como mais “autêntico” no seu elo com o passado cultural imemorial. Segundo Flávia Toni, ele passou a receber, em

³⁴ Folheto de divulgação do 1º. Concerto Oficial, Acervo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

³⁵ Folheto de divulgação do evento, Acervo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

³⁶ Folheto – Pmb, n. 366, cx. 2, Acervo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Para saber mais sobre os intérpretes e compositores aqui citados, v. Anexo V.

1930, de um amigo funcionário da fábrica Victor, todas as gravações de música popular saídas sob aquele selo; sua coleção completa tem cento e oitenta e três discos de música popular e folclórica da Argentina, Cuba, Portugal, Estados Unidos, Haiti, Espanha, Alemanha, Grécia e Paraguai além dos discos de música universal (concertos)³⁷.

Da mesma forma que o projeto de Mário de Andrade mostrava-se variado, a agenda musical organizada pelo CAM mantinha este mesmo perfil. Em ambos os programas é possível notar como manifestavam-se os múltiplos e contraditórios interesses, igual ao pluralismo da cultura brasileira. A trupe liderada por Flávio de Carvalho mostrou-se eclética, realizando uma série de apresentações de canções populares, de músicas e danças do folclore negro brasileiro e norte-americano de influências africanas, além dos debates sobre folclore, índios, bailados típicos japoneses com apresentações de *jiu jitsu* e *kendô*, audições de *foxtrot*, danças típicas espanholas - galegas e andaluzas, sessões de músicas e danças do Equador e do Peru; canções hebraicas, egípcias, hindus, gregas, árabes³⁸, além das canções russas contemporâneas demonstradas pela bailarina Lubow Soumarokova acompanhada pelo cantor Eugênio Kusnetsoff³⁹. Por outro lado, a SPAM mostrava-se hermética à aceitação das idéias relacionadas a este nacionalismo moderno, preferindo organizar em sua sede apresentações relativas às manifestações populares da Europa como o baile e o número de cabaré artístico russo com cantores amigos de Segall, e o programa de autores modernos poloneses e russos com canções folclóricas dos dois países exibidas pela cantora polonesa Adelina Korytko e Francisco Mignone ao piano.

³⁷ Flávia Camargo Toni, *A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade*, São Paulo, Senac, 2004, pp. 10 e 13.

³⁸ "Voz que os Artistas Modernos entre Encantados e Surpresos Ouviram Ontem em sua Sede da Rua Pedro Lessa", *Folha da Noite*, São Paulo, 27 jan. 1933, p. 1.

³⁹ A dançarina russa Lubow Soumarokova radicou-se no Brasil devido a problemas políticos em seu país. (Cfe. site www.artexpressao.com.br/corpodocente.htm). Eugênio Chamanski Kusnetsoff (Rússia, 1898 - São Paulo, SP 1975) destacou-se como ator de teatro. Nascido na região dos Balcãs, emigrou para Moscou onde se formou num dos estúdios ligados a Stanislavski. Trabalhou posteriormente no teatro profissional dos chamados "países limítrofes bálticos". Emigrou para o Brasil em 1926, onde se ocupou do comércio e aprendeu o português. Tempos depois, passou a ser chamado por Eugênio Kusnet. (Cfe. site www.itaucultural.org.br, consultado em out. 2007).

A diferença entre as agendas musicais dos dois grêmios evidencia-se, fortemente, na programação popular e folclórica. O grupo da Praça da República praticamente a ignorou (incluiu o tema apenas nos bailes de Carnaval), demonstrando preferir os cânones eruditos, aceitando no máximo composições de autores brasileiros que na época produziam uma música na fronteira do erudito com o popular. Enquanto isso, no CAM, uma variedade de eventos de danças e músicas tradicionais negras foi organizada, seguindo parte do projeto de Mário de Andrade.

Na opinião do musicólogo, os melhores frutos da variadíssima música popular brasileira estavam entre o povo inculto e não na música erudita. Ele afirmava que:

Muito mal nos está fazendo a falta de cultura tradicional, a preguiça em estudar, a petulância mestiça com que os brasileiros quer filhos d'algo, filhos de bandeirantes ou de senhores de engenho, quer vindos proximamente de italianos, de espanhóis, de alemães, de judeus russos, se consideram logo gênios insolúveis, por qualquer habilidade de canário que a terra do Brasil lhes deu. Nos consola é ver o povo inculto criando aqui uma música nativa que está entre as mais belas e mais ricas⁴⁰.

Tal diversidade apareceu como resultado da busca de uma tradição que estava nascendo (ainda frágil) e por ser recente e desconhecida, podendo ser surpreendida nos locais menos esperados. Valia a pena, então, ouvir com cuidado a música tocada fora dos conservatórios e salas de concerto para detectar sua natureza e possível valor nacional⁴¹.

Não sabemos nada de técnico sobre a música popular dos três séculos coloniais. Um povo misturado, porém ainda não amalgamado, pairava nas possessões que Portugal mantinha por aqui. Esse povo feito de portugueses, africanos, ameríndios, espanhóis, trazia junto com as falas dele, as cantigas e danças que a colônia escutava. E foi da fusão destas que o nosso canto popular tirou sua base técnica tradicional, dizia Mário de Andrade⁴².

⁴⁰ Mário de Andrade, *op. cit.*, s.d., p. 179.

⁴¹ Elizabeth Travassos, *op. cit.*, pp. 94-95.

⁴² Mário de Andrade, *op. cit.*, s.d., p. 169.

Todo este material, relativo aos elementos da cultura popular, foram marcados, primordialmente por fenômenos do primitivismo, de influência européia⁴³, ou seja, a arte africana foi para o modernismo europeu um objeto exótico, dada a diferença cultural. O resultado foi um campo novo para o artista, onde os elementos utilizados pelos vanguardistas europeus ou brasileiros incluíam fontes de criação artística de regiões da subjetividade associadas às emoções, das profundezas da mente humana, das expressões de indivíduos postos à margem da sociedade, supostamente livres das convenções sociais como os loucos, ou as crianças. Estas últimas temporariamente livres das regras, como forma de combater as normas impostas pela sociedade e pela Academia de Belas Artes⁴⁴, como vimos no Capítulo anterior.

Dentro deste contexto, os povos primitivos seriam representados pelos indígenas e descendentes africanos, identificados como povos do ciclo cultural primário. Mário de Andrade defendia que era “gente que se desenvolve em estado natural. Embora os primitivos não atinjam grande variedade rítmica consciente, o certo é que, em suas manifestações musicais, dão predominância enorme ao ritmo”⁴⁵.

Vale lembrar que a música popular antiga, anterior a 1936, passou a ser chamada, sistematicamente, de música do folclore⁴⁶. Diz respeito às canções colhidas entre as pessoas humildes e àquelas ligadas às ocasiões específicas como os cantos de trabalho ou religioso, por exemplo. A influência negra teve um papel decisivo na formação de nossa música popular, tanto devido ao ritmo como na introdução de instrumentos usados pelos escravos como o ganzá, a

⁴³ O chamado primitivismo na música seguia tendências universais: na Europa, os compositores impressionistas inspiravam-se nas músicas de outros povos, sobretudo do Extremo Oriente. Como exemplo podemos citar algumas obras de Debussy, Darius Milhaud, Béla Bartok e Igor Strawinsky. (Arnaldo Daraya Contier, *op. cit.*, 1988, p. 33).

⁴⁴ Elizabeth Travassos, *op. cit.*, pp. 157-158.

⁴⁵ Mário de Andrade, *op. cit.*, s.d., p. 16. Arnaldo Daraya Contier explica que “cada cultura constrói e organiza o seu material musical dentro de uma ordem natural que varia de um grupo ou de uma classe social para outra, e que se modifica no decorrer do processo histórico”. (Arnaldo Daraya Contier, *Brasil Novo – Música, Nação e Modernidade: os Anos 20 e 30*, Tese de Livre Docência, São Paulo, FFLCH-USP, 1988, p. XIV).

⁴⁶ Elizabeth Travassos, *op. cit.*, pp. 103-104.

puíta ou cuíca, e o tabaque ou atabaque; quase todos de percussão exclusivamente rítmicos⁴⁷.

Baseado no projeto de Mário de Andrade, a programação musical do CAM contou, ainda, com um grupo de artistas, o qual cantou músicas populares antes da *performance* da noite do dia 10 de fevereiro. Sobre este encontro, Flávio de Carvalho registrou que “...certa tarde, antes de Elsie Houston dar 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 Rola que nostálgica ecoava na sala quase vazia e pelo cair da noite lá fora, entre os assobios da Guarda e o ruído de um mundo que não era o nosso⁴⁸.

Pomba Rola foi um dos maiores sucessos gravados por Elsie, cuja letra traz uma simpática e sofrida figura de cor negra: “para ser bonita e bela, não precisa andar ornada, basta minha cor de canela, não tenho inveja de nada, batata não tem caroço, bananeira não tem nó, pai e mãe é muito bom, barriga cheia é melhor”.

Na sequência, o quarteto *Vozes de Nossa Terra*, dirigido por Marcelo Tupinambá tocou xibas e modinhas⁴⁹. Em outro evento foram apresentadas pela

⁴⁷ Mário de Andrade, *op. cit.*, s.d., p. 174.

⁴⁸ Flávio de Carvalho, *op. cit.*, 1939.

⁴⁹ Xiba, segundo Guilherme de Melo é como denominavam, no Rio de Janeiro, o samba. Passo idêntico do cateretê e do fandango, em todos eles o elemento nacional fica evidente. A modinha, por sua vez, é um canto de salão, urbano, burgês, conhecido no Brasil e em Portugal, que se utiliza de versos musicados geralmente fáceis de cantar e de tocar e na maioria das vezes anônimos embora bons poetas tenham sido musicados. Classificada por Mário de Andrade como uma manifestação popularesca, as modinhas junto com os maxixes e os sambas urbanos tiveram maior e geral desenvolvimento, desde o século XIX. Elizabeth Travassos explica que a modinha “nasceu erudita e semi culta no Brasil, a partir de matriz musical européia, com nome português adaptado – a moda portuguesa virou modinha; e nacionalizou-se no período monárquico. Durante o Segundo Reinado deu sinais de decadência ao absorver o cantabilismo das árias do século XIX, particularmente as italianas, e tornou-se sentimental. Em boa hora morreu para a burguesia e foi colhida pelo povo que fará avançar o processo de nacionalização”. As modinhas imperiais, quase todas impressas, são semi-cultas e não propriamente populares. Segundo as análises de Mário de Andrade, “a modinha já era manifestação intrínseca da coisa nacional, pouco importando a sua falta de caráter étnico e as influências que a faziam. Ela caracteriza perfeitamente, até mesmo nisso, a aristocracia à força, realmente burguesa pelo seu conceito e costumes, da classe predominante no Império. Porém, manifestação de lar, semi-culta, nem popular nem erudita, a modinha de salão jamais terá funcionalidade decisória em

primeira vez em São Paulo danças esquecidas como as da época da escravidão. Anunciadas como o ritmo da África, cujos artistas dificilmente haviam sido superados pelo que a civilização tem de melhor. No repertório, variadas modalidades musicais: macumba, jongo, branda mundo, tambu, samba absoluto, urucungo, escravidão (jongo com enxadas), batuque (festa na Bahia) e racha-pé⁵⁰. Em foto da época, o grupo de dançarinos aparece junto aos associados do Clube de Artistas Modernos, onde os primeiros (todos negros) trajam saias de palha e têm os corpos cobertos com uma espécie de pintura tribal; os demais vestem-se elegantemente segundo os padrões europeus, isto é, as mulheres usam saias e têm chapéus nas cabeças e os homens vestem terno e gravata⁵¹.

Em 11 de maio, houve ainda o espetáculo com apresentação de *fox*, samba e tangô. Para este dia foram anunciados ainda números da declamadora Gracita de Miranda, o humor de Luis Barbosa, solos de violão com João Pereira

nossa música. Só quando se tornar popular, conseguirá prover de alguns elementos originais a melódica nacional” (Elizabeth Travassos, *op. cit.*, p. 90; Mário de Andrade, *op. cit.*, s.d., p. 181; e Mário de Andrade, *Aspectos da Música Brasileira*, São Paulo, Editora Martins, 1975, p. 25).

⁵⁰ A macumba era um instrumento de percussão, de construção idêntica ao reco-reco, consistindo numa superfície dentada em que se esfregava um bastãozinho. O jongo é uma dança de origem negra cultivada em várias partes do Brasil e descrita por alguns autores como uma variedade do samba. Segundo Luciano Gallet esta era a dança predileta dos pretos, por causa da grande quantidade de pessoas que nela tomam parte, podendo prolongar-se indefinidamente, sem cansaço. Os participantes formam um círculo onde no centro exibem-se individualmente, numa coreografia complicada de passos, contorções violentas e sapateado. E cantado, com estrofe e refrão, sustentado pelo ritmo dos tambores acompanhado por palmas. O jongo com enxadas é o subtítulo da dança “escravidão” e o branda-mundo é uma dança de origem africana; elas foram referidas pela primeira vez nesse anúncio do Teatro da Experiência, ou seja, na coreografia apresentada no programa *Cousas de Negros*. O tambu é um instrumento de percussão de origem africana, o maior dos tambores do jongo, feito de um tubo de madeira, geralmente um tronco de árvore escavado, com couro esticado na boca cujo diâmetro varia de 50 a 80 centímetros. Urucungo é o mesmo que berimbau. O batuque veio de Angola ou do Congo onde alguns viajantes portugueses o encontraram com as mesmas características que se apresenta entre nós. Em geral, consta de uma roda da qual fazem parte, além dos dançarinos, os músicos e os espectadores. No centro fica um dançarino solista ou pares. A dança consiste de meneios violentos das ancas, sapateados, palmas, estalar de dedos; apresenta como elemento específico a umbigada que os dançarinos dão nos figurantes da roda que escolhem para substituí-los. A palavra batuque deixou de designar uma dança particular, para ser o nome genérico utilizado para determinar coreografias apoiadas em forte instrumental de percussão. Outro sentido para o termo é batucada. Racha-pé tem o mesmo significado que baile, sapateado. Segundo José Piza, é o mesmo que cateretê e fandango. (Mário de Andrade, *Dicionário Musical Brasileiro*, Belo Horizonte: Itatiaia, Brasília: Ministério da Cultura e São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1989, pp. 53, 70, 273, 274, 296, 424, 425, 499, 545; e Prontuário 2.241, do Clube de Artistas Modernos no DEOPS, doc. n. 2).

⁵¹ V. Iconografia, ao final deste trabalho.

Filho, as irmãs Reis cantando a duas vozes, sambas e emboabas [emboladas], por Barreto, João Pereira de Barros e seus sambas e canções, a cantora de tango Lydia Campos, além de Joaquim Medina e Jorge André interpretando *fox*⁵².

Com um formato um pouco diferente dos eventos anteriores (até então todos musicais), no dia 8 de agosto de 1933, Amadeu Amaral Jr. realizou uma palestra sobre o *Folclore Brasileiro* com a exibição de farto material de sua coleção pessoal, o qual adquiriu durante a viagem realizada em 1932, pelo Nordeste⁵³.

Nem mesmo as influências da cultura indígena foram esquecidas. Além do cateretê apresentado, em 7 de fevereiro, pelo quarteto *Vozes de Nossa Terra*, sob a direção de Marcelo Tupinambá, o CAM organizou no dia 29 de setembro pela primeira vez em São Paulo, a dança dos Caiapós e duas conferências sobre o tema. Na primeira delas, proferida, no dia 17 de julho de 1933, por Pedro Faber Halembeck tido como “profundo conhecedor dos sertões” porque passou mais de vinte anos em contato com os índios de diversas tribos; pôde-se ouvir a explicação do termo “rara-nguiapá” ou cooperar fraternal e a dialética diminutiva com relação aos agrados e carinhos entre os inhay-tupi. Ademais abordou sua experiência com esta tribo desde a travessia do rio Amazonas e o tratamento recebido durante sua estada, quando o cacique lhe mostrou uma grande fortuna em ouro, pedras preciosas, moedas com um ou dois furos e talismãs escondidos em uma montanha da região. Após consultarem os astros e sob a promessa de voltar outras vezes, no oitavo dia o sertanista retornou à civilização após ter participado de uma “festa de gala”, com índios ornamentados rezando, reverenciando e acenando para pedir proteção ao

⁵² Ao processo rítmico-melódico de construir as estrofes pelos repentistas e cantadores nordestinos, em peças dançadas ou não, dá-se o nome de emboladas. Os tangos brasileiros são legítimos lundus dançados por negros. Já o tangó é um instrumento de percussão, como o tambor usado na região do rio da Prata onde é conhecido também como tamboril ou tantã; o mesmo que atabaque. O *foxtrote*, ou simplesmente *fox* é uma dança e gênero de música dos negros americanos, com movimentos rápidos e aparentado do *jazz*, que se popularizou um tempo no Brasil. (Mário de Andrade, *op. cit.*, 1989, pp. 199, 232, 500 e 501; e J. Toledo, *op. cit.*, p. 144).

⁵³ J. Toledo, *op. cit.*, p. 186.

viajante⁵⁴. Na sequência o orador mostrou os cartazes russos e disse que os mesmos haviam sido trazidos pela brava comunista Tarsila do Amaral e assim aproveitou para comparar a vida dos índios e dos russos. Sua explanação tinha por objetivo descortinar a fidalguia e a supremacia que os brancos julgavam possuir, sem ao menos conhecer outros povos. Segundo ele, todos deveriam respeitar os índios, lembrando que sempre foram bons brasileiros e a eles está ligado o nosso passado, que vem de geração em geração. Concluiu afirmando que o Brasil apresenta uma fonte inesgotável de riquezas e, portanto, seria necessário ânimo para as descobrir e estimar⁵⁵

Em outra palestra, realizada no dia 26 de dezembro, o coronel Regalo Braga falou sobre índios xavantes e com ele levou para o Clube numeroso contingente de sertanistas entre os quais se encontrava Hermano Ribeiro da Silva (ele estabeleceu contato com a tribo xavante na Serra do Roncador onde viria a morrer cinco anos depois) que contestou com veemência o orador quando este abordou o tema *Desaparecimento do Fawcett em Busca de Atlântida*. Para Hermano, os índios eram criaturas amistosas e muito diferentes dos índios selvagens apresentados pelo coronel ao recordar o caso do inglês Brian Fawcett, sertanista que fez algumas investigações científicas pelo interior do Brasil e que enviou para a família uma última correspondência datada de 29 de maio de 1925, contando estar próximo de uma tribo indígena. Esta foi a última notícia obtida e nunca mais se soube nada, até que em 1928, o comandante George Dyott organizou uma expedição para buscar informações sobre o paradeiro do desaparecido. Depois de passarem por algumas tribos concluíram que os índios o teriam matado. O assunto voltara à tona porque em junho de 1933 a bússola que pertencera a Fawcett fora encontrada⁵⁶.

Diante do aqui exposto, podemos traçar um paralelo entre esses dois enfoques, relacionando-os com os projetos de nação brasileira dos modernistas. Na primeira explanação aparece o índio bom e amável, cidadão brasileiro

⁵⁴ Pedro Faber Halembeck, *Os Inhay's e seus Tesouros*, São Paulo, P. M. Higgins, s.d.; e Folheto de divulgação do evento, Acervo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

⁵⁵ Pedro Faber Halembeck, *op. cit.*, introdução.

⁵⁶ P.H.Fawcett, *Exploración Fawcett*, Santiago do Chile, Editora Zig-Zag, 1954.

catequisado; enquanto que na segunda surge o índio selvagem, comedor de gente, antropófago como descreveu Oswald de Andrade.

Dentro da diversificada agenda musical do CAM, um último item que nos falta comentar refere-se à música estrangeira erudita. Esta servia para auxiliar à música popular nacional no seu processo de ascensão, através da adaptação do gênero às nossas necessidades, ou seja, a elaboração erudita do repertório popular, procurando-se uma harmonização refinada e mais fácil e absolutamente adstrita à manifestação popular porque “a música artística não pode se restringir aos processos harmônicos populares, pobres por demais. Tem que ser um desenvolvimento erudito dele. Ora esse desenvolvimento coincidirá fatalmente com a harmonia européia. A não ser que a gente crie um sistema novo de harmonizar, abandonando por completo os processos já existentes na Europa”, justificava Mário de Andrade⁵⁷.

Como vimos, o nacionalismo brasileiro entre as décadas de 1920 e 1930 caracterizou-se como uma busca da incorporação do popular e do nacional no campo da música artística, com a manutenção de certos traços linguísticos do Romantismo, do Classicismo e do Impressionismo⁵⁸, logo, não preconizava um afastamento total da tradição cultural herdada da Europa, propondo apenas algumas inovações.

Desta maneira, o grupo liderado por Flávio de Carvalho, assim como o de Lasar Segall, incluíram em seus repertórios músicas eruditas de compositores contemporâneos quase todos vivos na época. Dentre a seleção de autores estrangeiros aparecem nomes de europeus que em algum momento de suas trajetórias artísticas incluíram as tradições folclóricas de seus respectivos países em suas obras⁵⁹. Muitos deles eram de origem francesa; ou com longas estadas

⁵⁷ Mário de Andrade, *op. cit.*, 1972, pp. 21 e 49.

⁵⁸ Arnaldo Daraya Contier, *op. cit.*, 1988, p. 459.

⁵⁹ Estamos nos referindo aos compositores Aleksandr Gluzunov, que escreveu duas aberturas sobre temas folclóricos gregos; Charles Koechlin, autor de *Suíte Lendária* e *Danças Antigas*; Darius Milhaud, que esteve no Brasil em 1917 como secretário do então embaixador Paul Claudel e na ocasião deu aulas de harmonia para Luciano Gallet (dentre os trabalhos mais conhecidos de Milhaud estão a suíte para piano *Saudades do Brasil* e *Le Boeuf sur le Toit*). George Gershwin, compositor norteamericano que na adolescência compôs música popular e musicais e utilizou-se depois de elementos do *jazz* na criação sinfônica; Isaac Albeniz compositor e pianista espanhol que foi influenciado pelo folclorista Felipe Pedrell; Jaromir

em Paris⁶⁰; ou ex-alunos de Rimsky-Korsakov⁶¹, destacado nome da escola russa que também teve, ele próprio, obras suas executadas em audições das duas sociedades. Todos são renomados músicos com formação erudita, não apenas conhecidos de Mário de Andrade, que desde 1927 já havia se tornado um estudioso da música nacional e internacional. Tarsila do Amaral e Osório César ao viajarem para a União Soviética, em 1931, tiveram a oportunidade de conhecer alguns dos músicos russos e comentaram em um cartão postal enviado ao amigo especialista: “temos algumas músicas do folclore para você. Atravessamos a URSS de N a S...”⁶².

Di Cavalcanti, por sua vez, conheceu durante o período que viveu em Paris na década de 1920, um grupo de músicos freqüentadores do café da *Rue Boissy d'Anglas*. Em suas memórias fala com carinho de Satie, ao recordar que “na fuga da pintura dedico-me então aos conhecimentos musicais. Falam muito sobre Debussy, Stravinsky, Gounod, Chabrier e os que encontro quase sempre no *Boeuf sur le toit* – Milhaud, Satie, Poulenc e Auric, do Grupo dos Seis. De todos desse grupo de músicos, o que me seduzia era o velho Erik Satie. Que maravilhoso tipo humano era Erik Satie! Muitas vezes o acompanhei até a *Gare de Arqueuil* (...)”⁶³.

Além disso, a estada do compositor Darius Milhaud no Rio de Janeiro, entre os anos de 1917 e 1918, como adido cultural do embaixador Paul Claudel teria influenciado os trabalhos dos iniciantes Villa-Lobos e Luciano Gallet, que

Wiemberger autor da ópera *Schwanda, o Tocador de Gaita*, baseada no folclore tcheco; Joaquim Turina, que utilizou cenas da vida espanhola e do folclore em suas obras; Manuel de Falla, um dos principais nomes do movimento nacionalista que, no começo do século XX, promoveu o renascimento das tradições e dos temas populares da música espanhola; Modest Mussorgsky, importante compositor nacionalista russo; Rimsky Korsakov um dos compositores mais influentes da escola nacionalista romântica e responsável por recuperar a cultura tradicional russa; Sergei Prokofieff com seus trabalhos patrióticos. Para saber mais sobre estes compositores v. Anexo V.

⁶⁰ Os compositores franceses aos quais nos referimos são Claude Debussy, Darius Milhaud e Erik Satie. Já os europeus que viveram em Paris com a finalidade de estudar ou aperfeiçoar a técnica foram os espanhóis Enrique Granados, Isaac Albeniz, Joaquim Turina e Manuel de Falla; além dos russos Aleksandr Gretchaninov e Serge Prokofieff.

⁶¹ Estamos nos referindo aos compositores russos Aleksandr Gluzunov, Aleksandr Gretchaninov, Igor Stravinsky, Modest Mussorgsky, Ottorino Respighi e Serge Prokofieff.

⁶² Marcos Antônio de Moraes, *Postais a Mário de Andrade*, São Paulo, Hucitec e Edusp, 1993, p. 32.

⁶³ Emiliano Di Cavalcanti, *op. cit.*, p. 138.

conheceram as relações de produção artística brasileira e européia. Em contrapartida, Milhaud demonstrou interesse por nossa cultura popular, comprando uma porção de maxixes e tangos. Depois, incluiu as influências do folclore brasileiro nas composições *Le boeuf sur le toit* (1919) e *Saudades do Brasil* (1921)⁶⁴.

As revistas estrangeiras, também eram um meio de atualização dos modernistas, em especial *La Revue Musicale*, cuja referência era Stravinsky e o Grupo dos Seis⁶⁵, este último opositor de Debussy. Na Semana de 1922, os autores executados foram Villa-Lobos, Debussy e Blanchet e peças de Erik Satie e Poulenc com interpretação de Ernâni Braga, as quais ilustraram a conferência de Graça Aranha⁶⁶.

Vamos agora retomar nossa análise sobre as agremiações. Foi somente quando nos deparamos com as seleções musicais do CAM e da SPAM é que conseguimos entender melhor as diferenças entre as agendas culturais de viés erudito: o grêmio formado pela “melhor sociedade” e por judeus nos parece ter uma intenção de contemporaneidade, não optando por composições do folclore, preferindo obras de características mais tradicionais como *Ballada* de autoria de Ottorino Respighi; as *Romanzas* dos russos Sergei Rachmaninoff, Alexander Gretchaninoff e Reinhold Gliere; e a impressionista *Mandoline* de Claude Debussy.

A “concorrente” demonstrou uma efetiva adesão ao projeto inovador da arte e em seu repertório erudito internacional estão basicamente peças de influências populares e do folclore europeu como *Trois Petits Chansons* de Igor Stravinsky (*La Petite Pie*, *Le Corbeau* e *Tchitcherlatcher* para canto e piano compostas entre 1906 e 1913 com base em textos populares russos), *Chants Populaires* de Maurice Ravel (*Chanson Espagnole*, *Chanson Française*, *Chanson Italienne* e *Chanson Hébraïque* compostas em 1910), *Poèmes Juifs* de Darius

⁶⁴ José Miguel Wisnik, *O Coro dos Contrários*, São Paulo, Duas Cidades, 1983, pp. 39 e 43.

⁶⁵ O Grupo dos Seis é o nome com que ficou conhecido o grupo de compositores franceses da primeira metade do século XX, estabelecidos em Montparnasse, cuja música representava uma reação ao wagnerismo e ao impressionismo. Seus membros foram Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963) e Germaine Tailleferre (1892-1983).

⁶⁶ José Miguel Wisnik, *op. cit.*, pp. 66 e 70.

Milhaud (cantos de trabalho escritos em 1916), *Dança Tcheca* de Jaromir Weinberger, *Gnossiennes* de Erik Satie (as sete *Gnossiennes*, peças curtas escritas entre 1890 e 1897 que caracterizam bem o estilo do Grupo dos Seis) e três *Prelúdios* de George Gershwin (escritos em 1926, que alternam a alegria do jazz - a música dos negros norte-americanos - um fenômeno de massa que surgiu em 1914 na América, cuja característica é o intimismo e a reflexão)⁶⁷.

A diversidade do projeto cultural do CAM apresentou ainda uma outra vertente, vista como contrária ao estudo e divulgação do folclore entre as camadas sociais urbanas, mas que estava de acordo com a tendência assumida pela recém-nascida indústria fonográfica: a valorização dos cantores populares. Isto tudo ocorreu no mesmo período em que, conforme análise de Arnaldo Daraya Contier, a música popular, classificada de vulgar pela maioria dos autores eruditos, tomava conta dos programas de auditório das emissoras de rádio⁶⁸.

Em clima de total descontração e anunciado como o samba dos morros e das planícies, numa referência às diferenças étnicas do gênero (o samba de morro ou batucada apresenta uma única estrofe e é classificado como tipicamente de negro enquanto que o samba da cidade possui origens sociais diversas, ou seja, é mesclado), os dirigentes do Clube de Artistas Modernos, organizaram a apresentação dos cantores Henricão e Risoleta⁶⁹, no dia 29 de abril de 1933. A dupla cantou *Coco Maduro*, *Samba Absoluto*, *Oh Como Vae Você* e *Ora Bravo* (esta última caracteriza-se como uma espécie de batuque). Dias depois, Flávio de Carvalho animadíssimo comentou:

Henricão esteve suntuoso, do outro mundo, sambou como ninguém, maciço e sorridente, trazia consigo a confiança positiva de sua raça: era a África estilizada e dogmatizada que mexia em grupo e rebolava cantando ao som de uns tambores e da magia do canto. Parecia

⁶⁷ Para saber mais sobre os repertórios ver a programação do CAM e da SPAM, nos Anexos III e IV respectivamente, além da Iconografia ao final deste trabalho.

⁶⁸ Arnaldo Daraya Contier, *op. cit.*, 1988, p. VIII.

⁶⁹ Para saber mais sobre Henricão e Risoleta, v. Anexo V.

que o grupo ondulava detonado por influências. E que a música e o canto forneciam o ponto de apoio para a recordação ancestral...⁷⁰.

Em outra ocasião Raul Roulien cantou acompanhado ao piano por Mariinha Porto, o samba *Favela*, composto por Hekel Tavares e Joracy Camargo, o qual foi apresentado como a última novidade do carnaval carioca. A letra diz: "no carnaval me lembro tanto da favela, onde ela morava, tudo o que eu tinha era, uma esteira e uma panela, e ela gostava, por isso eu ando pelas ruas da cidade, vendo que a felicidade, foi aquilo que passou, e a favela, que era minha, e que era dela, só deixou muita saudade, porque o resto ela levou...".

Aberto às mais variadas discussões, o grêmio de Flávio de Carvalho tem um perfil pouco convencional para os padrões da época. Interessado pelas referências populares, abriu ainda sua sede para algumas discussões relativas ao tema Antropofagia, como por exemplo, a palestra de Jaime Adour da Câmara, no dia 18 de agosto. Nesta ocasião o orador falou de Luiz Carlos Prestes, da Revolução Russa, do comunismo, da polícia, do capital, da religião, dos costumes, etc., examinando muito bem a questão da luta de classes entre os proletários e a burguesia. Na segunda parte do mesmo evento Maria Paula Adami passou a dizer versos de Raul Bopp⁷¹.

Assim, podemos dizer que o Clube de Artistas Modernos assumiu com garra uma posição mais de acordo com os problemas culturais da época, fazendo do seu grêmio um verdadeiro foro de assuntos artísticos e sociais⁷². Parte de seus associados e diretores havia integrado o movimento antropofágico uma década antes e agora mostrava-se preocupada com o destino dos homens e queria viabilizar o bem-estar no mundo, tendo passado a militar no Partido Comunista desde fins da década de 1920 e começo da seguinte. A fase antropofágica cedia espaço para a ação social.

A pró-moderna SPAM, mesmo apresentando uma intenção de contemporaneidade, acabou evidenciando suas preferências pelo tradicional

⁷⁰ J. Toledo, *op. cit.*, p. 143-144.

⁷¹ Para este evento foram cobrados 3\$000 por pessoa adiantado. (Prontuário 2.241, do Clube de Artistas Modernos no DEOPS, doc. 15, 19 ago. 1933).

⁷² Walter Zanini, *op. cit.*, p. 38.

através de sua programação musical. Na documentação encontramos a divulgação de recitais de óperas como o *Recitativo e Ária de Susana da Ópera Le Nozze de Figaro* de Mozart e o *Recitativo e Ária de Euridice da Ópera Orfeu* de Gluck. Fato este que nos dá um bom exemplo de como o projeto de Mário de Andrade enfrentava, naquele momento, o desafio de penetrar nas camadas conservadoras, buscando a aceitação e assimilação do projeto unificador da nação dentre os mais amplos setores da elite para poder garantir eficácia e continuidade.

A dificuldade de se aceitar tal projeto devia-se ao fato de que para boa parte da sociedade, os traços culturais populares lembravam a barbárie ou poderiam ser classificados como obscenos. Um exemplo é o maxixe com seu ritmo frenético ou os sons dos instrumentos de percussão, intimamente relacionados com as músicas profanas dos terreiros de macumba, evidentemente rejeitadas pelos católicos ou ainda o samba, severamente criticado pela Igreja e pela elite que o considerava uma manifestação de homens vadios e perigosos. Arnaldo Daraya Contier explica que “a arte erudita, internacional ou estrangeira, era uma propriedade exclusiva dessa classe [a burguesia], em oposição à música folclórica, popular, que brotava no seio das camadas subalternas”⁷³.

Embora o lituano Lasar Segall tenha adotado elementos da brasilidade em suas obras *Mulato I*, *Mulata com Criança*, *Paisagem Brasileira*, dentre outras realizadas nos anos 1920, chegando mesmo a declarar em 1928: “meus quadros que falem...Adoro a simplicidade dos humildes e dos humilhados (...) mendigos e esfarrapados, a vida pobre dos pobres”⁷⁴, os não artistas participantes da SPAM mantinham suas preferências voltadas às referências européias. Isto porque, os “grã-finos”, atraídos pelos modismos e pelo círculo de amizade ou parentesco passaram a freqüentar a agremiação sem ter muita noção sobre o que era o movimento de vanguarda brasileira. Havia também, pessoas imigradas que, diferente de Segall, não tinham criado nenhum interesse

⁷³ Arnaldo Daraya Contier, *op. cit.*, 1988, p. XL.

⁷⁴ “Lasar Segall”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1928.

pelas “coisas do Brasil”, faltando a eles uma ideologia consciente da “brasilidade”. A personagem Sara Light, criada por Mário de Andrade na série de artigos denominada *O Banquete*, e tão bem sintetizada por Marcos Napolitano, nos ajuda a compreender um pouco mais a tensão aqui relatada: ela era “cosmopolita, israelita irreduzível, sem raízes, caricatura dos estrangeiros e da classe dominante sem identidade, antítese do mecenato modernista, como Dona Olívia Guedes Penteado, por exemplo”⁷⁵.

Em linhas gerais, podemos dizer que, nos primeiros anos do século XX, as elites brasileiras assumiram a tarefa de “criar a nação” a partir de culturas pré-existentes, onde impunham valores convergentes em “unidade” nacional, retirando, dessa forma, a autonomia comunitária, numa missão intitulada “civilizadora”, visando alterar a situação de atraso do país, além de consolidar uma elite moderna. Os compositores modernos, adeptos do projeto de Mário de Andrade, deveriam ter uma atitude de intermediários do povo e da cultura brasileira, de acordo com os pressupostos românticos; “em contrapartida, a obra de arte baseada ou inspirada em temas populares deveria educar o próprio povo, integrando-o no interior da Nação e da sociedade civilizada”⁷⁶.

A história da identidade e da cultura brasileira correspondeu aos interesses da elite em anular os vários desequilíbrios regionais (culturais, sociais e econômicos) privilegiando a restauração da nação de identidade cultural única, através da arte.

O projeto nacionalista de Mário de Andrade, assim como a programação cultural do CAM, apresentou como particularidade a descoberta do Brasil profundo, com a valorização do trabalho artístico de nacionais – brancos, negros ou índios - sem depreciar qualquer uma das raças. Procurou entender a beleza da obra em sua lógica e solução, vista não pelos parâmetros europeus, mas dentro da própria realidade, mesmo que para isso obras toscas fossem valorizadas. Para eles era necessário buscar ou ter nossas próprias tradições, em sinal de que não ignorávamos mais a pátria e a terra, passando a confiar em

⁷⁵ Marcos Napolitano, “Allegro ma non Danzante: o Nacional-Popular em *O Banquete* de Mário de Andrade”, *Latin American Music Review*, spring-summer 2003, pp. 126-137.

⁷⁶ Arnaldo Daraya Contier, *op. cit.*, 1988, p. 28.

nós mesmos, sem precisar do aval do estrangeiro⁷⁷. Assim, a base da cultura erudita e cosmopolita brasileira foi determinada pelo patrimônio imaterial, através do encontro do moderníssimo (atividades inspiradas na vanguarda européia), com o arcaico (sons e danças chamadas de primitivas). O lastro deste projeto de nacionalidade estava no oculto, indo muito além dos salões culturais burgueses.

Mas, muitos foram os entraves desses projetos (Mário de Andrade e CAM). A tradição estética havia formado uma teia de alienações e preconceitos que precisava ser abolida⁷⁸ e a moderna música brasileira tentava ganhar a preferência do pequeno público existente em um mercado muito limitado. A burguesia apoiava, desde fins do século XIX, a música artística européia em espetáculos de autores italianos (óperas), franceses e alemães (instrumental) e alimentava um forte preconceito em relação aos temas populares, como exemplo podemos citar a maior parte dos integrantes da SPAM. Portanto, sua legitimação só foi capaz de se efetivar em um pequeno círculo formado pelos intelectuais. A não aceitação entre as elites mostrava como esse grupo social estava fragmentado. Quanto às camadas médias, esta passou a adotar e consumir a música popular, a partir dos anos 1920.

O Estado, após 1930, é quem irá usar o material dos modernistas de forma simplificada, para ser facilmente compreendido pelo povo. Em outros termos, o modernismo gerou uma concepção de cultura que frutificou nos anos iniciais do período Vargas. O resultado mostrou-se à revelia dos intelectuais, onde o nacional-popular se fez através do rádio – meio de comunicação de massa a serviço do poder executivo - tendo no samba gravado o símbolo ideal da “brasilidade”. Para Getúlio, este estilo musical encaixava-se perfeitamente ao seu discurso integrador para compor o cenário populista porque era um elemento amplamente aceito na sociedade. Incentivava-se o samba de

⁷⁷ Mário de Andrade, *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1965, pp. 15-46 e 81-96.

⁷⁸ Roberto Schwartz, “A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista”, *Que Horas São?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 17.

exaltação nacional, cujas letras apregoavam os valores do regime. Segundo Hermano Vianna,

O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o “morro”). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas – e até mesmo um embaixador norte americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, “autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização⁷⁹.

A “brasilidade” modernista, iniciada nos anos 1920, cristalizou-se nas décadas seguintes, com algumas modificações. Os anos 1930, entretanto, ficaram marcados como a etapa mais burocrática da cultura, quando repensou-se a sociedade e o Estado, tendo por objetivo a construção de uma nova ordem institucional. O projeto adotado pelo novo regime buscava se aproximar dos intelectuais. Compartilhando dos mesmos ideais, o grupo dos “Verde-Amarelos” apoiava, incondicionalmente, o governo. A maioria de seus membros já havia se engajado: Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e Cândido Motta Filho eram diretores do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (Deip). Além deles, os “antropofágicos”, direta ou indiretamente, incorporaram-se ao projeto, reforçando, assim, o papel do Estado como agente de legitimação da cultura. Dentro deste jogo de tensões, onde os artistas precisavam do Estado e o Estado precisava dos artistas, todos concordavam que um Estado forte era necessário. Isso porque as elites intelectuais perceberam que não conseguiriam obter êxito na execução de seus projetos sem a atuação dele, o único capaz de levar a cabo o projeto de nação moderna.

Desta maneira, o Estado criou, em 1937, associações profissionais, as quais garantiam a promoção da via institucional do país, com o objetivo de respaldar as diversas formas de produção cultural, por meio de organizações

⁷⁹ Hermano Vianna, *O Mistério do Samba*, Rio de Janeiro, J. Zahar, 1995.

como o Serviço Nacional do Teatro (SNT), o Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince) e o Instituto Nacional do Livro (INL). O Ministério da Educação na gestão de Gustavo Capanema tornou-se um novo mecenas para muitos⁸⁰.

Nomes conhecidos como Mário de Andrade, idealizador do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), além de colaborador e criador do projeto de enciclopédia brasileira para o INL⁸¹, ou Oswald de Andrade, funcionário do Conselho Editorial de *Planalto* e do jornal do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (Deip), ou ainda Jorge de Lima, professor da Faculdade Federal de Filosofia, aparecem como algumas exceções dentre os associados, freqüentadores e a própria diretoria do Clube de Artistas Modernos, uma vez que a maioria não auxiliou o governo Vargas, porque mantinha-se ideologicamente em oposição ao regime.

Resumidamente, podemos dizer que a agremiação de Flávio de Carvalho apareceu no fim da fase dos salões culturais promovidos pela elite e no 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. As atividades de militância e o apoio à causa operária definiram um rumo diferente para os intelectuais engajados, uma vez que eles não aceitaram participar do governo, mesmo não sendo exigido deles fidelidade ideológica.

⁸⁰ Randal Johnson, "A Dinâmica do Campo Literário Brasileiro", *Revista USP*, São Paulo, n. 1, mar.-maio 1989, p. 171.

⁸¹ De acordo com a correspondência de Mário de Andrade, foi ainda na época em que ocupava um cargo no governo que ele se desiluiu com a política devido à burocracia e as dificuldades em ver consolidado seu projeto cultural.

Capítulo IV – Arte e Política

“Não se esqueça que mesmo a obra de arte mais livre, mais hedonística,..., é sempre um fator social, um elemento funcional”.

Mário de Andrade, *O Banquete*, p. 144.

A década de 1930, no Brasil, teve momentos de tensões políticas entre o governo e seus opositores comunistas. Foi dentro deste contexto, de divergências ideológicas quanto a política que os projetos do CAM e da SPAM se diferenciaram mais que em qualquer outro aspecto anteriormente descrito neste trabalho. Os spamistas preferiram adotar uma postura apolítica. Mesmo com uma obra visivelmente social, naquela época, Lasar Segall afirmava que “a arte proletária, sob o ponto de vista político é uma utopia. A arte nada tem com a política...quando digo política, refiro-me a política social”¹. Provavelmente, sua condição de artista emigrado, que precisava ser aceito pela tradicional sociedade paulista era o que motivou tal discurso. Tudo indica que Segall preferiu concentrar seus esforços no papel supostamente a ser desempenhado pela Sociedade Pró-Arte Moderna no sentido de aumentar o intercâmbio artístico internacional. Sem se voltar aos temas relacionados com a política. Imaginou começar pelos centros mais adiantados do país até atingir os vizinhos latino-americanos e posteriormente a Europa².

O Clube de Artistas Modernos, no entanto, apresentou um viés internacionalista ligado à vanguarda européia e ao comunismo. Combateu à sua maneira os opositores da ideologia política de esquerda, na tentativa de se defender das críticas que a Igreja, o Estado e os integralistas promoviam através dos jornais. Passou a discutir cada vez mais as possibilidades da arte moderna

¹ Entrevista de Lasar Segall para o jornal *Folha da Noite*, no dia 05 de janeiro de 1933.

² Vera D'Horta Beccari, *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984, p. 86 e “O que é a SPAM, que se Inaugurou Quinta-feira à Noite”, *Diário da Noite*, São Paulo, 26 dez. 1932.

e o seu futuro, e invariavelmente, ao longo do segundo semestre de 1933 os eventos foram incorporando o debate político. Desde a inauguração, Flávio de Carvalho fazia questão de anunciar que seu clube era uma sociedade apolítica “com definidas intenções de reunir artistas e divulgar a arte moderna”³. Mas na prática não era isso que acontecia: parte de seus associados militava no Partido Comunista, alguns freqüentadores eram trotskistas ou anarquistas (ideologias de esquerda, porém bastante divergentes). Com tantos militantes de esquerda juntos, gradualmente os eventos artísticos foram dando lugar aos discursos políticos. Em 29 de novembro de 1933, o próprio Flávio junto com Jaime Adour da Câmara falou sobre o *Reconhecimento da URSS pelo Brasil*. Começou por dizer que apesar de tudo a Rússia não precisava tirar seu barrete vermelho para contentar ninguém, porque ela é forte e ativa, não precisando nem do reconhecimento por parte deste “Brasil falido, entregue nas mãos dos ratos de casacas. Mas, caso se consiga o reconhecimento será melhor para o nosso país”. E por fim, alertou os ouvintes sobre como seria bom se o país todo compreendesse e reconhecesse os valores do operário da Rússia - este muito diferente do operário “cego” que ainda não enfrentava os problemas sociais brasileiros.

Divulgação do socialismo: a experiência russa e chinesa

Dentro desta proposta informativa além do ideal de mobilização, outras palestras foram organizadas no CAM. Em diferentes datas, conferencistas contaram às extensas platéias o que viram quando estiveram na União Soviética, focando nas soluções implementadas no país com o advento da Revolução de 1917. Todos os depoimentos mostraram-se bastante favoráveis e muito impressionados. Em comum mencionaram a inexistência de mendigos, crianças abandonadas ou povos famintos pelas ruas; ressaltaram o que encontraram de melhor como os programas de saúde públicos, como viviam

³ J. Toledo, *op.cit.*, p. 134.

aquele povo, o papel da imprensa, o partido comunista, a propaganda anti-religiosa, a economia dentre outros aspectos.

Em 24 de julho de 1933, Jaime Adour da Câmara falou sobre a *Vontade de um Povo*, ocasião em que compartilhou com os ouvintes as renovações empreendidas na Rússia, no campo da organização social. Em sua opinião, a União Soviética pós-Revolução era o único país que conscientemente sabia o que queria e para onde iria, desta maneira havia se tornado uma cobaia onde todas as reações se operavam. Muito impressionado, explicou que nesse país não havia crianças abandonadas, povos famintos ou homens humilhados caminhando pelas ruas e que encontrou os museus e monumentos em ótimo estado de conservação. Culpou a imprensa estrangeira pelas informações não verdadeiras e muitas vezes deformadas, “que levantam falsas fantasias a respeito da situação do país”⁴.

A palestra mais concorrida organizada no grêmio de Flávio de Carvalho foi a de Caio Prado Júnior sobre a *Rússia e o Mundo do Socialismo*. O intelectual e sua esposa Baby permaneceram um mês e meio viajando pela União Soviética (entre maio e junho de 1933) com a intenção de “ver alguma coisa e adquirir uma idéia mais ou menos concreta do que se faz lá...”⁵. No dia 6 de setembro, ele contou sua experiência de viagem e descreveu cuidadosamente a questão econômica do país. Seu discurso, datilografado em trinta e duas páginas, aborda duas questões distintas: o ambiente predominante na Rússia bem como a forma que o povo vive e encara o regime soviético. Devido à diversidade de questões pertinentes ao tema, o intelectual preferiu limitar-se à abordagem sobre o papel da imprensa, a organização do partido dominante (comunista), as eleições soviéticas, a OGPU, a propaganda anti-religiosa e outras questões gerais, ressaltando o funcionamento da economia soviética e a análise da indústria, da agricultura e do comércio. Para ele:

⁴ Jaime Adour da Câmara, *Oropa, França e Bahia*, São Paulo, Nacional, s.d..

⁵ Fundo Caio Prado Júnior, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, doc. 41, São Paulo, 15 fev. 1933.

Este aspecto da União Soviética é altamente interessante para qualquer pessoa, tenha a opinião política que tiver. Isso porque não se tratam aqui de julgamentos, mas sim de fatos em si, isoladamente. Cuida-se, apenas, de saber quais as engrenagens que fazem a economia soviética funcionar independente de qualquer consideração sobre a vantagem ou desvantagem destas mesmas engrenagens, sua superioridade ou inferioridade sobre as do regime capitalista⁶.

No prontuário de Caio Prado, no DEOPS sua extensa palestra foi registrada de forma bastante sintética. Conforme as anotações do secreta, o intelectual falou sobre a União Soviética, o Partido Comunista e a missão histórica da Revolução de 1917, fez apologia à justiça soviética, citou a escola russa onde se ensina marxismo leninismo científico. E declarou que os comunistas são pessoas abnegadas e com boa conduta moral, vanguardeiros da transformação social do mundo. Na seqüência explicou como as casas de saúde na União Soviética preocupam-se com os proletários, oferecendo assistência aos trabalhadores inválidos, lembrando ainda, que os doentes ganham salários como se estivessem trabalhando e no caso de morte, a família recebe uma pensão do Estado, chamando assim, a atenção dos ouvintes para o valor do sindicato, o progresso da ciência, a questão agrária e a socialização de terras russas. Criticou o regime e a economia dos países capitalistas. Segundo o palestrante: “no mundo há 70 milhões de desempregados, na Rússia não falta trabalho porque a produção é feita de acordo com as necessidades da população”⁷.

Esta palestra teve grande repercussão. De Amparo, interior paulista, chegou uma carta datada de 11 de setembro, enviada pelo vendedor de jornais e revistas Dalverio Oliveira. Dizia:

Tendo lido na *Folha da Noite* que V.S. fez uma conferência sobre a viagem que V.S. fez a Rússia, descrevendo a mesma sobre as suas observações: política, social, e econômica. Porém, como não foi a mesma publicada na íntegra e tendo eu vários amigos daqui a curiosidade de saber a valiosa opinião de V.S. que deve ser de valor, não só devido a sua

⁶ Fundo Caio Prado Júnior, levantamento prévio: caixas, caixa 1, s.d., Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo; e “A Rússia Hoje”, *Folha da Noite*, São Paulo, 6 set. 1933, capa.

⁷ Prontuário 2.241, do Clube de Artistas Modernos no DEOPS, doc. n. 18.

esclarecida inteligência, mas também a independência de caráter da qual temos tido informações que houveram a pessoa de V.S. e nos tornam modestos admiradores de V.S., assim sendo, tomamos a liberdade de vir perante V.S. para nos informar, se vai fazer a publicação da mesma em algum jornal, e qual for ele ou se V.S. fizer publicação impressa da mesma a bondade de nos enviar um exemplar. Caso também tenha V.S. trazido de sua viagem a Rússia alguns livros de divulgação, se for possível me enviar algum exemplar, mesmo que seja escrito na língua russa, pois tenho um dos amigos que estão estudando o russo e já têm recebido algumas obras, que tem lido [...] ⁸.

Dado ao grande interesse que a palestra gerou, Caio retornou ao CAM no dia 15 de setembro para uma reapresentação. Neste mesmo dia, o jornal *Diário da Noite* divulgou:

Não há muitos dias, o Sr. Caio Prado Júnior realizou uma conferência no CAM, à Rua Pedro Lessa, 2 sobre o seguinte tema: A Rússia de hoje. O conferencista conseguiu brilhante sucesso com a sua palestra, feita de maneira admirável, com uma clareza de exposição e com um método que impressionaram satisfatoriamente o auditório. Enorme foi este, pois cerca de 600 pessoas não conseguiram ouvir o conferencista. O CAM, centro cultural que vem prestando ótimos serviços à civilização paulista, cogitou de obter do Sr. Caio Prado Júnior realizasse novamente a palestra, afim de assim atender aos apelos nesse sentido. A conferência será realizada às 22hs, na sede do clube ⁹.

Nestas duas datas, o número de ouvintes superou qualquer expectativa e fez com que o espaço se tornasse pequeno a ponto de formar uma fila à porta, onde diversas pessoas esperavam a vez para poder entrar no salão. Na ampla assistência da primeira conferência "o salão estava lotadíssimo bem antes da hora marcada para o início; presente vários adeptos do comunismo como Tarsila do Amaral, Osório César ¹⁰ e Orestes Ristori ¹¹ ¹². Na segunda, compareceram

⁸ Fundo Caio Prado Júnior, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, pacote 27, Correspondência Passiva, 11 set. 1933.

⁹ "A Rússia de Hoje", *Diário da Noite*, São Paulo, 15 set. 1933.

¹⁰ Dentre os nomes acima relacionados, Osório César é o mais atuante politicamente. Médico psiquiatra, do Hospital do Juquery foi um marxista convicto e atuante com idéias político-sociais. Participou de movimentos grevistas (como o primeiro de maio de 1933) e organizações como o Comitê Anti-Guerreiro - uma sociedade política que reunia artistas e intelectuais ligados ao Partido Comunista Brasileiro, onde ocupou o cargo de segundo secretário e contou com a participação de Afonso Schmidt, Ribas Marinho e Ayres Torres. O Comitê sofreu perseguições e

cerca de quinhentas pessoas dentre elas o comissário de polícia Humberto Novaes; o político Vicente Rao (amigo de Oswald de Andrade)¹³; os diretores do clube Flávio de Carvalho e Jaime Adour da Câmara; e os comunistas (assim identificados pela polícia conforme registrado no Prontuário do CAM) Osório César, Mário Pedrosa¹⁴ e Tarsila do Amaral, os irmãos Mário e Galeão Coutinho¹⁵, Hermínio Sacchetta, Octávio Barbosa e Orestes Ristori.

Devido aos insistentes pedidos de pessoas ávidas por conhecer mais sobre o assunto, Caio percebeu o interesse existente pelo tema. Além do mais, recebeu uma correspondência da Companhia Editora Nacional, consultando-o sobre a possibilidade de fazer um livro contendo suas impressões sobre a

foi duramente combatido pela polícia. Osório casou-se com Tarsila do Amaral depois que ela se separou de Oswald de Andrade. (Prontuário 11, de Afonso Schmidt no DEOPS).

¹¹ Anarquista nos anos 1920, o italiano Orestes Ristori iniciou a década seguinte convivendo com artistas, intelectuais e estudantes da esfera de influência do PCB. De volta a São Paulo, em 1925, após viver três anos no Uruguai, ele montou um laboratório químico e passou a produzir clichês para os jornais. Em 1930, estava sob a vigilância da polícia de seu país. Convidado por artistas e estudantes que freqüentavam sua casa, a qual dava apoio logístico aos comícios operários, Ristori tomou parte das reuniões promovidas pelo Clube de Artistas Modernos. Nesse tempo, ele passou a defender a Revolução Russa, criticando a ineficácia e a esterilidade da ação anárquica. Sua residência no bairro do Brás recebia regularmente a visita dos amigos Caio Prado Júnior, Jorge Amado (que o presenteou com o romance *Cacau*) e Oswald de Andrade (que o presenteou com o romance *Serafim Ponte Grande*). Em 1936, Ristori foi expulso do Brasil. (Carlo Romani, *Oreste Ristori: Uma Aventura Anarquista*. São Paulo, Annablume e FAPESP, 2002).

¹² Prontuário 2.241, do Clube de Artistas Modernos no DEOPS, doc. n. 16.

¹³ Vicente Rao era amigo de Oswald de Andrade. Segundo Maria Eugênia Boaventura, “tudo leva a crer que Oswald de Andrade e Vicente Rao afastaram-se na década de 30, sobretudo na vigência do Estado Novo, do qual Rao foi Ministro da Justiça”. (Maria Eugênia Boaventura, *O Salão e a Selva – Uma Biografia Ilustrada de Oswald de Andrade*, Campinas, Unicamp, São Paulo, Editora Ex Libris, 1995, p. 159).

¹⁴ Mário Pedrosa nasceu em Pernambuco e estudou em Lausanne, na Suíça. Formou-se, em 1923, na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Viveu em São Paulo, no período de 1920 a 1922, quando conheceu Mário de Andrade. Trabalhou como redator de política internacional no jornal *Diário da Noite*, de São Paulo, na mesma época de Chateaubriand e Rafael Corrêa de Oliveira tendo como companheiros de redação Di Cavalcanti e Lívio Xavier. Em 1927, foi para a Alemanha estudar na Faculdade de Filosofia da Universidade de Berlim, onde cursou Filosofia, Sociologia e Estética. Neste mesmo ano ligou-se ao movimento surrealista da França protagonizado por André Breton, Benjamin Péret, Tanguy e Miró. Retornou ao Brasil, em 1929. Filiou-se ao Partido Comunista, mas em 1931, tornou-se trotskista. (Mário Pedrosa, *Mundo, Homem, Arte em Crise*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 311).

¹⁵ Galeão Coutinho usava o pseudônimo Cândido e trabalhava como redator-chefe do jornal *A Gazeta*. Tornou-se um dos críticos mais constantes dos modernistas. No CAM proferiu palestra em que fez elogio à usura, no dia 8 nov. 1933. (Prontuário de Galeão Coutinho, n. 163, no DEOPS de São Paulo).

Rússia¹⁶. Assim, decidiu escrever *URSS, um Novo Mundo*, publicado em 1934, cuja segunda edição datada do ano seguinte foi apreendida pela polícia. O documento é praticamente uma propaganda das boas ações da União Soviética onde relatou o funcionamento dos mais diversos setores: econômico, educacional, previdenciário, saúde pública, dentre muitos outros; ademais afirmou ser a Rússia da época a Terra Prometida para a glória do proletariado universal, um fenômeno social que ultrapassa tudo quanto de bom se dá à questão social do mundo.

Tanto nas duas palestras como no livro, a Rússia aparece como um local maravilhoso e cheio de virtudes. Mas na verdade o historiador estava confiante na nova administração, embora se perguntasse se a União Soviética seria capaz de resolver os seus problemas de forma melhor que os países capitalistas. Ele tinha total consciência de que havia muita coisa ainda a ser feita. Em sua carta datada de 23 de junho de 1933, enviada de Paris aos pais em São Paulo, enumerou as ações que precisariam ser tratadas com prioridade para “tirar o país do atraso, ignorância, superstição e miséria que o antigo regime czarista o mantinha; segundo o intelectual, “o que existe é um primeiro esforço de reconstrução de um país”¹⁷.

Não foram somente os pronunciamentos laudatórios e em defesa da União Soviética que tiveram lugar no recinto do Clube: em 25 de março de 1933, o diplomata e jornalista Nelson Tabajara de Oliveira, cônsul do Brasil em Xangai¹⁸, discursou sobre a China do início da década, pouco conhecida dos brasileiros devido à distância física e cultural.

¹⁶ Fundo Caio Prado Júnior, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, pacote 27, 20 dez. 1933.

¹⁷ Fundo Caio Prado Júnior, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, pacote 27, Paris, 23 jun. 1933.

¹⁸ Nelson Tabajara de Oliveira (1904-1979) foi jornalista da *Folha da Manhã*, *Folha da Noite*, *O Tempo* e *O Estado de São Paulo* e colaborador do *Boletim Ariel*. Ex-revolucionário da Coluna de Isidoro Dias Lopes, foi exilado até 1928, iniciando-se na carreira de diplomata como auxiliar contratado. Sua obra literária limitou-se aos relatos de viagens, que realizava com frequência devido a sua profissão. Escreveu *O Roteiro do Oriente* (1933), *Shangai* (1934) e *Japão* (1934). Mais tarde publicou os romances *O Herói Imperfeito* (1948) e *A tragédia de um Herói* (1968). (J. Toledo, *op. cit.*, p. 155).

De acordo com ele, lá conheceu um encantador de serpentes, dançarinas e mulheres alegres, na maioria russas, que freqüentavam a noite. A capital do país contava com cinco milhões de habitantes e estava dividida em três grandes partes: a concessão internacional, a cidade francesa e os bairros chineses que contornavam as duas partes estrangeiras. O trânsito era livre entre estas partes. A cidade francesa era a área mais boêmia, com um milhão de habitantes e muita liberdade política, abrigando seis mil comunistas chineses e russos que deixaram o seu país de origem por serem opositores e estarem indignados com a administração de Stalin. Na seqüência, comparou o líder russo às gangues chinesas, alegando que este ao chefiar na Sibéria um grupo de ativistas em missão revolucionária assaltou trens e bancos para conseguir recursos. De qualquer forma, perante os chefes de governo europeus o líder russo ganhou prestígio¹⁹. Nelson Tabajara de Oliveira passou, também, por Moçambique e Ilha de Ceilão e relatou as relações entre brancos e negros e suas diferenças, apontando a abundância e a miséria, prepotência e humildade, fanatismo e incredulidade.

No CAM havia espaço para opiniões diversas. Enquanto Caio Prado Júnior procurou mostrar só o lado positivo da experiência russa, Tabajara fez referência ao grande contingente de russos vivendo fora de seu país por não aceitarem as idéias de Stalin.

De qualquer forma, nos anos 1930, eram práticas comuns, tanto os relatos de viagens para a União Soviética, assim como os romances proletários. Serviam para combater a imagem distorcida que era veiculada na imprensa sobre a experiência soviética. Tinha-se como objetivo mostrar as diferenças com relação ao fascismo, distinguindo-os; e frisar a importância fundamental do proletariado para a construção deste “mundo novo”²⁰. Além do lançamento de livros europeus como *De Volta da URSS*, de André Gide traduzido por Álvaro Moreyra (Editora Vecchi); foram publicados pela Calvino Filho Editor os livros:

¹⁹ Nelson Tabajara de Oliveira, *O Roteiro do Oriente*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1933 e Nelson Tabajara de Oliveira, *Shangai*, São Paulo, Nacional, 1934.

²⁰ Alfredo Wagner Berno de Almeida, *Jorge Amado: Política e Literatura*, Rio de Janeiro, Editora Campus, 1979, p. 130.

Rússia, de Maurício de Medeiros (1932); *Um Engenheiro Brasileiro na Rússia*, de Cláudio Edmundo (1933); e *O que vi em Roma, Berlim e Moscou*, de Juvenal Guanabara (1934). Além de *Onde o Proletariado Dirige...* de Osório César com desenho na capa assinado por Tarsila do Amaral²¹; e pela Companhia Editora Nacional, o já citado *URSS Um Mundo Novo*, de autoria de Caio Prado Júnior (1934).

Dentro deste contexto, o Clube de Artistas Modernos organizou, ainda, no dia 24 de outubro, a divulgação do romance proletário *Cacau*, recém-lançado, pela Editora Ariel e de autoria de Jorge Amado. Obra regionalista que se passa na área nordeste do Brasil. Neste dia, o autor baiano proferiu a palestra *A Vida numa Fazenda de Cacau* quando contou como viviam os trabalhadores rurais empregados numa fazenda produtora de cacau, localizada no sul da Bahia. O romance se passa na Fazenda Fraternidade, do Coronel Manoel Misael de Souza Telles ou Mané Frajelo, que “alugava” seus funcionários. Na região era conhecido como pagador de baixos salários, que não disponibilizava banheiro aos seus colonos, mas mesmo assim, por falta de outras oportunidades, um jovem rapaz nordestino aceitou trabalhar lá. Como pano de fundo, o protagonista se envolve emocionalmente com uma bela morena que o trai, enquanto isso, os colonos mostram-se revoltados com o patrão depois de terem seus ganhos diminuídos. Irritados, decidem não voltar às roças, mas se sentem desmotivados quando tomam conhecimento da chegada de mais de trezentos flagelados, todos prontos a aceitar qualquer salário. Antes do começo da luta os antigos colonos já se sentiam derrotados, restando-lhes apenas voltar ao trabalho ganhando um soldo menor. O jovem nordestino foi o único que decidiu ir embora da fazenda para se juntar a um amigo e lutar pela causa social.

A narrativa mostra os personagens centrais interagindo com coronéis, soldados, operários, comerciantes e cangaceiros. Capta, primordialmente, o universo existencial do proletariado²². Na avaliação de Agripino Grieco, editor da primeira edição, a obra “é um excelente documentário da terrível exploração

²¹ Osório César, *Onde o Proletariado Dirige...*, São Paulo, Edição Brasileira, 1932, nota do autor.

²² Jorge Amado, *Cacau*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1978.

imposta ao mais infeliz de todos os proletários. O proletário rural [...] historiando a tragédia dos “alugados” das fazendas baianas, não caiu ele na fabricação de papel pintado e sim procurou mostrar-nos o que há de horrível na peregrinação sonambúlica dessa gente, sem letras, sem terra, sem saúde...”²³. Para Alfredo Wagner Berno de Almeida o personagem principal “pode ser comparado com o operário de vanguarda que teoricamente teria por função suscitar junto aos membros da classe à qual está ligado uma tomada de consciência de seus interesses comuns”²⁴. Por fim, Jorge Amado confessou que escreveu a obra com evidentes intenções partidárias²⁵, após ter iniciado sua militância no Partido Comunista, levado pela escritora Raquel de Queiroz.

Função da arte

A arte para Flávio de Carvalho “seria um dos meios de experimentar novos horizontes tanto para o sujeito como para a realidade”²⁶. Um bom exemplo seria o livro *Cacau* que foi capaz de unir arte literária com os problemas sociais brasileiros de uma época. Em defesa da ampliação desta mesma prática, os participantes do Clube de Artistas Modernos mobilizaram-se. Para tanto, os diretores passaram a levar para dentro da sede – na medida de suas possibilidades, algumas vivências bem sucedidas. Foi em 16 de junho que Mário Pedrosa proferiu palestra sobre *Kaethe Kollwitz e o seu Modo Vermelho de Perceber a Vida*, em complemento à exposição de gravuras da artista. O evento foi importante por marcar o início dele como crítico de arte em nosso país, ocasião em que propôs, como alternativa, uma arte proletária – provisoriamente utilitária, uma vez que naquele ano a “polêmica havia deixado de ser artística onde as discussões de ordem estética ou cultural iniciadas com a Semana de 22, tinha tomado a rota política, predominantemente ideológica devido ao ambiente de alta tensão social e crise institucional provocadas pela Revolução

²³ Alfredo Wagner Berno de Almeida, *Jorge Amado: Política e Literatura*, Rio de Janeiro, Editora Campus, 1979, p. 75.

²⁴ *Idem*, p. 95.

²⁵ *Idem*, p. 86.

²⁶ Luiz Camillo Osório, *Flávio de Carvalho*, São Paulo, Cosac & Naif Editores, 2000, p. 17.

de 1930 e 1932, crise do café, crise das instituições e o nazismo ou no Brasil o integralismo”.

Os principais pontos abordados na conferência foram a correspondência entre a atividade artística e o modo de produção, o caráter social da arte e o posicionamento dos artistas frente aos problemas sociais e políticos de sua época²⁷.

Para o crítico, a mudança do sistema de produção onde a agricultura substituiu as atividades da caça, provocou uma alteração dos motivos estéticos a serem representados, isto é, do animal morto passou-se a representar a natureza viva. À medida que a natureza avançou, conseqüentemente, a separação entre o homem e a natureza cresceu: “é o que Marx chamou de formação dos órgãos produtivos do homem social”, concluiu. Na seqüência fez um paralelo entre a arte grega e a moderna, afirmando que “do mesmo modo que a arte grega tirava inconscientemente do arsenal de sua mitologia as formas de sua imaginação criadora, “os artistas modernos não faziam outra coisa do que inconscientemente extrair não de uma mitologia, mas da concepção científica e racional da natureza, as formas e as realizações estéticas de suas criações”.

Seu intuito era colocar a arte num patamar universal para poder ser mais atuante politicamente. Assim, optou em mostrar como os novos modos de produção, no início dos anos 1930, tinha a necessidade de adequação às mudanças provocadas pelo capitalismo, as quais criavam “novas condições sociais e técnicas impostas aos homens”, como o uso da máquina no lugar do instrumento primitivo.

Um segundo objetivo intrínseco ao discurso foi analisar o processo de formação da consciência de classe exigindo o sentimento de solidariedade, ao denunciar o “individualismo egoísta a serviço de uma casta parasitária”,

²⁷ Marcelo Mari, *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930-1950)*, tese de doutorado, São Paulo, FFLCH/Universidade de São Paulo, 2006.

chamando a atenção dos artistas nacionais, seus conterrâneos, para os trabalhos sociais que se aproximavam do proletariado.

A arte social, na opinião de Pedrosa, é uma arma, porque pode denunciar a formação de uma outra sociedade não burguesa que se formava nos subterrâneos das minas, nos cortiços e nas aglomerações suburbanas e ao contato com os motores das máquinas. Assim, a obra de Kaethe Kollwitz (mais de denúncia que constatativa simplesmente) seria o resultado do olhar da classe trabalhadora e não o traço de cenas de guerra vistas pelas classes dominantes. Uma obra humana, que se voltou socialmente para o proletariado e para a universalização, cujo segredo de sua universalidade estava na intensidade emotiva. Foi no marxismo que a artista achou a expressão acabada da sua consciência teórica; ou seja, a doutrina do socialismo científico surgia pela primeira vez, como a arma específica e já praticamente comprovada do proletariado no combate pela sua emancipação. Disse ainda que depois da gravadora alemã, “outras formas de expressão vieram” como por exemplo os trabalhos de George Grosz. Defendeu a arte transitória e utilitária porque o próprio proletariado é, segundo ele, uma classe transitória onde “sua existência está condicionada a uma luta constante e terrível pela vida”²⁸.

No mês seguinte, Tarsila do Amaral, que visitara a União Soviética, em 1931²⁹, falou no CAM, sobre a *Arte Proletária* e fez uma sessão de músicas populares e hinos russos “com o fim de mostrar a evolução por que passa essa

²⁸ Mário Pedrosa, *Política das Artes – Textos Escolhidos I*, São Paulo, Edusp, 1995, pp. 35-59.

²⁹ A título de curiosidade, para a realização da viagem, Tarsila teve que vender alguns quadros de sua coleção particular, uma vez que a crise de 1929 havia afetado suas finanças. Em Paris, uma apresentação do crítico russo Serge Romoff possibilitou a realização de uma exposição individual em Moscou, aberta em 10 de junho no Museu de Artes Ocidentais. Graças à venda da tela *O Pescador*, adquirida pelo próprio Museu, ela e Osório César iniciaram a jornada. Nesta mesma época Tarsila escreveu para a família no Brasil explicando que “o pagamento é em rublos o que quer dizer que eu não posso retirar o dinheiro do país. Mas me ajuda muito”. Ela “queria visitar Moscou, para apreciar construções novas, os seus processos intelectuais e materiais completamente revolucionários, bem como o seu povo animado de uma mentalidade sadia e inédita, com suas leis naturais e seus pulmões livres e capazes de respirar o ar da mais saudável das liberdades”. O casal visitou museus e instituições científicas, percorreu as regiões de Ialta, Sebastopol, Mar Negro, Constantinopla e Belgrado e em agosto estava de volta à Paris. (Acervo de Tarsila do Amaral, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo; Aracy Amaral, *Tarsila do Amaral*, São Paulo, Fundação Finambrás, cronologia).

arte na terra dos moujiks vermelhos”³⁰. Comparou a arte proletária e a arte burguesa, como superestruturas do regime político a que pertencem. Porém, em um ou outro há apenas variações no modo de sua aplicação e ao fim a que se destinam, uma vez que a arte proletária encontra-se a serviço da construção do socialismo e a arte burguesa serve ao capitalismo.³¹ Na seqüência, fez uma análise das diferentes transformações que sofre o conceito de beleza através das idades e como a modificação profunda da vida, sob um regime de igualdade econômica inteiramente novo e os sentimentos do homem provavelmente sofreriam a influência do ambiente. Ignorando qual seria o padrão de beleza adotado no mundo socialista do futuro, dizia-se certa de que as aspirações e o ideal de beleza seriam outros; o que provavelmente daria uma nova expressão estética à obra de arte.

Outra importante contribuição foi a experiência do muralista mexicano David Alfaro Siqueiros que em dezembro de 1933, de passagem por São Paulo, foi levado à sede do Clube de Artistas Modernos para falar do movimento de arte no seu país.

Ativo militante, Siqueiros desde o início da carreira dividiu-se entre a arte e a política, participando da organização de sindicatos operários e do jornal *El Machete*, órgão oficial do Sindicato dos Pintores Muralistas, que em menos de seis meses de existência passou a ser controlado pelo Partido Comunista Mexicano. Ocupou postos relevantes como o de secretário geral da Federação Mineira, representou os trabalhadores do México no IV Congresso da Internacional Sindical de Moscou (1927) e participou como delegado no Congresso Sindical de Montevideú.

Comunista convicto, seguidor da III Internacional, deixou de pintar por um período de cinco anos, entre 1925 e 1930 para se dedicar com exclusividade às atividades sindicais. Preso entre 1930 e 1931 e expulso do Partido Comunista Mexicano (1931), exilou-se nos Estados Unidos onde voltou a pintar murais como a obra *Tropical America* do Plaza Art Center, de Los Angeles.

³⁰ Prontuário 2.241, do Clube de Artistas Modernos no DEOPS, doc. n. 29, recorte de jornal intitulado “A Arte Proletária, Brilhante Conferência da Pintora Sra. Tarsila do Amaral, no CAM”.

³¹ Prontuário 2.241, do Clube de Artistas Modernos no DEOPS, doc. n. 29.

Em 1933, viajou pela América do Sul, fazendo pinturas experimentais e divulgando a arte revolucionária e social; no Uruguai foi preso e da Argentina expulso devido às suas atividades políticas após participar de uma série de conferências. Em viagem de retorno aos Estados Unidos, passou rapidamente pelo Brasil. Uma comissão de recepção foi organizada para levá-lo ao grêmio de Flávio de Carvalho, onde falou de improviso para a assistência, durante quatro horas. Explicou como o grupo de pintores de seu país começou a produzir murais após terem tomado parte “com armas na mão”, da Revolução Mexicana³² lado a lado com o povo, junto com as massas. A decisão de se fazer pintura mural surgiu como opção de grande visibilidade, contrapondo-se aos quadros ou a chamada pintura de cavalete, de caráter burguês porque se mantém dentro das residências, portanto restrita aos seus moradores, parentes e amigos e não disponível ao público geral.

Em seu discurso, abordou, também, os motivos que levaram a vanguarda mexicana a adotar temas sociais e as necessidades iniciais que o grupo de pintores teve até implantar uma técnica que resistisse ao tempo. Explicou:

Após a Revolução fundamos o nosso Sindicato de Artistas, que foi o laboratório onde nasceu a nossa concepção proletária da arte. Iniciamos então, uma busca desesperada em torno de uma nova expressão artística útil à coletividade. A pintura mural parecia ser a mais adequada. Queriam um tipo de pintura resistente, que sobrevivesse ao tempo. Pesquisas apontavam para a técnica indígena de frescos. O que pintar? A equipe se reuniu para discutir – foram escolhidos os temas sociais. Hoje, em 1933, possuímos uma técnica capaz de pintar em fresco sobre cimento e a nossa preocupação é fazer obra exterior, nos pontos de maior tráfego afim de que impressione sobretudo a massa³³.

Devemos esclarecer que a pintura mural mexicana, iniciada em 1922, teve como incentivador o Ministro da Educação José Vasconcelos. O projeto foi

³² A Revolução Mexicana iniciou-se em 1910 e foi um grande movimento popular, anti-latifundiário e anti-imperialista responsável por importantes transformações no México como a implantação da nova Constituição de 1917, considerada progressista, a qual garantia os direitos individuais, o direito à propriedade, leis trabalhistas e regulava a propriedade do Estado sobre as terras, águas e riquezas do subsolo; em parte serviu para desmobilizar os camponeses, fato que contribuiu para o assassinato do líder agrarista Zapata.

³³ Prontuário 2.241, do Clube de Artistas Modernos no DEOPS, doc. n. 28

encabeçado por Diego Rivera junto com David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco, os quais ficaram conhecidos como os três grandes. Eles precisavam de ajudantes para preencherem os imensos desenhos que rabiscavam nas paredes. Trabalhavam com vários outros pintores dando, assim, a característica de um “fazer coletivo” ao movimento³⁴.

Entre 1922 e 1924, Siqueiros pintou uma série de murais na Escola Nacional Preparatória, no Distrito Federal e outra série na antiga capela da Universidade de Guadalajara, no estado de Jalisco. Nesta época, ele havia sido praticamente expulso da Escola Preparatória (local onde os primeiros murais mexicanos foram executados) pelos alunos reacionários que combatiam a pintura mural. A primeira idéia foi criar uma arte revolucionária, em que os trabalhadores operários não fossem apresentados em atitude passiva ou de feições mansas, mas como “um elemento consciente da luta de classes”. O grande empregador e financiador deste projeto era o próprio Estado. Na opinião de Siqueiros, conforme seu pronunciamento no CAM, infelizmente “o movimento se desviara para a arte popular”. Os trabalhos dos muralistas mexicanos tinham o objetivo de instruir as massas através de dois temas centrais: a valorização dos primeiros povos, anteriores à chegada do colonizador espanhol e as representações do povo como heróicos participantes da Revolução de 1910.

Numa segunda etapa do movimento, os muralistas passaram a se preocupar com questões voltadas às soluções técnicas (origem e essência da estética) e com o uso de novos instrumentos como a pistola a ar no lugar do pincel.

Flávio de Carvalho ao lembrar o encontro que teve com o pintor mexicano, o descreveu como um homem

alto, mestiço, cabelos negros, 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

³⁴ Para uma análise do muralismo mexicano, ver David Alfaro Siqueiros, *El Muralismo de México*, México, Ediciones Mexicanas, 1950; e Camilo de Mello Vasconcellos, *Imagens da Revolução Mexicana – O Museu Nacional de História do México (1940-1982)*, São Paulo, Alameda, 2007.

auditório e conservava esse campo magnético 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 idéias políticas só uma vez afetaram a cor e a forma dos seus argumentos – coisa rara entre elementos radicais. A forma de sua oratória se parecia com a forma de sua pintura: grande imaginação, grande exuberância, dantesca em tonalidade, forte e definida em emoção. A assistência imóvel, hipnotizada, sem o menor sinal de cansaço, escutou Siqueiros durante quatro horas³⁵.

No mesmo dia, a comitiva de recepção liderada por Tarsila do Amaral dirigiu-se para uma seção de entrevistas. Para a *Revista Rumo*, do Rio de Janeiro, o mexicano falou em detalhes sobre a técnica de pintura mural e os objetivos do Bloco de Pintores Murais. Declarou ser a pintura monumental pertencente às massas e, por isso, deveria ocupar o lugar da pintura de cavalete que tem características burguesas porque é sempre uma propriedade individual, para poucos. Visando uma temática moderna, fez-se necessária a adoção do uso de uma técnica também moderna e inovadora. Embora a pintura em paredes seja muito antiga, o uso da pistola com cimento à prova de água e a brocha de ar é para os pintores modernos um de seus mais importantes instrumentos desenvolvidos pelos pintores muralistas, possibilitando, desta maneira, o enriquecimento da plástica moderna³⁶.

Se o início do muralismo mexicano foi tumultuado, nos anos 1930 era um movimento organizado e reconhecido internacionalmente. Tanto é verdade que Siqueiros, Rivera e Orozco nesta década viveram e trabalharam nos EUA; lá deixaram muitos murais nas cidades de Detroit, Los Angeles e São Francisco, nas Escolas Públicas de Chicago além da obra realizada no *hall* de entrada do

³⁵ Flávio de Carvalho, *op.cit.*, 1939.

³⁶ "Entrevista de David Alfaro Siqueiros", *Revista Rumo*, Rio de Janeiro, nov. 1933.

Edifício da Radio City Center, de propriedade do milionário Nelson Rockefeller. Pintada por Diego Rivera, tinha como tema *El Hombre en el Alto Espíritu la Elección de un Futuro Mejor* e trazia a imagem de Stalin ao centro representando o construtor da paz. O resultado foi a destruição do mural, evitando-se a confrontação entre capitalismo e socialismo, uma vez que o contratante divergia das idéias políticas do artista. Anos depois a mesma obra com pequenos ajustes passou a figurar na parede do primeiro andar do Palácio de Belas Artes, na Cidade do México.

Diante destes fatos até aqui expostos, nota-se que a vanguarda mexicana, nessa época, já era muito bem aceita entre os norte-americanos. Enquanto isso, o projeto de união da arte usando como tema central os problemas sociais estava apenas começando por aqui. Segundo Oswald de Andrade: "o México está ali colocado na vanguarda das artes plásticas. Os seus grandes pintores – Siqueiros, Orozco e Rivera – são considerados dos maiores mestres contemporâneos. Por que o Brasil não poderá também se colocar bem no mundo plástico?"³⁷.

Em nosso país, as idéias políticas revolucionárias vieram à tona somente com a crise do café, em 1929. Foi nessa época que surgiram, no plano pictório, os primeiros artistas brasileiros com disposição para emitirem mensagem social consciente: Tarsila do Amaral depois de sua viagem à União Soviética, produziu as telas *Operários* (1933) e *Segunda Classe* (1933) apresentadas pela primeira vez em 1933 na exposição do Palace Hotel do Rio de Janeiro. Di Cavalcanti pintou *Operário* (1930), *1o. de Maio* (1932) com a representação ao fundo da foice e do martelo, e *Operários* (1933). E Carlos Prado criou *Varredores* (1935). Todas incorporavam a temática social voltada para retratar o povo trabalhando.

Esta intenção nacionalista ou socializante de representar o fazer, ou seja, a atividade de trabalho, promoveu obras que apresentaram um repertório visual relativo à realidade do país³⁸. É neste aspecto que o projeto de Flávio de Carvalho vinha ao encontro dos interesses destes artistas acima citados, uma

³⁷ Oswald de Andrade, *op. cit.*, 1992, p. 301.

³⁸ Tadeu Chiarelli, *A Arte Internacional Brasileira*, São Paulo, Lemos Editorial, 1999, p. 28.

vez que o CAM cumpria a tarefa de abrir suas portas para abrigar discussões pertinentes à função da arte e ao mesmo tempo promovia debates de conscientização política com o propósito de esclarecimento e divulgação das idéias comunistas. O artista como pessoa sensível aos problemas sociais de seu país, deveria imprimir na atividade artística a função de melhorar ou alterar as estruturas. Em depoimento ao jornal *Folha da Noite*, Noêmia Mourão declarou na época: “eu acredito antes de mais nada que é preciso uma transformação social, para que a arte não seja um passatempo ridículo. O papel do artista hoje, na sociedade atual, é dolorosamente cômico. Nós divertimos os que têm dinheiro para comprar o que fazemos. Nossa consagração depende do bom humor dos ricos. E a finalidade da arte não é essa. Sempre que a arte foi grande, ela constituiu um estado de espírito de seu tempo“. Ao ser indagada se ela preocupava-se com a questão social, foi categórica: “seria infantil que não me preocupasse. Trabalho para ganhar a vida. Assisto a esse drama horrível das competições individualistas, como poderia tranquilizar-me, indiferente dentro de uma torre...a conhecida torre de marfim. Não quero dizer que eu seja uma feminista, no sentido usual da palavra. Eu quero ser a companheira dos homens que vão construir uma sociedade nova, igual a eles, com os direitos deles”³⁹.

Neste período, a promoção da agitação social como forma de contestação da ordem instituída resultou, no Brasil, em um tipo muito sutil de arte engajada. Eram obras isoladas que não chegaram a configurar um movimento amplo como vinha acontecendo no México. Devido à atividade intelectual e artística de resistência, o governo procurou anular e suprimir estas vozes através da força policial.

Fazer obra engajada passou a ser um risco à medida que qualquer manifestação de descontentamento com o regime ou ameaça à ordem instituída poderia alertar os policiais que passariam a vasculhar a vida do suspeito, podendo até mantê-lo preso como fez com Tarsila do Amaral e Osório César depois da viagem a Rússia.

³⁹ “Um Grande Valor Moderno de Arte que se Impõe à Admiração dos Estetas”, *op. cit.*, p. 3.

Militância política

Cassado desde 1928, o Partido Comunista Brasileiro – criado em 1922, arregimentou cerca de dois mil militantes no final dos anos 1920. A filiação dos intelectuais e do operariado deveu-se à campanha protagonizada pela União Soviética. Como vimos no Capítulo anterior os "antropófagos" Oswald de Andrade⁴⁰, Osvaldo da Costa, Patrícia Galvão, Jaime Adour da Câmara, Clóvis de Gusmão, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Geraldo Ferraz, além de Raul Bopp (que depois seguiu um caminho solitário) ligaram-se à ideologia política de esquerda. A eles uniram-se os escritores Jorge Amado, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo e José Lins do Rego, o sociólogo Djacir Menezes, o intelectual Caio Prado Júnior, o cronista Rubem Braga, os pintores Cândido Portinari, Quirino da Silva, Carlos Prado e Santa Rosa, o ator Procópio Ferreira, o escritor Monteiro Lobato, o maestro Francisco Mignone, entre outros. Muitos "tiveram aborrecimentos com a polícia chegando a ser presos e até mesmo obrigados a viver na ilegalidade"⁴¹, lembrou Oswald de Andrade. Já Flávio de Carvalho tinha a sensação que ser comunista nesta época era quase um crime ou alguma coisa monstruosa e proibida⁴².

Dos quatro fundadores do CAM, Antônio Gomide foi o único que não exerceu qualquer tipo de militância. O politizado Flávio de Carvalho preferiu transitar por diversas ideologias, algumas contraditórias, para poder analisá-las friamente, priorizando sempre o conhecimento, independentemente da opção política. Embora tenha tomado parte na Antropofagia de Oswald de Andrade, o

⁴⁰ O jornalista e escritor Oswald de Andrade engajou-se no PCB em 1931, e no mesmo ano começou escrever artigos sobre política. Junto com Pagu fundou *O Homem do Povo*, de vida bastante curta (durou de 27 de março a 13 de abril). Situado na Praça Sé, esquina da Floriano Peixoto, o jornal apresentava como programa o apoio à esquerda revolucionária "em prol da realização das reformas necessárias". No ano seguinte o casal sofreu perseguições. Em 1933, ele publicou *Serafim Ponte Grande* e terminou de escrever a peça para teatro *O Rei da Vela*. Além disso, foi um dos fundadores da *Associação dos Amigos da Rússia*, pertenceu à organização comunista *Federação Sindical Regional*, cedendo uma casa de sua propriedade para a instalação clandestina da sede dessa instituição ilegal, sempre auxiliado por sua companheira. (Oswald de Andrade, *Homem Sem Profissão: Sob as Ordens de Mamãe*, São Paulo, Editora Globo e Secretaria de Estado da Cultura, 1990).

⁴¹ Oswald de Andrade, *Estética e Política*, São Paulo, Globo, 1992, pp. 137-138.

⁴² Flávio de Carvalho, *Experiência no. 2*, Rio de Janeiro, Nau Editora, 2001, p. 49.

arquiteto nunca se filiou ao Partido Comunista, mas na palestra proferida no Clube de Artistas Modernos, no dia 29 de novembro de 1933, manifestou-se favorável à urgente necessidade do reconhecimento da União Soviética pelo Brasil. Participou da Revolução Constitucionalista de São Paulo e esboçou simpatia por Mussolini, conforme atestou Tito Batini:

Certa vez levo Flávio de Carvalho a nossa residência – “quero conhecer a opinião de uma família operária”, diz-me. Meus pais recebem-no com macarronada à italiana e bom vinho. Entre garfadas e copos, Flávio dá de elogiar Benito Mussolini. Meu pai, o ferreiro João Batini ouve-o calma e respeitosamente, mas, terminando o almoço, surpreende-o com o esclarecimento de que Mussolini não passa de um incoerente que já na guerra de 1914 traía o povo italiano com seu jornal *Avanti*, vendendo-se aos franceses...E isso não é dialética?, perguntou Flávio...⁴³.

Além disso, Flávio de Carvalho junto com os irmãos Carlos e Caio Prado fundou no início de 1932, a Sociedade de Socorros Mútuos Internacionais Ltda - uma cooperativa internacional de trabalhadores, com modesto escritório localizado na Praça da Sé, número 68, decorado com amplo quadro a óleo, cuja representação foi descrita por um secreta: de um lado grande número de operários, ao meio duas embarcações e remadores e do lado direito outro grupo de operários carregando sacos para estas embarcações⁴⁴.

A idéia original de se criar uma sociedade visando os interesses dos operários, teria sido de Tito e de Caio, porque eles “viviam à procura de uma definição política e queriam fazer algo que satisfizesse seus anseios de participação. E numa dessas maneiras de afrontar a burguesia, resolvemos ambos fundar a Cooperativa Internacional dos Trabalhadores [...]”⁴⁵. De acordo com Tito Batini em depoimento a J. Toledo, a Cooperativa “realmente tinha finalidades políticas, proporcionando às classes laboriosas serviços médicos vários e aquisição de alimentos a preços de custo [...]”⁴⁶. Mas, o verdadeiro

⁴³ *Idem*, p. 167.

⁴⁴ Prontuário 1.454, de Flávio Rezende de Carvalho no DEOPS.

⁴⁵ Tito Batini, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁶ J. Toledo, *op. cit.*, p. 150.

intuito dessa sociedade, na opinião de J. Toledo, “foi ganhar algum dinheiro, mesmo mantendo um prurido político através do anarco-sindicalismo tardio”⁴⁷. A empreitada terminou antes mesmo de conseguir gerar alguma ação política ou qualquer ganho financeiro.

Com poucos dias de existência, a iniciativa fracassou devido a um escândalo financeiro protagonizado por Theodoro Sampaio Filho, que exercia as funções de tesoureiro. Em comunicado à imprensa, publicado em 3 de fevereiro de 1932, a diretoria da cooperativa esclareceu que ele não pertencia mais ao quadro dos sócios⁴⁸ por não ter realizado, dentro do prazo estipulado no contrato, sua quota referente ao capital, além disso, havia se apropriado indevidamente de fundos sob sua guarda. Como reação imediata, Theodoro Sampaio, o pai, declarou através dos jornais não possuir nenhuma transação financeira com o filho, ademais nunca lhe dera qualquer procuração que permitisse a venda ou penhor de seus bens⁴⁹. Assim, em fins de abril do mesmo ano, a sociedade foi extinta.

Di Cavalcanti, também um dos fundadores do CAM, desde os seus vinte e um anos de idade manifestava certo interesse pelo socialismo e a Revolução Russa de 1917. Em 1928, ingressou no Partido Comunista levado por sua fé na justiça social. Registrou em seu livro de memórias o fato de que seu engajamento político deu-se após ouvir o preto Salvador contar a um grupo formado por quinze operários gráficos, carpinteiros e duas mulheres, sobre a viagem que fizera à União Soviética. Porém, a rotina cansativa da militância, seus sentimentos burgueses e o trabalho individualizado fizeram com que ele, em 1931, se auto-avaliasse e concluísse não poder ser jamais “um bravo comunista: entre a minha liberdade individual e as regras partidárias abriam-se

⁴⁷ *Idem*, p.122.

⁴⁸ A composição societária da Sociedade de Socorros, conforme informações registradas no prontuário de Carlos Prado, nos arquivos do DEOPS/SP, era: dez quotas para Zoroastro de Gouveia, seis quotas para Caio Prado Júnior, quatro para Flávio de Carvalho, quatro para Carlos Prado, quatro para André Dreyfus, duas para Dr. Guilherme da Silveira Filho, duas para o Dr. Moreira Porto, uma para o Dr. Ribas Marinho e uma para o Dr. Motta Lima. As quotas de Procópio Ferreira, Quirino Pucca e Jair Martins não foram especificadas.

⁴⁹ J. Toledo, *op. cit.*, p. 150; e Prontuário 67.296, de Carlos Prado no DEOPS.

abismos [...] nunca poderei renunciar ao prazer cotidiano", dizia⁵⁰. De qualquer maneira, manteve ao longo de sua vida conversas com líderes operários e intelectuais comunistas como Everardo Dias Pimenta, Afonso Schmidt⁵¹ e outras pessoas vindas do anarquismo de grande repercussão em São Paulo. Por algum tempo atuou como militante de esquerda: em abril de 1933, no Congresso de Sociologia realizado no salão das Classes Laboriosas, discursou em defesa dos soviéticos, criticou o regime burguês e capitalista, acusando-os de serem os responsáveis pela exploração do povo e pela perseguição aos seus opositores⁵².

Dos vinte e quatro nomes que figuraram no quadro de diretores do Clube de Artistas Modernos, sete deles (Afonso Schmidt, Celestino Paraventi⁵³, Jaime Adour da Câmara, Procópio Ferreira, Sérgio Milliet, Tarsila do Amaral e Caio Prado Júnior) eram ativos militantes políticos de esquerda.

⁵⁰ Emiliano Di Cavalcanti, *Reminiscências Líricas de Um Perfeito Carioca*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1964, p. 37.

⁵¹ O jornalista e escritor Afonso Schmidt, em 1920, viveu no Rio de Janeiro, onde secretariou a redação de *A Voz do Povo*, jornal da Federação Operária. Perseguido pela polícia devido ao apoio à greve Leopoldina (A greve dos ferroviários da Leopoldina Railway Company iniciou no dia 15 de março de 1920, exigindo aumentos salariais, regras para as contratações definitivas e o fim dos trabalhos aos domingos), voltou para São Paulo e trabalhou na *Folha da Noite* e nos jornais anarquistas *A Vanguarda* e *A Plebe*. Em 1924, transferiu-se para o periódico *O Estado de São Paulo*, onde permaneceu até o final de sua vida. Participou da fundação do Partido Comunista do Brasil, em 1922, do qual foi expulso por ser representante de Luís Carlos Prestes, conforme relatado em seu prontuário localizado nos arquivos do DEOPS em São Paulo. Foi membro da diretoria do Clube de Artistas Modernos. (Afonso Schmidt, *São Paulo de Meus Amores*, São Paulo, Paz e Terra, 2003; Álvaro Andreucci, *op. cit.*, p. 119; Prontuário 11, de Afonso Schmidt no DEOPS, doc. 1, ff. 1-9 e Tito Batini, *op. cit.*, p. 144).

⁵² Prontuário 188, de Hermínio Marcos Hernandez no DEOPS, doc. 20, Informe Reservado Mário de Souza, 5 abr. 1933.

⁵³ Celestino Paraventi foi "o homem que recebia para Prestes em São Paulo o dinheiro de Moscou". Em seu sítio escondeu por alguns dias Prestes e Olga Benário; ajudava militantes do PCB em São Paulo e, por isso, ficou na mira da polícia. Agentes do *Komintern* sabiam dos fatos e o descreveram em Moscou como uma "figura suspeita". Preso no começo de 1936, pela polícia paulista, ficou menos de um mês detido e, por interferência de influentes amigos médicos, ganhou um atestado de "louco" com o qual foi transferido para um hospício, de onde fugiu sem maiores problemas. Prestes e Paraventi continuaram amigos e foram extremamente leais um ao outro ainda nos anos 1950, quando o palacete do industrial na Rua Canadá servia de local de reunião para personalidades das mais diversas tendências: padres, freirinhas de um convento que ele sustentava, militares de extrema direita, políticos, artistas e o próprio Prestes. (William Waack, "Industrial do Café Recebia o Dinheiro", *O Estado de São Paulo*, 29 ago. 1993).

Dentre os artistas que se apresentaram ou realizaram palestras na referida agremiação estavam os comunistas Camargo Guarnieri⁵⁴, Galeão Coutinho, Jorge Amado, Osório César, Pedro Cataldi⁵⁵ e Oswald de Andrade todos vinculados ao Partido. Na sede da agremiação conviviam ainda anarquistas ou ex-anarquistas e os trotskistas Mário Pedrosa e esposa. O casal que até 1931 havia atuado no PCB, depois desta data passou a fazer parte da chamada oposição de esquerda⁵⁶. Em outros termos, o grupo de artistas e intelectuais ligados ao anarquismo, ao comunismo ou ao trotskismo conviviam bem, pacificamente, dentro do recinto do Clube porque alimentavam o mesmo interesse pelas artes modernas e manifestavam o desejo comum de combater o integralismo; e acima de tudo, prezavam o conhecimento, a ponto de Pedro Cataldi (ex-anarquista e na época comunista) proferir palestra sobre as diferenças entre comunismo e anarquismo. O mesmo convívio harmônico entre as ideologias de esquerda não foi registrado em todos os cantos do planeta. Na Rússia, León Trotsky havia sido expulso do país, em 1929, por Stalin. No México, o confronto entre Diego Rivera que gradativamente foi se tornando simpático às idéias do cubano Júlio Antônio Mella (ex-comunista radicado no México que se aproximou ideologicamente do trotskismo) contra o stalinista David Alfaro Siqueiros iniciou em 1928, após a volta deles de Moscou; a chamada "Polêmica"⁵⁷ marcou o discurso estético das artes plásticas da década

⁵⁴ O maestro Camargo Guarnieri (1907–1993) trabalhou como funcionário público, da Secretaria da Agricultura e do Deip e ali desenvolveu grande atividade partidária. Militante comunista desde 1933, viria a ser preso e processado devido às atividades ditas subversivas. (Prontuário 1454, de Flávio Rezende de Carvalho no DEOPS).

⁵⁵ O sapateiro autodidata e anarquista Pedro Cataldi escrevia, em 1933, peças que faziam o maior sucesso e que foram encenadas no Teatro Colombo, entre elas estão *A Insensata*, *A Madrid* e *Uma Mulher Indiferente*. (Y.A. Khoury, *A Poesia Anarquista*, in: Revista Brasileira de História, São Paulo, vol. 8, no. 15, fev. 1988, pp. 215-247).

⁵⁶ O grupo dirigido por Mário Pedrosa, Lívio Xavier e Aristides Lobo foi fundador da Liga Comunista do Brasil, em 21 jan. 1931, seção brasileira da *Oposição Internacional de Esquerda* (trotskista). Aristides Lobo foi militante do PCB, embora rompido com o partido desde 1928, concorreu pelo BOC à Câmara Federal. Em 1931, ele exilou-se em Buenos Aires. Dirigiu a *União dos Trabalhadores Gráficos* (UTG), um sindicato que foi bastante combatido. Ele havia trabalhado na Editora Unitas e foi denunciado como agitador nas reuniões da Associação dos Empregados do Comércio de São Paulo, em 21 jul. 1932, e preso no dia seguinte. (Prontuário de Aristides Lobo, n. 37, no DEOPS de São Paulo).

⁵⁷ Para saber mais sobre o tema, v. Maricela González Cruz Manjarrez, *La Polémica Siqueros-Rivera – Planteamientos Estético-Políticos 1934-1935*, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996.

de 1930, entretanto, eram as diferenças ideológicas no âmbito da política que alimentavam a verdadeira motivação para esta tensão. A oposição de esquerda, como o próprio nome sugere, dividiu em dois grupos (stalinistas e trotskistas) os defensores da Revolução Russa.

Além do acima descrito, o anarquista italiano Orestes Ristori, ativo militante político em São Paulo e que constantemente estava sendo vigiado pelas polícias italiana e brasileira, foi encontrado várias vezes discursando no CAM, provavelmente levado pelo amigo Caio Prado Júnior⁵⁸. Nesta época, falar abertamente sobre comunismo ou qualquer outra ideologia de esquerda, no Brasil, facilmente poderia se transformar em caso de polícia.

Vigilância policial

Criada com a finalidade de manter sob controle as ações dos cidadãos em geral, a Delegacia de Ordem Política e Social surgiu no Rio de Janeiro através a lei número 2.034, de 30 de dezembro de 1924. O antigo DOPS, nome com o qual ficou conhecido, funcionava no âmbito do aparelho repressivo estatal vigiando transgressões à ordem pública e estava subordinado à Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo⁵⁹.

Com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, a sociedade brasileira continuou sob constante vigilância. Álvaro Andreucci relatou que “vigiava-se a vida do cidadão em seus pequenos detalhes... tudo e todos eram passíveis de suspeita: os antepassados do indivíduo, suas amizades, leituras e até mesmo viagens e festas freqüentadas”⁶⁰.

Os opositores do governo ou da Igreja Católica eram alvo de investigações. Isso se deu porque a Igreja exercia forte domínio sobre as massas urbanas e o governo entendeu que ela poderia ser uma aliada importante no combate à ameaça comunista e uma força indispensável para o

⁵⁸ Walter Zanini, *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-1940 – O Grupo Santa Helena*, São Paulo, Nobel e Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 38.

⁵⁹ Marcos Tarcísio Florindo, *O Serviço Reservado da Delegacia de Ordem Política e Social de São Paulo na Era Vargas*, dissertação de mestrado, Franca, Unesp, 2000, p. 6.

⁶⁰ Álvaro Andreucci, *op. cit.*, p. 48.

processo político. Temiam-se atentados contra a ordem política e social como greves, conferências e encontros para se discutir a Revolução Socialista. Anarquistas e comunistas exerciam influência nas discussões sobre os rumos do movimento operário. Respectivamente, os primeiros queriam promover o aniquilamento da organização social burguesa, do Estado, da religião, das instituições em geral onde os princípios de autoridade e controle se manifestavam automaticamente. Os segundos, agrupados no Partido Comunista do Brasil, seguiam os ensinamentos dos participantes da Revolução de Outubro de 1917, na Rússia.

O trabalho de vigilância policial recaiu também sobre o movimento operário que “estava ainda se firmando como porta-voz dos grupamentos subalternos da sociedade civil. Seus participantes inauguravam e disseminavam novos meios e espaços para a mobilização dos interesses dos trabalhadores, procurando atuar diretamente no processo social e cultural de elaboração de uma identidade para a classe operária”⁶¹, diz Marcos Tarcísio Florindo.

Diversos mecanismos foram adotados para a identificação do suspeito: delações espontâneas, artigos de jornais assinados, tipografias clandestinas, palestras, viagens, relações de amizades, leituras, referências à nacionalidade, entre outros indícios⁶². A infiltração permitiu ao DOPS mapear a organização vigiada. Ao observar a movimentação dos grupos, o aparelho policial podia se antecipar, prevendo suas campanhas, atividades, diretrizes e estratégias.⁶³

Nesse processo de nomeação do suspeito, uma atenção especial era dedicada aos intelectuais e artistas considerados cidadãos potencialmente “perigosos” por dissimularem através de suas obras um arsenal de idéias “subversivas”. Esse foi, portanto, um dos segmentos sociais mais visados por ser considerado gerador e divulgador de idéias, além de portador de qualidades sedutoras - características propícias à desestabilização da ordem. Enquanto formadores de opinião, eram qualificados como propagadores de idéias

⁶¹ Marcos Tarcísio Florindo, *op. cit.*, p. 6.

⁶² Álvaro Andreucci, *op. cit.*, p. 16.

⁶³ Marcos Tarcísio Florindo, *op. cit.*, p. 87.

subversivas, avançadas, comunistas ou ainda idéias perigosas à segurança do regime⁶⁴.

O artista era visto como agente vivo, com capacidade para modelar uma nova cultura e a arte moderna era classificada como degenerada, ou seja, como uma distorção da arte clássica⁶⁵. Desta forma, as produções dos artistas e intelectuais estavam sujeitas à análise da censura; os palavrões estavam proibidos; e as exposições de pinturas que apresentassem corpos desnudos sempre eram fechadas após inevitável escândalo. Com poucos conhecimentos em relação às artes, os policiais não contavam com regras muito claras e acabavam tomando decisões baseadas no que achavam que deveria ser censurado.

As autoridades produziram documentos sobre a propaganda comunista pela arte e mantinham listas com diversos nomes que deveriam ser constantemente vigiados. Afonso Schmidt, Aristides Lobo, Caio Prado Júnior, Cândido Portinari, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Lasar Segall, Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Osório César, Oswald de Andrade e Pedro Cataldi eram conhecidos da delegacia e conseqüentemente tiveram suas trajetórias pessoais e políticas esquadrinhadas⁶⁶. Apesar de serem reconhecidos nos circuitos oficiais de cultura, não escaparam da ação vigilante da polícia: muitos foram presos e processados pelo Tribunal de Segurança Nacional, uma vez que nas suas produções culturais criticavam o regime. A ação violenta empregada era legitimada pelos próprios policiais, que recebiam total apoio do Estado, cujos pressupostos básicos justificavam-se pela manutenção da ordem e da paz social⁶⁷.

Fiscalizava-se e perseguia-se, ao mesmo tempo que

O Estado intencionava cooptar, sempre que possível, o maior número de artistas e intelectuais privilegiados como propagandistas de ideologias e formadores de opinião. No âmbito dessas relações entre os artistas, intelectuais e o poder temos o exemplo de Mário de Andrade,

⁶⁴ Álvaro Andreucci, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁵ *Idem*, p. 18.

⁶⁶ Marcos Tarcísio Florindo, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁷ Álvaro Andreucci, *op. cit.*, p. 48.

Villa-Lobos e Carlos Drumond de Andrade que participaram de organismos oficiais ocupando cargos e gerenciando parte da produção cultural, afirmou Álvaro Andreucci⁶⁸.

Isso acontecia porque os artistas ocupavam uma posição específica no campo social e cultural, onde “as relações com o poder instituído eram mantidas em suas particularidades, recebendo tratamento específico caso a caso”⁶⁹.

Dentro deste contexto, o Clube de Artistas Modernos passou a preocupar cada vez mais a mentalidade conservadora predominante porque instigava a discussão aberta de problemas culturais, sociais e de divulgação da União Soviética⁷⁰. Não é difícil compreender por que logo nos primeiros meses de atividades o grêmio atraiu um agente incógnito; este não chegou a se associar inicialmente, comparecendo às reuniões abertas a todos os interessados.

Prática muito usada pela polícia, os agentes duplos costumeiramente chamados de “agentes reservados” ou “secretas”, não pertenciam aos quadros oficiais de funcionários do Estado e atuavam disfarçadamente nos círculos de sociabilidade, principalmente quando estes eram identificados como “revolucionários”. Sua tarefa era selecionar falas comprometedoras como comentários que incitassem a desobediência à ordem social ou que criticassem os atos do governo e demais autoridades⁷¹. Através dos informes reservados descreviam-se o que ouviam, delatando, assim, toda movimentação dos vigiados à polícia.

Sob os olhares do “reservado” Guarany, um dos dois agentes duplos mais atuantes da delegacia nos anos 1930, o clube começou a sentir efetivamente nos primeiros meses do segundo semestre de 1933, as conseqüências desta vigilância: em 3 de agosto, “a polícia proibiu a conferência do dia [...] no CAM. O conferencista escalado não compareceu, Pedro Cataldi o substituiu”⁷². Néelson Ottoni de Rezende receoso por qualquer incidente, preferiu

⁶⁸ *Idem, ibidem.*

⁶⁹ *Idem*, p. 29.

⁷⁰ Walter Zanini, *op. cit.*, p. 39.

⁷¹ Marcos Tarcísio Florindo, *op. cit.*, p. 134.

⁷² Prontuário 2.241, do CAM no DEOPS, doc. 13, Informe Reservado, de 4 ago. 1933.

não comparecer à Rua Pedro Lessa para falar sobre a *Teoria e Prática da Arte Coletiva – Cartaz Russo*.

Arguto, o “secreta” adotou como parâmetros de análise além do conteúdo dos debates, a desenvoltura com que os oradores manifestavam sua retórica, notando a receptividade e a capacidade de compreensão das palavras às suas idéias⁷³. Em seu discurso moralista, sua atenção voltou-se para as falas que de alguma forma comprometessem a igreja e a religião, não deixando de notar o quanto o orador era capaz de influenciar sua platéia. No prontuário número 1680 registrou: “incontestavelmente, a Sra. Tarsila do Amaral é a maior e mais arrojada comunista dentre todas as comunistas nacionais. É a maior porque impressiona e quase converte todos que ouvem. E também a mais arrojada porquanto os seus parceiros procuram sempre arrabaldes e lugares ocultos para pregarem o comunismo ao tempo que ela se serve de salões nobres, onde sem rodeios, ensina teórica e praticamente a doutrina vermelha”⁷⁴. Sobre Jaime Adour da Câmara escreveu: “ele entusiasmou a assistência”⁷⁵.

Versátil, o “reservado” foi capaz de atuar entre intelectuais e operários; durante dois anos trabalhou infiltrado no Centro de Cultura Social, na sede da Liga Lombardana, no salão das Classes Laboriosas, no salão Cervante, no Centro Espanhol, na União dos Trabalhadores Gráficos, na União dos Operários, em Fábricas de Tecidos, no CAM dentre outros lugares⁷⁶.

No grêmio presidido por Flávio de Carvalho o “secreta” procurou fazer “camaradagem” com os demais participantes. Logo fez amizades e por muitas vezes conversou com Osório César e Tarsila do Amaral. Estes possivelmente não imaginavam com quem conviviam, chegando ao ponto de contar sobre o processo que a justiça movia contra o médico; falaram sobre os comunistas e os participantes do Comitê Anti-Guerreiro, associação dirigida pelo casal⁷⁷. Alertaram, ainda, para a necessidade de o agente duplo se associar ao Clube,

⁷³ Marcos Tarcísio Florindo, *op. cit.*, p. 135.

⁷⁴ Prontuário 1.680, de Tarsila do Amaral no DEOPS, doc. 4, Informe Reservado Guarany, 30 jul. 1933.

⁷⁵ Prontuário 2.241, do CAM no DEOPS, doc. 24, 29 nov. 1933.

⁷⁶ Marcos Tarcísio Florindo, *op. cit.*, p. 141 e 144.

⁷⁷ Prontuário 2.241, do CAM no DEOPS, doc. 14, 18 jan. 1933.

pois não o fazendo, não poderia ingressar em todos os eventos, a não ser quando fossem reuniões públicas⁷⁸.

Em outra ocasião, conforme anotações no prontuário número 2241, o agente relatou como se aproximou de uma dama, da qual teve a oportunidade de ser vizinho de poltrona. Ao notar que seus traços físicos não eram de uma nacional, entaboulou conversa e assim soube que ela era de nacionalidade russa, mas naturalizada francesa. Foi a própria quem lhe traduziu alguns dos cartazes russos e os seus significados.

Guarany mantinha-se atento a tudo; nem ao menos deixava de fazer referência aos títulos dos eventos, isto é, anotava aqueles que julgasse “sugestivo” para posteriormente verificar. Isso ocorreu com o Teatro da Experiência que inicialmente havia sido divulgado como Teatro de Vanguarda. Alertou a delegacia: “convém saber que esse teatro, como o nome indica, será um teatro de propagandas de idéias avançadas, onde se exibirão costumes russos”⁷⁹.

Também fazia parte de seu trabalho observar e anotar, caso houvesse informação relevante, o perfil da assistência. Sobre a palestra de Tarsila do Amaral realizada no dia 29 de julho registrou: “a assistência quase toda foi composta por indivíduos sem colarinhos, com gravatas vermelhas, com aspectos dos terroristas e indesejáveis, na maioria composta pelos estrangeiros [...]”⁸⁰. Em outra reunião, anotou no prontuário a participação dos filhos de anarquistas declamando poemas e cantando hinos como *A Internacional*, o *Hino da Revolução Social* da Espanha e o *Hino dos Trabalhadores*⁸¹. Com relação à conferência do dia 29 de novembro proferida por Jaime Adour da Câmara e Flávio de Carvalho, o “secreta” informou à Delegacia da Ordem Política e Social que compareceram muitos operários do Belém e do Bom Retiro na última reunião do CAM. Lá estiveram o velho Marques, Colombo, Daisy Müller,

⁷⁸ *Idem*, doc. 11, 10 ago.1933.

⁷⁹ *Idem*, doc. 19, 19 set.1933.

⁸⁰ Prontuário 2.241, do CAM no DEOPS, doc. 30, Reservado Guarany.

⁸¹ *Idem*, *ibidem*.

Abrahão Itoc Naspit e muitos elementos da Juventude do Partido Comunista⁸². E no documento datado de 11 de janeiro de 1934 consta a participação de Orestes Ristori, Osório César, Tarsila do Amaral, Mário Pedrosa, Aristides Lobo e Caio Prado Júnior na palestra do jornalista e escritor Hugo Antunes sobre o *Romance Social no Brasil*⁸³.

Ademais, não foram poucas as anotações que fez no prontuário da agremiação sobre o seu caráter político: ao se referir à exposição dos cartazes russos, descreveu a mostra como a mais enérgica e audaz das propagandas de idéias subversivas porque as cinqüenta plaquetas tinham os retratos de Lênin, Stalin e outros chefes do III Internacional, e concluiu que “os mais árduos freqüentadores deste Clube, que não tem nada com a arte é simplesmente a célula do partido comunista em São Paulo, são a pintora alemã Kollwitz, Sr. J. Ferraz e o médico sírio Dr. Abdo Jazara Snege (último pelo esnobismo)”⁸⁴. Em outra página por nós encontrada no mesmo dossiê, um segundo “secreta” registrou:

Houve ontem, no salão do CAM a mais moderna das propagandas comunistas. Os meios empregados pelos “artistas” são silenciosos, sutis, não inspiram curiosidades, mas quem entra lá, sai pensativo. Suas paredes são decoradas por cartazes emblemáticos, mostram efeitos do Plano Qüinqüenal, como vivem os comunistas na Rússia e outras demonstrações que incitam outros povos a imitarem aquele país.

E continua: naquele ambiente, tem-se a impressão de viver no meio de russos. Até os garçons do bar trajam blusa russa ou imitação.

⁸² O romeno Abrahão Itoc Naspit era passador de roupas e comerciante. Segundo prontuário dele no DEOPS, foi detido como elemento comunista durante um piquenique realizado no bairro do Sacomã, em 1932, organizado pelo Socorro Vermelho Internacional, organização que recebia dinheiro para ajudar comunistas e familiares perseguidos, da qual ele assumiu a função de tesoureiro entre os anos de 1932 e 1933. Casado com a também romena Daisy Müller (codinome de Bessie Naspit) sofreu nova detenção juntamente com ela, durante uma busca policial numa casa na Rua Amazonas, onde foi apreendido material de propaganda comunista. A Juventude Comunista foi um grupamento vinculado ao Partido Comunista do Brasil, que tinha o objetivo de cooptar jovens para o espaço da militância política e do combate ao capitalismo, de modo a se realizar a revolução em nosso país. (Prontuário 2049 de Abrahão Itoc Naspit; Prontuário 28584 de Bessie Naspit; e Prontuário 1962 do Socorro Vermelho Internacional, todos do DEOPS).

⁸³ Prontuário 2.241, do CAM no DEOPS, doc. de 11 jan. 1934.

⁸⁴ *Idem*, doc. 31.

Em uma terceira anotação, desta vez assinada por M. de S. é possível ler: convém notar que a referida casa n. 2 tem em seus amplos salões uma série enorme de quadros de pintura que são verdadeira propaganda do comunismo. O locatário desse prédio é o Dr. Flávio de Carvalho. Todos que ali vão assistir às conferências têm diante de seus olhos uma grande quantidade de cartazes de propaganda extremista⁸⁵. Para finalmente concluir: “o Clube de Artistas Modernos situado na Rua Pedro Lessa, n. 2, é o mais disfarçado núcleo do comunismo militante em São Paulo”.

Flávio de Carvalho procurou alertar os associados sobre a opressão que o grêmio dirigido por ele vinha sofrendo por parte das autoridades e dos padres; chegou a pedir que todos escrevessem para os jornais protestando e ao mesmo tempo acolhendo a iniciativa dos “artistas”. Em nossas pesquisas, foi possível encontrar apenas uma carta datada de dezembro de 1933, onde assinam Caio Prado Júnior, Mário Coutinho, Nabor Cayres de Brito, dentre outros nomes, reclamando ao Dr. Corregedor Permanente da Comarca da Capital a condenação do operário Roberto Morena a trabalhos forçados pelo fato de ele ser secretário do Comitê Anti-Guerreiro, segundo eles: “a Delegacia de Ordem Social de São Paulo é uma reprodução fiel, em pleno século XX do famoso tribunal do Santo Ofício. E isto passa-se em São Paulo, que se preza de ser um Estado culto e civilizado”⁸⁶.

Enquanto os “secretas” vigiavam toda a movimentação dentro da agremiação, criou-se o hábito cada vez mais freqüente de alguém da platéia tomar a palavra após a conferência programada para o dia. Orestes Ristori que por volta do mês de julho de 1933 começou a circular pelo CAM, sempre que estava presente, pedia alguns minutos para falar. No dia 29 de novembro, após assistir às palestras de Jaime Adour da Câmara e Flávio de Carvalho sobre *O Reconhecimento da URSS pelo Brasil*, o italiano disse concordar com o seu antecessor, e na seqüência, entrou em uma severa crítica contra todos os governos e autoridades e fez grande apologia da Rússia. Encerrou afirmando

⁸⁵ Prontuário 1.454, de Flávio Rezende de Carvalho no DEOPS, doc. de 21 ago.1933.

⁸⁶ Fundo Caio Prado Júnior, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, doc. 57, dez. 1933.

estar confiante que dentro em pouco tempo o sol de Moscou iluminaria o Brasil⁸⁷.

No mesmo dia, Osório César discursou na qualidade de representante do Comitê Anti-Guerreiro. Historiou cuidadosamente sobre as Revoluções fracassadas na Alemanha e Espanha, falou do triunfo da Revolução Russa, e ao final leu para a assistência um manifesto e se declarou a serviço da “pátria do operariado, a Rússia”⁸⁸. Se inicialmente os freqüentadores do Clube demonstravam o interesse comum pelas novas expressões artísticas da vanguarda brasileira, gradativamente não era mais a ordem estética que os reunia e sim as atividades de resistência cultural onde pessoas de origens mais humildes misturavam-se aos artistas e intelectuais brasileiros com formação na Europa.

Estes debates, após as dissertações oficiais programadas para o dia, poderiam ser animados ou às vezes violentos.

Nessa época, o Clube infiltrado de elementos de 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 estraçalhada e destruída ou pelos elementos céticos 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 freqüência o desacato. À medida que o ciclo de conferências avançava, a agitação era maior e mais pitoresca e variada a assistência. Me lembro certa vez quando Néelson Tabajara na sua palestra atribuía aos missionários boa parte dos males da China; um missionário que lá se achava 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 prostituíam a política, o cérebro e as suas idéias. Era o início da decadência do Clube dos Artistas Modernos; as conferências se tornavam mesquinamente turbulentas, ora perturbadas pela solenidade de

⁸⁷ Prontuário 1454, de Flávio Rezende de Carvalho no DEOPS.

⁸⁸ *Idem, ibidem.*

elementos da direita, ora pela exuberância partidária de elementos de 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 idéias do passado, anotou Flávio de Carvalho em suas recordações⁸⁹.

A intensa programação de conferências agendadas para o segundo semestre de 1933 diversificou o público. Agora não eram somente os artistas modernistas que circulavam pela sede, a eles se misturavam militantes políticos que iam em busca de informações sobre a ideologia de esquerda ou interessados em fazer contatos, ver os amigos falando, etc. Este era o ambiente ideal: espaçoso e portanto capaz de receber muita gente. Além do mais, atrás da fachada de uma casa cultural, abrigavam-se atividades políticas. Foi neste ambiente que os militantes de esquerda encontraram, além de atividades de divulgação da União Soviética, uma platéia sempre receptiva e muito interessada pelas questões políticas e de esclarecimento do comunismo.

⁸⁹ Flávio de Carvalho, *op. cit.*, 1939.

Capítulo 5 – O Teatro da Experiência

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

Flávio de Carvalho, *RASM*, 1939.

A exemplo do que ocorrera na Europa, onde as vanguardas viram-se atraídas pelo comunismo, no Brasil pós-Revolução de 1930, artistas e intelectuais demonstraram um maior interesse pelos estudos sobre a realidade nacional, focando na vida política e social do país. Para Paulo Henrique Martínez,

a aproximação da vanguarda modernista com o pensamento marxista, por exemplo, teve início com a derrota da revolução socialista na Europa (1918-1923), a ascensão dos movimentos fascistas e a estabilidade econômica e política, momentânea, é certo, dos países do continente, quando o marxismo da III Internacional Comunista conheceu sua primeira crise, afastando ou colocando posição dissidente, artistas, intelectuais, lideranças sindicais e dirigentes políticos. No Brasil, o engajamento dos modernistas nos problemas sociais e políticos acompanhou o processo de radicalização político-ideológico que se manifestou na inquietação social, entre 1929-1934, em todos os países ocidentais.¹

Como vimos no Capítulo anterior, o Clube de Artistas Modernos reuniu militantes políticos de esquerda que divulgavam suas experiências de viagens para a União Soviética e procuravam definir os novos rumos das artes, relacionando-as com as atividades políticas.

¹ Paulo Henrique Martínez, *A Dinâmica de um Pensamento Crítico: Caio Prado Júnior (1928-1935)*, tese de doutorado, São Paulo, FFLCH/Universidade de São Paulo, 1998, p. 21.

Inicialmente, os eventos organizados por esta agremiação atraíram um público reduzido. Enquanto isso, a polícia política mantinha-se atenta e tolerante. Esse quadro de aparente tranqüilidade mudaria com a inauguração do Teatro da Experiência que passaria a receber um público bastante diversificado.

O teatro moderno no Brasil

Deixado de fora da programação da Semana de 22, o teatro moderno passou por mudanças significativas entre as décadas de 1920 e 1930, e se consolidou somente nos anos 1940. Segundo Décio de Almeida Prado, na virada do século XIX para o XX, “as primeiras tentativas de renovação partiram de autores que, embora integrados econômica e artisticamente no teatro comercial, dele vivendo e nele tendo realizado o seu aprendizado profissional, sentiam-se tolhidos pelas limitações da comédia de costumes”².

Seguindo uma tendência do teatro francês, o público brasileiro vinha demonstrando a preferência pelos espetáculos do gênero opereta, café concerto e teatro de revista. As encenações eram, em sua maioria, de peças importadas, traduzidas e adaptadas ao gosto do consumidor local, como *A Cavalleria Rusticana*, *Tristão e Isolda*, *Parsifal*, *Lohengrin*, *Tanhauser*, *O Guarani*, *O Barbeiro de Sevilha*, *Mefistófeles*, *Rigoletto*, *Aída*, *Boemia*, *Tosca*, *Madame Butterfly*, *Traviata*, *Norma* e *Turandot*³.

Também os fatos históricos que remetiam ao período de dominação portuguesa no Brasil ainda eram representados. Jorge Americano destacou o sucesso da peça *O Contratador de Diamantes*, de 1919, levada pelo Cultura Artística, cujo enredo trata das riquezas de ouro e diamantes, em Minas Gerais, onde a Coroa julgava-se roubada nos contratos de exploração das minas, e como castigo enviava os contratadores para as masmorras de Lisboa⁴.

² Décio de Almeida Prado, *O Teatro Brasileiro Moderno*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 22.

³ Jorge Americano, *op.cit.*, p. 240-241.

⁴ *Idem*, p. 234.

Além deles, o teatro de tese, com enfoque nos problemas sociais e psicológicos da elite, tornou-se bastante comum no início do século. As companhias não raro ofereciam uma peça nova a cada semana⁵ e os comédicos de primeira linha eram Procópio Ferreira e Jaime Costa⁶.

Depois da I Guerra Mundial tanto o gênero opereta, como a revista e a tradição dos artistas portugueses nos palcos nacionais entraram em decadência. Junto ao sentimento nativista, também criado pela guerra, houve o florescimento da formação de companhias brasileiras. Assim, começaram a surgir peças que valorizavam a vida no campo, onde os homens eram fortes e saudáveis, em oposição à vida urbana; voltava à cena a comédia, nos moldes de Martins Pena, e encenavam-se peças que retratavam o conflito entre a nascente classe média e os ricos.

Em artigo publicado, no mês de novembro de 1922, na *Revista do Brasil*, Amadeu Amaral elogiou o fato de o país ter uma dúzia de autores próprios, “que tratam de uma maneira nossa os temas universais do teatro colhidos em nosso meio”, desejosos por “realizarem em terra brasileira um teatro brasileiro”⁷. Mas, os elencos eram ainda fracos, havendo grande distância entre o ator principal e os demais⁸.

No entanto, a repercussão do modernismo na dramaturgia não foi imediata. A renovação começou com o pouco compreendido *Teatro de Brinquedo*⁹, em 1927, organizado por Eugênia e Álvaro Moreyra. No ano seguinte, Getúlio Vargas na qualidade de deputado estadual do Rio Grande do Sul, regulamentou a profissão e a organização das empresas de diversões

⁵ Décio de Almeida Prado, *op. cit.*, p. 11.

⁶ *Idem*, p. 21.

⁷ Amadeu Amaral, “Teatro Nacional”, *Revista do Brasil*, vol. 21, n. 83, p. 269, novembro 1922.

⁸ Jorge Americano, *op. cit.*, p. 239.

⁹ O Teatro de Brinquedo teve uma curta duração, mas apresentou uma transformação na concepção do espetáculo, no processo de produção e criação e nas relações com o público. Em 1927, o casal Álvaro e Eugênia Moreyra, ambos frequentadores dos salões onde circulavam a elite intelectual carioca, que nesse período são os modernistas, fundam o Teatro de Brinquedo. Ele, além de produtor, escreveu o texto, dirigiu e foi também ator do espetáculo *Adão, Eva e Outros Membros da Família*, o qual não chegou a influenciar sua geração, mas é considerado uma manifestação, com cinco anos de atraso, das idéias modernistas no teatro. (Décio de Almeida Prado, *op. cit.*, 1988).

públicas (cinema, rádio, música, teatro, etc.). Mas, isso não foi suficiente para dar maior expressão ao teatro. Somente em 1937 foi criado junto ao Ministério da Educação, o Serviço Nacional de Teatro destinado a animar o desenvolvimento e o aprimoramento desse setor. Cabia a ele a função de promover e estimular o teatro em todos os níveis: da criação à apresentação. Dentro do espírito renovador e nacionalista do Estado Novo, o teatro tinha, como o cinema e o rádio, uma função educadora¹⁰, no entanto não há muitas referências do teatro como instrumento de difusão do regime.

Já a historiografia nos revela que as peças *O Bobo do Rei* (1931) e *Deus Ihe Pague* (1932) do jornalista, cronista, professor e teatrólogo Joracy Camargo¹¹ podem ser consideradas as primeiras tentativas de teatro social no país que “levou para os palcos em 1929, o nome de Karl Marx, que começava a despontar nos meios literários brasileiros como o grande profeta dos tempos modernos”¹². A grande inovação se daria em 1933, quando Oswald de Andrade escreveu *O Rei da Vela*. A peça só viria a ser encenada na década de 1960. Junto com ela vieram *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937), todas anticonvencionais e revolucionárias, que não encontraram encenadores, tendo sido apenas publicadas em livros.

¹⁰ Maria Helena Rolim Capelato, *Propaganda Política no Varguismo e Peronismo*, tese de Livre docência, São Paulo, FFLCH/Universidade de São Paulo, 1997, p. 87.

¹¹ A primeira peça de sucesso de Joracy Camargo (1898-1973) foi escrita atendendo a um pedido da Empresa Pinto & Neves, do Teatro Recreio Dramático. Em colaboração com Pacheco Filho, escreveu uma revista intitulada *Me Leva, Meu Bem*, representada no Teatro Recreio, em 1925, a qual obteve grande êxito. Em 1927 vieram as comédias *De quem é a vez?* e *A Menina dos Olhos*. Estava, assim, firmada a reputação de Joracy Camargo como autor teatral e como jornalista, passando a escrever continuamente para todos os teatros, tendo sido convidado por Mário Rodrigues para participar da redação de *A Manhã*. Em 1931, escreveu a primeira comédia para o ator Procópio Ferreira, com o título *O Bobo do Rei*, considerada pela crítica como o início do teatro social no Brasil, e tal foi a sua repercussão que recebeu o prêmio de teatro da Academia Brasileira de Letras, em 1932. Nesse ano escreveu a peça *Deus Ihe Pague*, representada pela primeira vez no Teatro Boa Vista, em São Paulo, no dia 30 de dezembro, pela Companhia Procópio Ferreira; em 15 de junho de 1933, era representada no Teatro Cassino Beira-Mar, no Rio de Janeiro. O sucesso foi instantâneo, e todas as companhias brasileiras passaram a tê-la em seus repertórios. Vertida para o castelhano, por José Siciliano e Roberto Talice, foi apresentada em Buenos Aires, simultaneamente, em quatro teatros. Em 1936, foi incluída no repertório das companhias de todos os países latino-americanos. (Joracy Camargo, *Deus Ihe Pague*, 7. ed. Rio de Janeiro, Livraria Editora Zelio Valverde, 1942).

¹² Décio de Almeida Prado, *op.cit.*, p. 22.

Foi na década de 1930, que o espetáculo ganhou em amplitude e flexibilidade, não se restringindo necessariamente à modesta sala de visitas da comédia de costumes, deslanchando e ganhando importância somente na década seguinte, com Brutus Pedreira¹³ e Thomás Santa Rosa¹⁴, Néelson Rodrigues¹⁵ e o encenador polonês Zbigniew Ziembiski¹⁶ que introduziu a *mise en scene* – encenação ou realização cênica - ao invés de preocupar-se, tão somente, em distribuir papéis e ordenar a movimentação em cena, além do conceito de “diretor” nas montagens realizadas no país, até então centradas na figura do ator. Na peça *Vestido de Noiva*, encenada em 1943 (de Néelson Rodrigues com Ziembiski na direção), os atores fizeram uso de outros modos de andar, falar e gesticular, incorporando-se ao real através da representação, do imaginário e do alucinatório¹⁷.

Surge o Teatro da Experiência

É dentro deste contexto que o Clube de Artistas Modernos dá início ao Teatro da Experiência. Flávio de Carvalho tinha planos, desde 1929, de criar um teatro experimental que rompesse com o teatro tradicional (comédia de costumes, operetas ou revistas). Segundo ele a separação da idéia do cenário e do teatro era um ato cretino porque o teatrólogo deveria saber fazer cenários ou vice-versa¹⁸. O projeto começou a se tornar realidade em outubro de 1933, quando foi anunciado pelo CAM, o Baile Pró-Teatro Moderno, a ser realizado no último dia do mesmo mês, com a finalidade de divulgar e arrecadar recursos

¹³ Brutus Pedreira (1904-1964) atuou no filme *Limite*, de Mário Peixoto, em 1931. Junto com o artista plástico Thomás Santa Rosa foi líder do grupo de teatro *Os Comediantes*, o qual pesquisava uma linguagem genuinamente brasileira. (Décio de Almeida Prado, *op. cit.*, pp. 37 e 40).

¹⁴ Thomás Santa Rosa (1909-1956) foi o primeiro cenógrafo moderno brasileiro. Integrou e fundou as companhias *Os Comediantes* e *Teatro Experimental do Negro*. Fez a cenografia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943. (*Idem, ibidem*)

¹⁵ Néelson Falcão Rodrigues (1912-1980) foi um importante dramaturgo, jornalista e escritor brasileiro. Sua obra de grande sucesso é *Vestido de Noiva*, peça dirigida por Ziembinski, a qual estreou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. (*Idem, ibidem*)

¹⁶ O polonês Zbigniew Ziembiski (1908-1978) foi ator e diretor de teatro, cinema e televisão. Fugitivo do nazismo, radicou-se no Brasil. (*Idem, ibidem*)

¹⁷ *Idem, ibidem*.

¹⁸ J. Toledo, *op. cit.*, pp. 145 e 176.

para o início desta atividade, a ser incorporada pela agenda cultural da agremiação. Assim, seus associados seriam presença garantida ao contarem com um desconto de quarenta por cento do valor da bilheteria – aberta a todos os interessados.

O teatro foi instalado em um espaço vazio, onde havia sido um depósito de couro, localizado no andar térreo do mesmo edifício da sede, na Rua Pedro Lessa, número 2, após algumas adaptações foi possível criar um palco não muito grande e a platéia com capacidade para duzentas e setenta e cinco pessoas.

A idéia era promover o teatro moderno, sério e livre dos moldes antigos. Para tanto, seriam realizados espetáculos-provas só para autores, espetáculos de vozes, espetáculos de luzes, promovendo o estudo esmerado da influência da cor e da forma na composição teatral, para diminuir ou eliminar as interferências humanas e figuradas na representação. O objetivo era incentivar as pessoas de um modo geral a escreverem peças teatrais¹⁹.

Como teatro experimental que era, trazia o espírito imparcial de qualquer laboratório, onde não se sabia bem ao certo quais seriam os resultados: do fracasso se tirariam boas lições, abrindo assim, um caminho para um novo rumo, onde o desconhecido promoveria o progresso. Em entrevista ao jornal *Folha da Noite*, de 14 de novembro de 1933, Flávio de Carvalho explicou:

O Teatro de Experiência é apenasmente um centro de pesquisa para o teatro, é um laboratório onde serão feitas observações em torno da idéia de criar um novo teatro para o Brasil e para o mundo. Não queremos reformar o teatro, mas sim demolir os velhos deuses, construindo uma nova estrutura idealística, capaz de dirigir as indecisões do mundo moderno. Já iniciamos experiências em cenários, em novas formas de dicção, métodos de iluminação diversos, dança, enfim, uma porção de coisas novas, algumas das quais certamente irão para diante e outras, com certeza, fracassarão, como acontece em todo o centro de pesquisa²⁰.

¹⁹ Flávio de Carvalho, “A Epopéia do Teatro da Experiência” e “O Bailado do Deus Morto”, *Revista Anual do Salão de Maio*, 1939.

²⁰ Flávio de Carvalho, “O que Será o Teatro da Experiência” (entrevista), *Folha da Noite*, São Paulo, 14 nov. 1933.

Como havia falta de autores, Flávio de Carvalho pediu a produção de diversos conhecidos. Um grupo de intelectuais formado por A. C. Couto de Barros, Caio Prado Júnior, Carlos Pinto Alves, Galeão Coutinho, Jorge Amado e Paulo Mendes de Almeida se prontificou a criar os textos a serem encenados. A peça de estréia estava encomendada a Oswald de Andrade; no entanto, devido a alguns problemas emocionais e financeiros, o escritor não conseguiu finalizá-la a tempo. Como os aluguéis da sede do CAM corriam e o dia da inauguração do Teatro da Experiência se aproximava e nenhum deles havia entregue nada, o próprio Flávio resolveu escrever.

O resultado foi *O Bailado do Deus Morto*, feita em apenas três dias. Mescla de teatro, dança, música e pintura, é um espetáculo em dois atos, de conteúdo filosófico-exótico, influenciado pelas teorias de Frazer²¹, que apresentou texto livre, improvisado, linguagem popular e uso de palavras sem preocupação com a seqüência lógica dos acontecimentos.

A decoração do cenário embora muito simples e sintética era impactante. Apresentava uma grossa coluna de alumínio polido com correntes enormes do mesmo material²². Foi idealizada por Flávio de Carvalho e realizada por Esther Bessel, Hugo Adami, Lívio Abramo, Nonê, Osvaldo Sampaio e Tarsila do Amaral. O pano de boca, feito de tecido leve e transparente, ficava permanentemente fechado e mantinha-se iluminado graças ao processo de luz indireta formado por lâmpadas de 1000 watts distribuídas cuidadosamente, dando um interessante efeito de luz e sombra. Segundo Sangirardi Júnior, “no cenário, de fundo negro, havia uma coluna de alumínio, com uma corrente que se partia, após romper-se o elo entre o deus e os homens”²³.

²¹ O escocês James Frazer (1854-1941) foi um especialista em folclore antigo. Em sua obra *Ramo de Ouro*, relatou os resultados de sua pesquisa sobre crenças e superstições, refazendo o processo universal que conduz por sucessivas etapas da magia à religião e da religião à ciência. Para ele, “o homem tentou primeiro controlar a sua própria vida e o seu meio por imitar o que via acontecer na natureza”; dessa forma, o homem primitivo tentava provocar chuva, por exemplo, borrifando água no solo ou prejudicar um inimigo espetando alfinetes numa effígie. (Daisy Aragão, “Animismo”, *CienteFico*, ano II, vol. I, Salvador, ago.-dez. 2002).

²² V. Iconografia ao final deste trabalho.

²³ Sangirardi Júnior, *Flávio de Carvalho: O Revolucionário Romântico*, Rio de Janeiro, Philobiblion, 1985, p. 43. V. Iconografia ao final deste trabalho.

De baixo do palco o diretor controlava as cortinas, as luzes e os movimentos. Havia sonoplastia para que os barulhos sugerissem situações variadas²⁴.

O elenco, formado por onze atores negros trazia Hugo Adami como lamentador, Carmem Mello como a mulher inferior, Risoleta Silva como a primeira preferida, Guilhermina Gaynor como a segunda preferida e Dirce de Lima como carpideira²⁵. Para acompanhá-los havia uma orquestra masculina formada por instrumentos de percussão: Armando Moraes no reco-reco, Carlos Boa Vila no tamborim, Oswaldo Bentinho na cuíca, Francisco Pires no bumbo e Henricão como regente além de tocar o gongo e o urucungo. O coro era composto por Nonê de Andrade e Flávio de Carvalho; e Osvaldo Sampaio interpretava um repetidor. Tudo isto dava “um ritmo africano, ritualístico ao bailado”²⁶.

Para completar o contraste entre o conteúdo dramático primitivo e a cenografia meio futurista, os atores usavam máscaras de alumínio²⁷ que transmitiam imobilidade de expressão; trajavam longos camisolões brancos; cantavam e dançavam o nascimento e morte de Deus entre os homens; e davam uivos surpreendentes. Nos primeiros minutos da apresentação, os atores diziam: “O Deus é morto...o Deus é morto”. As três mulheres iniciavam um balé, giravam em roda três ou quatro vezes coçando todo o corpo ao ritmo da música de percussão parecendo executar danças de negros. Na seqüência elas começaram a fazer movimentos curvando o tórax para a frente com as mãos em atitude de súplica, em gestos mecânicos, continuavam dançando abaixando e levantando o tórax com os braços em L para cima e com a voz grave e

²⁴ Museu de Arte Brasileira – FAAP SP, *O Bailado do Deus Morto*, São Paulo, MAB-FAAP, 1999.

²⁵ A *carpideira* é uma mulher que, mediante pagamento de uma quantia previamente combinada, chora o defunto alheio. A *carpideira* não somente chorava o defunto, mas também cantava hinos religiosos. No Brasil tivemos as *choronas* que faziam quarto ao falecido e se encarregavam do velório. (Dicionário de Folclore, *in*: http://www.soutomaior.eti.br/mario/paginas/dic_c.htm)

²⁶ Sangirardi Júnior, *op. cit.*, p. 43.

²⁷ Na história, o uso de máscaras remonta ao período das civilizações mais antigas da África e Ásia. Podiam atingir proporções gigantescas e eram um meio que o homem tinha de trazer ao seu Deus uma expressão conveniente e durável. Na era moderna, a máscara passa a significar a igualdade de todas as pessoas, funcionando como ponto de segurança eficiente ao ocultar as inferioridades porque produz expressões padronizadas. V. “Atrás da Máscara”, *Vênitas*, São Paulo, n. 53, nov. 1935, pp. 22-23.

cadenciada repetiam: “a mecanização do mundo”. Seus gestos reforçavam a idéia do uso da máquina, no lugar de instrumentos primitivos, podendo atingir a perfeição automática e provocando a sensação de força, rapidez e precisão.

Ao final o lamentador fez algumas perguntas sobre os restos do Deus: - E o pêlo do Deus ? e as mulheres respondiam como deveriam usar os seus resíduos no novo mundo: - Para fazer pincel; - E os ossos do Deus? – Para fazer farinha de osso; - E o sebo do grande Deus? – A falsificação da manteiga. E terminavam anunciando: - A psicanálise matou o Deus.

No entender de Flávio de Carvalho, esta era

Uma obra filosófica, e sob o ponto de vista do teatro experimental que procurava novos moldes de expressão...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 à ira e ao amor do homem. Mostrava a vida de deus pastando entre as feras do mato e os laços afetivos que mantinha com estas. É o deus peludo, de cabelo ondulado e comprido como o da mulher e que pratica a grande traição. A traição do sangue, matando os seus amigos, as feras, abandonando os seus companheiros de pasto, pelo amor de uma mulher inferior, um ser de outra espécie.

No segundo ato, a mulher inferior explica ao mundo por que ela seduziu o monstro mitológico e pacato de entre os animais e colocou-o como deus entre os homens. Uma profunda saudade marca sua entonação e 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 de deus e o modo de usar os seus resíduos no novo mundo²⁸.

A apresentação de *O Bailado do Deus Morto* chocou a platéia porque até então o teatro no Brasil era feito com montagens de grandes clássicos e tragicomédias e melodramas, novelões ou comédias e revistas musicais; já a peça de Flávio de Carvalho inovava ao introduzir a dança inspirada no expressionismo alemão, como linguagem integrada ao teatro, bem diferente da coreografia isolada que vinha sendo apresentada em musicais. Além desse aspecto precursor da linguagem cênica, o arquiteto-pintor e agora teatrólogo

²⁸ Flávio de Carvalho, *op. cit.*, 1939.

trouxe um tema totalmente novo, filosófico e utilizou elementos nacionais como o canibalismo e a música afro-brasileira misturados aos elementos “modernos” como as máscaras de inspiração clássica-grega e dos rituais tribais, feitas em alumínio - um material recente e que se auto-relaciona com a industrialização e a mecanização²⁹.

Na opinião de Flávio de Carvalho a inauguração foi brilhante. O público variado e maior que a capacidade da casa, ao final da encenação estava atônito. Aplaudiu muito, mesmo sem ter entendido bem tantas inovações apresentadas de improviso e entrecortadas por música de percussão e gritos do elenco, numa provocação do autor que notadamente testava a platéia. No entanto, nem todas as pessoas aprovaram as inovações no texto, nas linguagens, dentre outras ousadas. Os tradicionalistas, ligados ao integralismo e, fatalmente, à Igreja Católica (o Estado Novo reconhecia a religião católica como a da maioria dos brasileiros) condenavam a agremiação, pedindo a atuação do Estado através da Delegacia de Costumes.

A tensão surgiu em resposta ao uso da arte como componente orgânico de coesão social, capaz de promover, através do teatro moderno, a reeducação dos homens, buscando alterar as crenças dos espectadores de maneira que apoiassem a construção de uma nova sociedade. Nunca antes se havia feito algo no gênero: expunham-se assuntos polêmicos de maneira aberta e profunda, fazendo com que o espectador repensasse em suas próprias atitudes e ideologias.

Rapidamente começaram a surgir na imprensa reações contrárias. A obra havia causado incômodo devido aos palavrões, previstos no Código Penal da época, como ofensa ao decoro público. A sociedade paulista mantinha-se fiel aos ensinamentos da Igreja Católica e ao mesmo tempo adotava uma postura contrária a qualquer outra religião. O título da peça por si só já causava constrangimento, uma vez que para os fiéis Deus nunca morre. Outro problema eram os negros e tudo que se relacionava a eles – músicas, danças, religiões, festas, etc., em geral, inferiorizados pela sociedade.

²⁹ Museu de Arte Brasileira – FAAP, *O Bailado do Deus Morto*, São Paulo, MAB-FAAP, 1999.

No artigo “O Teatro da Experiência é um Caso de Polícia”, o repórter Francisco de Sá³⁰ denunciou, na matéria publicada em 16 de novembro, em *A Platéia*:

Foi esta, pelo menos, a impressão que tive, assistindo àquilo a que denominaram *O Bailado do Deus Morto* e que outra coisa não é senão uma autêntica “macumba”, apenas com a agravante de que não tem o menor respeito pela religião, pela família ou pela moral! Tanto assim que a meia dúzia de figuras que bailam macabramente na semi-escuridão do cenário exótico, com cara coberta por máscaras de folhas de flandres e os cabelos de estopa, proferem obscenidades e dizem coisas descabeladas, com todas as letras e em alto diapásão, para que se não perca uma única sílaba!³¹

Preconceituosamente, Sá se referia aos atores como figuras de cabelos de estopa, sugerindo, ainda, que eram todas prostitutas. Segundo ele, “faltou, apenas, que as negrinhas comparsas, se apresentassem tal como Eva no paraíso...aliás seria justo. Estaria dentro do ambiente...”³².

A peça³³ foi encenada mais duas vezes apenas, sendo que na última função, no dia 16 de novembro, antes do início, cinco guardas civis pararam em frente da bilheteria tentando impedir a venda de ingressos. Como os dirigentes do Clube não se incomodaram com a presença policial, o Dr. Costa Netto³⁴, responsável pela Delegacia de Costumes, localizada nas proximidades do

³⁰ O engenheiro, jornalista e político Francisco de Sá (1862-1936) foi deputado provincial, ministro dos governos Nilo Peçanha e Artur Bernardes, deputado geral, deputado federal e senador entre 1906 e 1930. (Carlos Sá e Francisco Sá, “Reminiscências Biográficas”, *Revista dos Tribunais*, São Paulo, 1938).

³¹ Francisco de Sá, “O Teatro da Experiência é um Caso de Polícia”, *A Platéia*, São Paulo, 16 nov. 1933.

³² *Idem, ibidem*.

³³ Para saber mais sobre *O Bailado do Deus Morto*, v. Flávio de Carvalho, *A Origem Animal do Deus e O Bailado do Deus Morto*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, [1973].

³⁴ José Ferreira da Costa Netto (1894-1939) terminou a Faculdade de Direito, em 1916. Advogou na cidade de Jacareí e em seguida atuou na Procuradoria da Câmara Municipal de Santos e advogou em São Vicente. Em 1920 entrou para a Polícia e assumiu diversas delegacias do interior paulista. Até que em 18 ago. 1930, foi transferido para a Delegacia de Sorocaba, exonerando-se do cargo a 27 out. para voltar à advocacia. Chamado pelo coronel Oswaldo Cordeiro de Faria, então chefe de polícia, assumiu a Guarda Civil de São Paulo na qualidade de 3º. delegado auxiliar. Em outubro de 1932, foi designado para a Delegacia de Falsificações e Defraudações e em 27 de junho de 1933, removido para a Delegacia de Jogos e Costumes. (Marcos Tarcísio Florindo, *op. cit.*, 2000).

teatro, na esquina da Rua dos Gusmões com Santa Ifigênia, foi chamado. Flávio de Carvalho se defendeu, alegando:

A Constituição que vai ser votada e as demais leis em vigor nos garantem a liberdade de pensar, escrever e representar o que bem entendemos! É uma inominável violência policial, proibir-se a representação de uma peça teatral requintadamente artística tal como *O Bailado do Deus Morto*. Se houve jornais que criticaram, tachando de imoral a nossa peça, outros fizeram a sua apologia...Se a polícia quer defender o decoro de parte da população, proibindo a representação da inocente peça, atentará contra os direitos da outra parte, dos que assistiram e aplaudiram o Teatro da Experiência³⁵.

Tentando acomodar a situação, o presidente do CAM, orientado por Osvaldo Sampaio, convidou o delegado e os policiais a assistirem ao espetáculo, na esperança de que eles gostassem. J. Toledo relatou que eles chegaram até a aplaudir, com alguma timidez, ao final da apresentação³⁶.

No dia seguinte, o jornal *Diário da Noite*, para pressionar as autoridades policiais a assinarem o alvará de licença para a peça continuar a ser encenada, publicou um artigo contendo três opiniões sobre o *Bailado*. Na primeira delas, o jornalista Geraldo Ferraz perguntou ao Dr. Costa Netto se ele havia gostado. Maliciosamente respondeu que sim e seria preciso o visto da censura que ainda não havia sido dado. Na sequência, o Coronel Luiz Alves, presidente da Associação Comercial e a bailarina Chinita Ullman declaram ter gostado muito do espetáculo.

No entanto, Francisco de Sá mais uma vez demonstrou seu descontentamento para com o Teatro da Experiência. Segundo ele, no artigo “Que Falta Faz a Repartição da Censura”, o “teatro avançado” representou *O Bailado do Deus Morto*, “durante o qual se proferiram em cena aberta, palavrões descabelados, com todas as letras, com todas as sílabas!”³⁷.

³⁵ Flávio de Carvalho, “O Teatro da Experiência às Voltas com a Policial!”, *O Dia*, São Paulo, 17 nov. 1933.

³⁶ J. Toledo, *op. cit.*, p. 196.

³⁷ Francisco de Sá, “Que Falta Faz a Repartição da Censura”, *A Platéia*, São Paulo, 17 nov. 1933.

No dia 26 de novembro, o jornal *O Século* atacou novamente o Teatro da Experiência. Em defesa da religião, avaliou: “Deus morto é hoje Marx”, e complementou: “pode um cristão fazer uma idéia aproximada do que é a ação bolchevista e, sobretudo, do que é a mentalidade patológica dos que a propugnam”³⁸. Na seqüência, disparou uma fala cheia de elogios a Hitler e ao fascismo, ao mesmo tempo em que atacava aos judeus e aos burgueses, com o objetivo de atingir o Clube de Artistas Modernos e seus participantes. Afirmou ser este um

disfarce da mais deslavada e cínica propaganda bolchevista que São Paulo tem visto. Os comunistas dessa engraçada instituição são todos bons burgueses decadentes ou excelentes judeus, que tudo fazem para destruir a Civilização do Espírito Cristão. O Comunismo é mesmo um fenômeno talmúdico e de putrefação de certas camadas degeneradas da plutocracia....os comunistas de S. Paulo, desesperados da ação e da realidade, em face do panorama anti-marxista do mundo contemporâneo, do aniquilamento universal do bolchevismo expresso agora no triunfo de Hitler, nas eleições espanholas e no reconhecimento *yankee* da URSS, não têm outro remédio senão esconder o seu despeito sob a máscara de um trágico humorismo forçado³⁹.

O resultado foi a interdição do teatro pela polícia, e uma guarda especial permaneceu durante meses (de novembro a janeiro) na porta do prédio onde se localizava a sede do CAM e a sala de espetáculos. A suspensão da peça e a intervenção no Teatro da Experiência, segundo as ordens do censor, que a classificou como ofensiva à moral e aos bons costumes, não impediu, inicialmente, o funcionamento do Clube de Artistas Modernos, no andar superior do mesmo edifício.

Em meio aos ataques, no dia 18 de novembro foi organizado um jantar no restaurante do grêmio em homenagem à Tarsila do Amaral. Dois dias depois a

³⁸ “O Teatro da Experiência do Clube dos Artistas (?) Modernos (?) é um Atentado à Cultura e à Dignidade do Povo Paulista“, *O Século*, São Paulo, 26 nov. 1933.

³⁹ *Idem, ibidem.*

dançarina Lubow se revezava com o cantor Eugênio Kusnetsoff⁴⁰, repetindo a sessão apresentada uma semana antes. Intitulado *O Último Baile do Rei*, o evento foi dividido em duas partes: na primeira ela dançou ao som de *Dança Russa*, *Lesguinka (Dança Caucasiana)* e *Czardoch*; e ele cantou *Lá, no Oceano*, *O Último Baile do Rei*, *O Louco Cantor* e *Princeza Nair*. Na segunda parte ela apresentou *Valse*, *Fox-trot* e *Dança Tartara* e ele cantou *Beba, Querida*, *Meio-Sangue*, *O Divino Concerto* e *Cruzador da França*.

Mesmo com todo o problema policial, Flávio de Carvalho procurou dar seqüência à agenda cultural do Clube de Artistas Modernos, e no dia 21 de novembro, Oswald de Andrade leu, para uma sala entulhada de gente, com grande sucesso e certo escândalo⁴¹, trechos de *O Homem e o Cavalo*, sua peça semipronta (a mesma que deveria ter sido representada na estréia do Teatro da Experiência), tornando-se a segunda montagem da programação.

Na tentativa de fazer um novo tipo de teatro, diferente de tudo até então, Oswald de Andrade criou uma nova forma para expressar um novo conteúdo, relativo a uma nova sociedade. Rompia assim, com a oposição "palco e platéia" e previa o uso de vozes em *off* para sua pregação ideológica em defesa das camadas trabalhadoras: "do século da madeira passamos ao século do motor e ao do aço" e "um alto-falante anuncia a irradiação do mundo socialista". Stalin e Albert Einstein se revezavam no anúncio de um novo tempo de progresso. A utilização de um cientista como porta-voz das notícias do mundo socializado, cumpria a tarefa de passar credibilidade ao público.

Numa iniciativa inédita no teatro nacional, misturou músicas de óperas, sinfonias famosas com cantares religiosos, cantigas populares, sons de todos os tipos e de todas as origens. No que diz respeito à linguagem, encontramos o discurso erudito rimado, a língua estrangeira, a linguagem popular e os palavrões⁴².

⁴⁰ A segunda apresentação de bailados russos, realizada no dia 20 de novembro, aconteceu no salão superior do Clube de Artistas Modernos e foi restrita aos associados devida à interdição do Teatro da Experiência.

⁴¹ Flávio de Carvalho, *op. cit.*, 1939.

⁴² Carlos Gardin, *O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade – da Ação Teatral ao Teatro de Ação*, São Paulo, Annablume, 1993, pp. 125-134.

Além disso, usou expedientes próprios do teatro medieval como autos religiosos que possibilitam ao autor proferir as palavras que indicam a moral da estória. Tais recursos foram incluídos com a finalidade de ajudar no desenvolvimento cênico da peça, cuja característica marcante é ser um verdadeiro painel fragmentado da cultura universal, onde o texto mostra uma visão panorâmica sobre a política, a economia, a história, o mitológico, o cultural e a igreja. Misturou personagens bíblicos, políticos, mitológicos, etc., de diferentes épocas como a esposa inventada Mme. Jesus Cristo, o teórico espiritualista Alan Kardec, Mister Byron e Lord Capone com a titulação invertida e o personagem do livro de Alexandre Dumas, D'Artagnan, entre outros. Com senso de humor, invertem-se as posições hierárquicas de seus personagens associados ao nome, desconstruindo os parâmetros do discurso linear e ininterrupto, próprio do discurso religioso, político e econômico dominantes com o intuito de conseguir fazer um julgamento da civilização burguesa, pelos códigos da nova sociedade soviética.

Os nove quadros da peça (O Céu, O Interior do Ícaro I, *Debout lês rats*, A barca de São Paulo – ou São Pedro, S.O.S, A Industrialização, A Verdade na Boca das Crianças, O Tribunal, O Planeta Vermelho – ou O Estratoporto) são curtos, com exceção do oitavo. O resultado é uma espécie de crítica da cultura e da sociedade, uma vez que denuncia hábitos e crenças automatizadas por regimes de poder, consideradas, pelo autor, como não democráticas. Para chegar a estes resultados foi preciso estabelecer relações estruturais entre a representação e a realidade externa, numa época fortemente marcada por acontecimentos sociais de toda ordem que indicavam, quase sempre, a necessidade de ação. Oswald de Andrade lançou mão de um número enorme de personagens, porém nenhum grandioso ou heróico, não havendo protagonistas ou anti-heróis. A idéia era levar ao pequeno palco do Teatro da Experiência quarenta e cinco personagens, um cachorro e um cavalo⁴³.

⁴³ “A Leitura de Algumas Cenas de *O Homem e o Cavalo* Será Feita Hoje à Noite, pelo Sr. Oswald de Andrade”, *Diário da Noite*, São Paulo, 21 nov. 1933.

A propósito, o cavalo é uma referência à história, isto é, o homem na época de transição da era do cavalo de guerra e de corrida ao cavalo a vapor; ou seja, a história vem a cavalo: Cavalo de Tróia, Cavalo de Átila, cavalo branco de Napoleão e até o cavalo doença venérea; numa alusão ao poder montado a cavalo. Presente em quase todos os quadros, o cavalo aparece na forma de um carrossel, ou entre crianças ou cavalos mecânicos. No artigo datado de 25 de setembro de 1935, publicado no jornal *A Platéia* e intitulado “Bilhetinho para Paulo Emílio”, Oswald explicou:

O Homem e o Cavalo é uma peça de alta fantasia onde se coloca o homem na transição – entre o cavalo da guerra e o do turfe (sociedade burguesa) e o cavalo a vapor (sociedade socialista). Para pôr em choque os dois mundos, faz o professor varar a estratosfera e ir buscar no velho céu das virgens e de Pedro, a gente mais reacionária que há. Essa gente vem encontrar por aqui primeiro o fascismo, depois a Revolução e a Socialização⁴⁴.

Assim como o mundo moderno, os personagens da peça moviam-se rapidamente, transformando-se a cada instante⁴⁵. Segundo Sábato Magaldi, “o teatro modernista de Oswald além da mudança formal, atacava as questões referentes às lutas de classes, o que até então era uma novidade. Teatro eminentemente político, *O Homem e o Cavalo* é uma exaltação da sociedade soviética. *O Mistério Bufo* de Maiakóvski⁴⁶ pode ter inspirado Oswald quanto à estrutura e ao espírito”⁴⁷.

⁴⁴ Oswald de Andrade, *op. cit.*, 1992, p.51.

⁴⁵ Para saber mais sobre esta peça, v. Oswald de Andrade, *O Homem e o Cavalo*, São Paulo, edição do autor, 1934.

⁴⁶ *Mistério-Bufo* é um poema dramático sobre o tempo futuro preparado pelas transformações da sociedade socialista industrial desencadeada pela Revolução de Outubro. Tempo em que as máquinas, em vez de serem adversárias dos homens, seriam seus pares complementares, ou melhor, suas extensões inseparáveis. O objetivo fundamental de Maiakóvski nessa peça era experimentar idéias estéticas e éticas; para isso construiu uma representação paródico-satírica de toda tradição institucionalizada. Somente assim lhe foi possível abrir espaço para o tratamento de suas utopias, na verdade compartilhadas por todo o construtivismo russo: as questões sociais emergentes através de formas da cultura dita popular. Em *Mistério-Bufo* os personagens-palhaços vestiam trajes angulosos cujo corte e estampas geométricas exibiam o requinte do *fashion design* dos artistas construtivistas. Com essas vestimentas se prepararam para a grande peregrinação pelo Inferno e Paraíso rumo à Terra Prometida - espaço cênico tomado por globos, lonas e sinais luminosos. Os episódios, alinhavados em forma de *sketch*, contudo não são meros entretenimentos e o alvo é a experimentação das idéias, sem abrir mão do espírito crítico. (V. Wladimir Maiakóvski, *Mistério-Bufo: um Retrato Heróico, Épico e Satírico*

Nesta época, Oswald de Andrade dedicava-se quase que exclusivamente à dramaturgia, percorrendo um caminho fundamentalmente versátil, experimental e radicalizador, onde o teatro político era uma novidade. Animado com o projeto, ele acreditava ser possível a encenação da peça graças à força e mentalidade de Flávio de Carvalho. Mas, infelizmente não foi possível montá-la no Teatro da Experiência porque este nunca mais foi reaberto.

Antes das estréias de *O Bailado do Deus Morto*, *O Homem e o Cavalo* e *Esperança*⁴⁸ (as três peças programadas logo no início das atividades teatrais do Clube de Artistas Modernos), Flávio passou dias inteiros na censura tentando ser atendido pelo Dr. Costa Netto. Havia a expectativa de conseguir convencer o delegado de polícia a assinar o alvará de funcionamento do teatro, e, conseqüentemente, obter a liberação para representar os textos. Foi mais de uma semana de esforço sem sucesso, conforme desabafo do dirigente do CAM:

Osvaldo Sampaio ia e vinha em meu auxílio. Após dez dias de esforços inúteis contra o "quebra-paciência" oficial, por acaso peguei o delegado que se esquivava apressadamente na saída, eu entrava ele saía. Espremi os argumentos, me interpus entre o personagem oficial e o auto que o esperava. Apelei para Shakespeare em plena rua dos Gusmões, chamei 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 verbalmente⁴⁹.

Transcorreram dias de muita paciência, determinação e insistência na reabertura do grêmio.

da Nossa Época, São Paulo, Musa Editora, 2001; e Sandra Moreira de Macedo, *Mistério-Bufo e o Homem e o Cavalo: A Arte do Circo na Dramaturgia de Maiakóvski e Oswald de Andrade*, dissertação de mestrado, São Paulo, FFLCH-Letras, 2003).

⁴⁷ Sábato Magaldi, *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*, São Paulo, Editora Global, 2004.

⁴⁸ A terceira montagem programada para ser encenada no Teatro da Experiência era uma adaptação da peça russa de Nikolaieff sobre a luta dos resíduos do czarismo com o espírito da nova geração, focando nas grandes indecisões do homem dos anos 1930. Segundo Flávio de Carvalho, *Esperança*, embora tachada de comunista pela Delegacia de Polícia, era, na realidade, uma peça anti-comunista. (Museu de Arte Brasileira – FAAP, *O Bailado do Deus Morto*, São Paulo, MAB-FAAP, 1999; e Flávio de Carvalho, "O Caso do Teatro da Experiência", *Diário da Noite*, São Paulo, 8 dez. 1933).

⁴⁹ Flávio de Carvalho, *op. cit.*, 1939.

Conforme relato de Antônio Carlos Robert Moraes⁵⁰, “entre outras atividades, a programação do teatro incluía sessões de “teatro improvisado” que seriam realizadas por Procópio Ferreira e Joracy Camargo à meia-noite, após apresentação deles em *Deus lhe Pague*, no Teatro Boa Vista”. Porém, esta atividade nem ao menos chegou a fazer parte da agenda cultural do clube.

O debate em torno do Teatro da Experiência e de seu idealizador

Enquanto apareciam na imprensa artigos de ataque às atividades do CAM e do Teatro da Experiência, no dia 29 de novembro, durante as palestras de Flávio de Carvalho e Jaime Adour da Câmara, nos salões da sede do Clube, sobre o *Reconhecimento da URSS pelo Brasil*, vários oradores fizeram uso da palavra em apoio ao presidente dessa agremiação que falara sobre a opressão que vinham sofrendo por parte das autoridades e dos padres. Circulou, ainda, um extenso manifesto contra o fechamento do teatro e a violência praticada pela polícia. No corpo do documento, podia-se ler: “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”. O documento foi assinado por aproximadamente trezentos intelectuais paulistas, associados da agremiação, e até mesmo alguns dos sócios da “concorrente”. Dentre eles figuram os nomes de Afonso Schmidt, Agripino Grieco⁵¹, Atos Abramo, Antônio Ferrer, Baby Cerquinho Prado, Caio Prado, Caio Prado Júnior, Elza Gomes, Galeão Coutinho, Geraldo Coutinho, Geraldo Ferraz, Hermes de Lima, Hugo Adami, Isabel Ferrer, Jaime Adour da Câmara, João Cabanas⁵²,

⁵⁰ Antônio Carlos Robert Moraes, *Flávio de Carvalho*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1986, p. 37.

⁵¹ Observar que há divergências entre J. Toledo e Paulo Mendes de Almeida, o primeiro relata que Agripino Grieco não teria firmado o manifesto contra o fechamento do Teatro de Experiência; o segundo diz que seu nome figura na lista. Infelizmente não temos como comprovar estas afirmações.

⁵² O tenente João Cabanas (1895-1974) cursou a escola militar de Oficiais da Força Pública Paulista e a Faculdade de Direito de São Paulo. Em 1924, participou do levante tenentista em São Paulo, contra o governo de Artur Bernardes. Exilou-se no Uruguai, retornando ao Brasil, em 1930, para participar do movimento que depôs o presidente Washington Luís e levou Getúlio

Joracy Camargo, Lívio Abramo, Maria Paula Adami, Mário Pedrosa, Menotti del Picchia, Nabor Caires de Brito, Nair Duarte Nunes, Nair Mesquita, Néelson Tabajara de Oliveira, Nonê de Andrade, Osório César, Oswald de Andrade, Paulo Magalhães, Paulo Mendes de Almeida, Paulo Prado, Pilar Marcos Ferrer, Procópio Ferreira, René Thiollier e Rubem Braga, e ainda a poeta Yde Blumenschein⁵³.

Tal documento foi publicado no *Diário da Noite* de 9 de dezembro e enviado ao interventor Armando de Sales Oliveira⁵⁴. Para complicar a já tumultuada situação, no dia 3 de dezembro, o jornal carioca *Diário de Notícias*, denunciou:

O engenheiro-pintor-poeta-psicólogo, Dr. Flávio de Carvalho, autor de vários escândalos psicológicos e proprietário do Clube dos Artistas Modernos, lançou outro dia o seu *Teatro Experimental*. É o assunto do dia nas camadas do teatro indígena. A primeira peça, intitulada *Bailado do Deus Morto* é uma ousada e genial criação, no dizer de alguns críticos. É uma pinóia ridícula e destruidora, no dizer de outros...

Alguns detalhes da peça: não há cenários, substituídos que foram por uma coluna de alumínio; o pano de boca é transparente; os personagens trazem à cara uma máscara de alumínio; a linguagem é livre...e outras coisas mais sérias. Resultado: a polícia interveio, prendeu a “experiência” e submeteu-a à censura.

Bom sinal! Quando a polícia se intromete num negócio, é porque ele é de fato um caso sério⁵⁵.

Vargas ao poder. Decepcionado com o novo governo ingressou no Partido Socialista Brasileiro e, em 1935, foi um dos articuladores da Aliança Nacional Libertadora (ANL) - frente política de caráter antifascista. (Cfe. artigo “Imagens de uma Revolução”, publicado em 26 ago. 2005, no site www.itaub.com.br).

⁵³ Yde (Adelaide) Schloenbach Blumenschein (1882-1963) usava, no início da carreira, o pseudônimo Paula Brasil e depois Colombiana. Seus primeiros poemas foram publicados no jornal *A Tribuna*, de Santos, em 1900. Foi fundadora da revista *O Sorriso* e escreveu *Vislumbres*, um livro de poesia lançado em 1908. No início da década de 1930, atuou como colaboradora dos jornais *Fon-Fon*, *Careta* e *Jornal das Moças*. (Cfe. site www.amulhernaliteratura.ufsc.br/catalogo/yde_vida.html).

⁵⁴ O engenheiro Armando Sales Oliveira (1887-1945) casou-se com Raquel de Mesquita, filha de Júlio Mesquita. Com a morte do sogro, em 1927, assumiu a presidência do jornal *O Estado de São Paulo*. Foi filiado ao Partido Democrático e em 1932 participou da Frente Única Paulista (FUP) e da Revolução de 32. No início de 1933, foi um dos articuladores da Chapa Única por São Paulo Unido; em agosto do mesmo ano, devido às suas boas relações com as forças políticas do estado, que desejavam um interventor civil e paulista, foi nomeado por Vargas para o cargo. (*Dicionário Histórico-Biográfico Pós-1930*, 2. ed. Rio de Janeiro, FGV, 2001).

⁵⁵ Oswald Sylveyra, “Casa dos 2\$000”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 dez. 1933.

Em meio à pressão exercida pela imprensa católica e anti-comunista, a polícia viu-se obrigada a manifestar sua posição em relação ao Teatro da Experiência. Em resposta ao requerimento de licença para o funcionamento, foi publicado no jornal *O Estado de São Paulo* de 6 de dezembro de 1933 o seguinte parecer: sobre o gênero teatral, a alegação foi que lançou mão de assuntos fortíssimos para seus espetáculos, de acordo com o artigo 188 do regulamento policial na parte referente à censura:

ofensas à moral e bons costumes, alusões deprimentes e agressivas a pessoas que representem confissão religiosa, assim como o ato ou objeto do seu culto e símbolos, propaganda das idéias subversivas da ordem e da organização atual da sociedade.

As três peças programadas foram classificadas pela polícia como fortemente imorais, sendo *O Bailado do Deus Morto* anti-religiosa; *O Homem e o Cavalo* e *Esperança* comunistas. O funcionamento do teatro ficou, assim, impedido devido a mais dois motivos: o horário dos espetáculos, considerados tarde, conforme o texto do parágrafo 5º, do Artigo 173, o qual determinava o fim das funções à meia-noite; além da inadaptação do prédio por não apresentar bilheteria, camarins e comunicação entre o palco e a platéia. O documento ainda declarava: “esta delegacia é de parecer que seja indeferido o requerimento ora informado, determinando a suspensão da parte teatral do CAM”⁵⁶. Para finalizar chamou a atenção para a idoneidade da diretoria do teatro afirmando que Flávio de Carvalho e Di Cavalcante tinham prontuários no DEOPS por serem comunistas.

Em 8 de dezembro, Flávio de Carvalho indignado com o relatório policial, publicou uma irônica “carta aberta” no jornal *Diário da Noite*. Nela argumentou que as poucas palavras fortes usadas no *Bailado* eram de uso corrente.

Geraldo Ferraz, ex-integrante do Movimento Antropofágico, na tentativa de prestar auxílio, publicou na imprensa mensagem de apoio ao CAM,

⁵⁶ Prontuário 2.241, do Clube de Artistas Modernos no DEOPS, doc. 26, 06 dez. 1933.

questionando o discurso democrático dos políticos ao mesmo tempo em que no país havia abuso de poder por parte dos policiais. Para ele:

Sobre o caso do *Teatro da Experiência*, quase não se pode dizer mais nada, tão conhecido, está em todos os seus detalhes, a situação cretina de uma Delegacia de Costumes, guindada a Departamento de Censura Teatral, uma das mais clamorosas asneiras praticadas pela administração pública atual. A excelente e salutar reação que o caso provocou em todos os setores da opinião veio confirmar a unanimidade do juízo em que se enquadrou a boçalíssima representação do delegado Costa Netto, reflexo da “ditadura policial” que se implantou na terra bandeirante, enquanto a demagogia dos partidos políticos dominantes se esparrama em verborragia inútil sobre a Democracia, a reconstitucionalização do país, o Brasil na posse de si mesmo, a garantia dos direitos do cidadão, etc. Quase não há nada mais o que escrever, senão fazer a apologia de um “bolo mole”, sacudido à face de tanta ignorância, de tanta sabugice, de tanta miséria moral e intelectual⁵⁷.

Poucos dias depois da leitura de *O Homem e o Cavalo*, circulou pela Delegacia de Costumes um papel que classificou o arquiteto como sendo um intelectual comunista, dirigente do CAM, informação esta divergente do parecer elaborado quase dois anos antes pelo “secreta” José Boans Fines, a pedido do Delegado da Ordem Política e Social, da época, o Sr. Dr. Ignácio da Costa Ferreira. O primeiro documento afirmava que ao investigar sobre a pessoa de Flávio de Carvalho, chegou-se à conclusão de que “suas idéias são futuristas, em nada transpirando com respeito ao comunismo”⁵⁸.

Fazia parte das práticas de investigações dos crimes políticos e sociais culpar os suspeitos ao invés de aprofundar as investigações sobre os fatos. Segundo Marcos Tarcísio Florindo, “essas práticas estavam de acordo com a expectativa das elites em relação ao desempenho do aparelho de repressão política e social do Estado, respondendo com rapidez – entendido como eficiência (...)”⁵⁹. A idéia do desvio afastava-se do modelo de comportamento considerado ideal pela sociedade e atrelava-se à degeneração, heresia e

⁵⁷ “O Caso do Teatro da Experiência”, *Homem Livre*, São Paulo, 14 dez. 1933.

⁵⁸ Prontuário 1.454, de Flávio de Carvalho no DEOPS.

⁵⁹ Marcos Tarcísio Florindo, *op. cit.*, p. 6.

infecção ao referir-se aos intelectuais militantes. Flávio de Carvalho acusou tal comportamento:

O Sr. Costa Netto, continuando na sua má fé, declara que tenho prontuário na polícia como comunista. Mais uma vez, o Sr. Costa Netto falta com a verdade, pois não tenho nenhum prontuário na polícia como comunista e mesmo que tivesse, não me sentiria em nada diminuído. Estou, no entanto, pronto a admitir a possibilidade da polícia ter forjado um prontuário qualquer (são métodos reconhecidamente policiais)⁶⁰.

Sem sombra de dúvida, este fato acabou definindo o resultado do processo aberto por Flávio contra o Estado, pedindo indenização, severas punições e imediatas retratações oficiais. Julgado pelo juiz Fairbanks, um integralista e católico ferrenho, avesso a qualquer comportamento liberal, a sentença dada por ele foi, naturalmente, contra o artista.

Devemos lembrar que desde o início de suas atividades, o Clube de Artistas Modernos estava sob vigilância policial e entre os associados figurou, disfarçadamente, um investigador da polícia. No prontuário da agremiação, no DEOPS, o documento datado de 4 de setembro de 1933, o espião consultou o delegado quanto à possibilidade ou não de fechamento da agremiação porque “notoriamente é um centro de idéias dissolventes”⁶¹. Mas, o que se viu foi a continuidade da associação. No entanto, o maior controle passou a ser no recém-inaugurado Teatro da Experiência. Uma das razões talvez tenha sido o fato de estar localizado no andar térreo e isso incomodava a polícia porque os eventos atraíam muitas pessoas que se espalhavam pela calçada atrapalhando o trânsito; e a aglomeração chamava a atenção de quem passava por ali. No relatório reservado, de 29 de novembro de 1933, Guarany relatou o evento da noite anterior e dedicou um parágrafo aos comentários sobre ali ter comparecido enorme assistência. Finalizou dizendo que para comportar todos os presentes,

⁶⁰ Flávio de Carvalho, “O Caso do Teatro da Experiência”, *Diário da Noite*, São Paulo, 8 dez. 1933.

⁶¹ Prontuário 2.241, do Clube de Artistas Modernos no DEOPS, 4 set. 1933.

as portas de entrada permaneceram abertas de modo que o trânsito da Rua Pedro Lessa ficou praticamente impedido⁶².

Outro fator determinante, foi que os eventos do Clube de Artistas Modernos deixavam de ser apenas para seus associados, tornando-se públicos, com a venda de bilhetes. Então, era necessário seguir as regras vigentes na época, como submeter-se à apreciação e ao controle da censura e à fiscalização policial. Havia também, uma tradição de se censurar a diversão, diferentemente das artes que reuniam poucas pessoas. O teatro sempre teve uma característica mais pública e propagandista.

Mais especificamente, *O Bailado do Deus Morto* possibilitava pensar o comunismo e a ideologia de esquerda. Ele foi efetivamente revolucionário porque questionou a ordem instituída através da arte. Para a polícia ficou difícil estabelecer as conseqüências que isso poderia provocar na platéia e em termos mais abrangentes até mesmo na sociedade.

Um quarto ponto era a popularidade que o Clube tinha. Na reunião da Liga Lombarda dirigida pelo Comitê Estudantil Anti-Guerreiro, “um jornalista não identificado falou do valor do CAM, onde os intelectuais é que têm intercedido na imprensa a favor do proletariado, os componentes do CAM são comunistas e estão dispostos a lutar contra o Estado, a favor da bandeira vermelha soviética”⁶³.

Na opinião de Flávio de Carvalho, os jornais tanto do Rio de Janeiro como de São Paulo a princípio foram bastante favoráveis ao seu teatro. Pressões de ordem política (setores da imprensa estavam em concordância com a política do governo) e religiosa acabaram provocando manifestações de reprovação publicadas na imprensa, e o necessário apoio à sua reabertura continuava cada vez mais enfraquecido⁶⁴.

Durante todo o mês de dezembro o que se viu foi um embate travado na imprensa entre artistas defensores do teatro moderno *versus* alguns opositores. No dia 15 de dezembro Oswaldo Chateaubriand, irmão de Assis, dono do *Diário*

⁶² Prontuário 1.454, de Flávio de Carvalho no DEOPS.

⁶³ Prontuário 2.241, do Clube de Artistas Modernos no DEOPS, doc. 20, 3 nov. 1933.

⁶⁴ Flávio de Carvalho, *op. cit.*, 1939.

da Noite, assinou o artigo “A Sentença do Juiz Fairbanks”, aprovando a decisão oficial e causando um racha entre a classe de artistas.

Em meados de dezembro, a intervenção no Teatro da Experiência foi tema apresentado pelo advogado e deputado Zoroastro de Gouvêia na Assembléia Constituinte. Segundo ele: “o Teatro da Experiência, ali, acaba de ser brutalmente fechado pela polícia. Um grupo de literatos, conhecidos homens de reputação artística em todo o Brasil, lançou-se a este trabalho, verdadeiramente inóspito em momentos de paixão política, de organizar um teatro completamente independente”⁶⁵.

Por outro lado, as manifestações de apoio ao Delegado Costa Netto continuavam na imprensa. No dia 17 de dezembro, no texto do artigo do jornal *O Século* lê-se:

O *Diário da Noite*, onde o comunismo é muito bem servido pelos Srs. Nabor Cayres de Britto e Geraldo Ferraz, publicou na sua 2ª. edição, de 9 do corrente, um protesto de “intelectuais” marxistas e alguns ingênuos, contra o ato do delegado Costa Netto, mandando fechar, a bem da moral, dos bons costumes e do decoro público, o Teatro da Experiência do Clube de Artistas (?) Modernos (?), engraçado reduto freudiano do mais ridículo “snobismo” comunista que São Paulo tem visto.

Para concluir, declarou:

Aplaudindo a miséria intelectual e a abjeção do Teatro da Experiência, os intelectuaizinhos comunistas que ainda sobram por aí afora, vieram até onde o marxismo os fez degenerar e perderam-se definitivamente, não só no conceito público, como sobretudo – e isso é o que importa – no pensamento da mocidade, que já compreendeu que o Comunismo não passa de lama, miséria, ignomínia e abjeção e que não é, senão a putrefação do materialismo burguês-capitalista⁶⁶.

Como resposta, o poeta e romancista Menotti del Picchia - que havia participado da Semana de 1922 e do grupo dos “Verde-Amarelos” junto com os

⁶⁵ Wilson Martins, *História da Inteligência Brasileira*, São Paulo, Cultrix e Edusp, 1979, vol. VII, pp. 11-12.

⁶⁶ “Um Manifesto Burguês em Prol do Bolchevismo”, *O Século*, São Paulo, 17 dez. 1933.

integralistas Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, foi combatente na Revolução Constitucionalista de São Paulo, e em 1933 foi preso com Assis Chateaubriand pela polícia política de Vargas - enviou às autoridades estaduais sua manifestação de repúdio ao acontecido, criticou o regime e se colocou a favor de Flávio de Carvalho. Seu texto reforçou a importância do *Bailado* para o teatro moderno e salientou que se havia algum item em desacordo com as normas, os mesmos poderiam ser facilmente regularizados, sem necessariamente ter que penalizar o teatro. Segundo ele:

Li com toda a atenção *O Bailado do Deus Morto*, peça do dr. Flávio de Carvalho. Julgo-a a única tentativa original do teatro brasileiro no seu gênero. Este teatro é pobre. Tirando algumas obras do passado e a contribuição contemporânea que lhe deram Coelho Neto, Cláudio de Sousa, Oduvaldo Vianna, Benjamin Lima, Viriato Corrêa e, sobretudo, Joracy Camargo, nada tem ele de ponderável. No gênero “moderno“, o *Bailado do Deus Morto* é um trabalho. A proibição do funcionamento de todo um teatro por se terem encontrado algumas inconveniências numa peça – inconveniências fáceis de serem remediadas pela censura – deixa de ser uma arbitrariedade policial para ser um crime contra a inteligência. Estamos, porém, num regime ditatorial. Em tal regime é uma ingenuidade se pleitearem as manifestações da inteligência. Como não sou ingênuo, limito-me a opor a uma violência o romântico protesto, contra o que exprime de retrocesso espiritual e de serena manifestação de ignorância⁶⁷.

Até mesmo manifestações da Capital Federal apareceram. No *Correio da Manhã*, de 21 de dezembro, havia a seguinte denúncia, prol agremiação:

Foi fechado, sem explicação, o Teatro da Experiência (dirigido por um grupo de intelectuais de São Paulo). O cunho de novidade artística que marcava aquela tentativa à procura de uma expressão psicológica da vida, não poderia, certamente, enquadrar-se na concepção de um funcionário administrativo da reacionária censura artística. Os srs. Flávio de Carvalho, Jaime Adour da Câmara e Oswald de Andrade, entre outros, empregam nessa tentativa as suas inteligências para promover pesquisa no terreno técnico da arte teatral e no campo da psicologia humana. Dentro desses objetivos, a arte experimental dos novos paulistas tinha necessariamente que ser ultra-realista e absolutamente moderna. Baseando-se no fato de que a arte do Teatro Experimental era realista, o chefe da Censura, Dr. Costa Netto, impediu a

⁶⁷ Menotti del Picchia, São Paulo, 20 dez. 1933. (V. Flávio de Carvalho, *A Origem Animal de Deus*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1973, p. 119).

continuação daquelas exhibições. Renova-se assim, em nossos dias, mais uma vez, aquela velha reação contra o espírito moderno, tão bem caracterizada no céebre processo em torno de *Madame Bovary*⁶⁸.

A esta altura, o embate já havia atravessado fronteiras. Do Uruguai e da Argentina, artistas e intelectuais da revista *SUR*, como o poeta Antonio Porchia, o novelista Eduardo Mallea e alguns colaboradores latino-americanos, além de membros do grupo liderado pela escritora e editora argentina Victoria Ocampo (a mesma que intermediou a passagem de Siqueiros pelo CAM), protestavam a favor do grêmio e de Flávio de Carvalho, reconhecendo a importância de ambos para a cidade de São Paulo⁶⁹.

Apesar de todas essas demonstrações de soliedariedade, os primeiros sinais de dispersão no Clube surgiram com Di Cavalcanti fazendo planos de sair do país. Ademais, boa parte dos associados se evadiu em função da ameaça policial e Flávio de Carvalho, assustado com a idéia de ser preso, entregou o cargo de presidente. Nova assembléia para eleger a diretoria foi convocada para 3 de janeiro de 1934. Com medo da repressão policial, poucas pessoas compareceram. Em segunda chamada Agostini Filho chegou a ser eleito; em seu discurso de posse ele e Rocha Ferreira, em breves e animadas palavras, disseram que o CAM continuava firme e assim seria sempre, na sua luta em prol da vitória da causa de Moscou, enfrentando todas as autoridades, nas suas opressões. Dada a grave situação, a nova diretoria nem mesmo chegou a assumir efetivamente, sucumbindo às pressões exercidas por representantes da Igreja e pela imprensa reacionária. Sem ter como cobrar as mensalidades dos associados, no início de 1934 encerrou-se oficialmente o Clube de Artistas Modernos juntamente com o Teatro da Experiência. Nas palavras de René Thiollier, “o meio artístico em São Paulo sofreu com isso uma clamorosa diminuição”⁷⁰.

⁶⁸ “A História se Repete”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1933.

⁶⁹ V. “La Censura en San Pablo Ha Anulado un Intento de Arte”, *Critica*, Buenos Aires, 25 dez. 1933.

⁷⁰ René Thiollier, “O Teatro da Experiência”, *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1934.

A experiência de teatro moderno foi, sem dúvida, bastante audaciosa para a época. Na opinião de Walter Zanini, com a qual estamos de acordo, o Teatro da Experiência, ainda em seus primeiros passos, não pode ser responsabilizado como o único motivo a provocar o prematuro encerramento das atividades do CAM, mas deve ser considerado como o mais importante, refletindo o comportamento intolerante do meio às idéias progressistas⁷¹.

As peças que nos anos 1930 não puderam ser apresentadas, ganharam montagens muitos anos depois. *O Homem e o Cavalo* foi lançada em livro, em 1934, a segunda tentativa de encenação (a primeira foi no CAM, em 1933) deu-se em 1972, nas comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, com Ruth Escobar no projeto. A Censura Federal vetou os dois últimos quadros. Em 1991, foi encenada no Teatro Villa-Lobos do Rio de Janeiro⁷².

Após quase sessenta anos, por ocasião de uma retrospectiva organizada pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, e logo depois realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), houve a montagem de *O Bailado do Deus Morto*; e em 1986 foi apresentada pelo Centro Cultural São Paulo. Em 1987, Lívio Tragtenberg fez a sua montagem para a obra de Flávio de Carvalho; vinte anos depois foi convidado a repetir o feito. Para evitar comparações com o primeiro trabalho, o título foi alterado para *Balada do Deus Morto*.

⁷¹ Walter Zanini, *op. cit.*, p. 39.

⁷² Sandra Moreira de Macedo, *op. cit.*, p. 75.

Considerações Finais

As primeiras associações culturais paulistas formadas por artistas modernistas nasceram em meio a um conturbado período, marcado pelo fim dos salões culturais promovidos pela elite e o início de uma proposta dos artistas de conquistarem a autonomia financeira, onde a atividade artística deveria ser reconhecida e remunerada devidamente e não mais patrocinada por mecenas. Para tanto, fazia-se necessário e urgente a criação de um mercado consumidor, mesmo que modesto, porém maior do que o existente até então. Em termos políticos, vivia-se o fim do domínio do Partido Republicano Paulista, formado pela oligarquia e em seu lugar, subia ao poder um novo grupo, liderado por Getúlio Vargas.

Dentro deste quadro de alterações nas relações entre artistas e seus patrocinadores (mecenas), houve a divisão do grupo modernista, conforme suas visões políticas, em duas associações culturais: surgiram o Clube de Artistas Modernos e a Sociedade Pró-Arte Moderna, ambas na cidade de São Paulo, em fins de 1932.

Essas agremiações foram as primeiras iniciativas “empresariais” do gênero, criadas com o intuito de abrir um espaço para a divulgação da arte moderna e conseguiram reunir nomes proeminentes das artes brasileiras. Quanto ao controle financeiro, parece que cada uma tratava deste tema de forma distinta. O CAM sobreviveu de maneira mais discreta, sem grandes sobras de caixa, tendo alguns momentos de grande dificuldade; no entanto, quase não fez alarde sobre esta questão. Já a SPAM arrecadou muito com os bailes de Carnaval e com as doações dos sócios beneméritos, mas gastou muito com a reforma e a montagem da sede.

A primeira delas, formada por gente “largada”, boêmia e “progressista”, porém com formação na Europa – um privilégio de poucos na época, alimentava o interesse pelo destino do povo brasileiro, vendo no comunismo a solução dos males de nossa sociedade. Misturava o público (atividades da agremiação) com o privado (seus diretores moravam no local), e por isso, acabava gerando

movimento em seus salões a toda hora do dia e da noite. As atividades passavam pelos circuitos da arte, da política e da identidade nacional, “determinada por objetivos de vanguarda e instigavam a discussão aberta de problemas culturais e sociais”¹. Além disso, a agremiação defendeu as idéias modernas de transformação estética e política da sociedade para a formação do homem do futuro². Pretendeu reeducar esteticamente a elite ao incorporar em sua agenda cultural o projeto de “brasilidade” formatado por Mário de Andrade, onde o repertório de autores nacionais era composto por obras que usavam como base os códigos da música romântica ou impressionista, misturados aos elementos do folclore brasileiro (música dos negros e dos índios). Desta forma, o CAM buscou mostrar a arte popular para a elite, ao mesmo tempo em que atraiu as camadas populares até sua sede, aproximando-as das produções eruditas, uma vez que a diretoria da agremiação acreditava que o ensino da arte não deveria ser monopólio de escolas ou academias. Cada artista tinha o dever de descobrir formas inéditas para as revelar à coletividade. No entanto, tal projeto mostrou-se limitado, não encontrando a aceitação esperada de seus associados.

O CAM misturou, ainda, em sua programação, apresentações de sambas e músicas populares em voga, difundidas pelo recém-criado rádio, o qual recebia investimentos da indústria discográfica e vinha agradando as camadas médias e baixas da população. Criou o primeiro curso de pintura cubista da cidade, o qual foi ministrado por Antônio Gomide. No campo das experimentações, realizou a *Semana de Arte dos Loucos e das Crianças*, seguida de ciclo de palestras onde as maiores autoridades médicas ligadas ao estudo da psiquiatria deram seus depoimentos. No teatro, o grupo introduziu uma nova linguagem e o uso de recursos cênicos.

A grande mescla de atividades artísticas na programação cultural do Clube de Artistas Modernos, indica-nos uma característica de exploração da cultura, onde tudo era válido. Embora possa parecer caótica, a mistura dava um

¹ Walter Zanini, *op. cit.*, p. 39.

² Marcelo Mari, *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930-1950)*, tese de doutorado, São Paulo, FFLCH/Universidade de São Paulo, 2006, p. 44.

ar de experimento provocador. Na concepção de Mário Pedrosa, “o CAM desejava no fundo continuar o sonho do modernismo de 22: o escândalo pelo escândalo”³.

Entendemos que o grupo formador do CAM, estava em sintonia com os estudos de psiquiatria divulgados no início do século. Viviam, ainda, a par das produções artísticas de outros países, buscando novas técnicas e linguagens conhecidas no exterior, as quais pudessem ser introduzidas em nosso país com o status de arte moderna (gravuras, arte dos alienados e dos cartazes). A principal motivação para isso era a necessidade de ampliar o seu público e conseqüentemente a diversificação do mercado, onde pretendiam integrar-se dentro da nova ordem mundial capitalista.

E por fim, o CAM foi uma tentativa de espaço cultural, sem depender do apoio ou subsídio financeiro dos mecenas pertencentes à oligarquia falida devido à crise dos preços do café, em 1929, ou das novas forças do poder instituídas pelo novo governo. Foi uma alternativa para os sócios-fundadores - Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Carlos Prado e Antônio Gomide - saírem do antigo esquema dos mecenatos diretos, com vistas a uma independência organizativa justamente na transição entre o fim do mecenato privado e o início da política cultural estatal, determinando, assim, o rompimento com a ideologia de dominação. O grupo inovou no sentido de querer fazer um espaço destinado às atividades culturais autônomas. Para se manter inserido no mundo cultural foi necessário trabalhar em conjunto, apostando em um projeto coletivo entre os artistas. Em outros termos, no quadro de diretores ou associados não havia mecenas e nem sócios-doadores; vivia-se do valor arrecadado com as mensalidades mais a soma da bilheteria de alguns eventos abertos a todos os interessados. Para que a arte vivesse autônoma e independente dos mecenas, o novo público deveria ser formado por um grupo de pessoas (não necessariamente da elite) capazes de entender e consumir a arte moderna, garantindo assim, a autonomia ideológica e financeira dos artistas.

³ Francisco Alambert, *As Bienais de São Paulo: da Era do Museu à Era dos Curadores*, São Paulo, Boitempo, 2004.

A SPAM mostrava-se uma sociedade mais convencional e estava configurada como extensão do salão cultural de Dona Olívia Guedes Penteado. Composta por artistas e pessoas imigradas, além de sobrenomes da sociedade paulista mantinha uma postura conservadora não só em relação à arte moderna, mas também preferindo preservar alguns hábitos sofisticados e caros como a escolha da sede em local nobre, ou até mesmo a inclusão de um vestiário, ou ainda a compra de um grande piano de cauda. A Sociedade destacou-se por ter organizado duas importantes exposições, reunindo as obras de artistas nacionais e estrangeiros, numa iniciativa até então nunca vista em toda a América Latina. Entretanto, possuía uma característica mais de clube social, promovendo encontros musicais e grandes bailes, investindo mais no carnavalesco.

É possível que a agremiação tenha sido um caminho para que Lasar Segall, inicialmente, se mantivesse entre os seus iguais (judeus). Em um segundo momento a Sociedade Pró-Arte Moderna foi fundamental para ele, na qualidade de artista emigrado, no processo de descoberta do Brasil e conseqüente nacionalização.

Da mesma forma que a historiografia do modernismo divide o movimento em dois períodos: um referente ao predomínio da experimentação da linguagem e outro relativo ao interesse político dos escritores pelo destino do país, o Clube de Artistas Modernos cumpriu estas mesmas etapas: começou preocupado em divulgar a estética modernista, seguiu apresentando os resultados da pesquisa folclórica de Mário de Andrade, e no segundo semestre de 1933, voltou-se para a divulgação da União Soviética e ao esclarecimento do comunismo.

O CAM, mais até que a SPAM, investiu na divulgação de manifestações utópicas dentro do modernismo através da organização de eventos que mostraram a arte não canônica como a produzida por índios, loucos e crianças. Apostou, ainda, em formas capazes de atrair um novo público, o qual abriria perspectivas para uma nova e gradual libertação de estilos e práticas ligadas ao mecenato, voltando-se para a criação de um mercado maior e mais aberto. Além disso, o grêmio de Flávio de Carvalho percebeu a importância da propaganda e

do rádio como novas alternativas de linguagens ou espaços de divulgação do trabalho dos artistas.

Um exame acurado das fontes e relatos disponíveis nos fez concluir que o CAM tentou aproximar a sociedade católica e conservadora dos menos favorecidos economicamente. Tornou-se um local capaz de abrigar encontros políticos e de divulgação da “bem sucedida” experiência russa ou de contestação da ordem instituída; onde a presença de operários, sindicalistas e militantes de esquerda foi registrada. Porém, na maior parte das vezes, a audiência era formada por pessoas da elite, uma vez que elas é que deveriam assumir a função de multiplicar tais informações. A militância de vários de seus associados dava-se extra-agremiação, ou seja, através da promoção de instituições de apoio aos trabalhadores e aos comunistas como a Sociedade de Socorros Mútuos Internacionais Ltda ou o Comitê Anti-Guerreiro. Muitos tinham bom trânsito entre os operários e sindicalistas, chegando a freqüentar suas residências nos bairros pobres da cidade.

A Sociedade Pró-Arte Moderna não trilhou este mesmo caminho, mantendo-se presa tão somente ao objetivo de divulgar a arte moderna e criar um espaço destinado aos encontros sociais. Preferiu realizar suas atividades ainda dentro de certos padrões consagrados.

Com o fim das atividades destas duas agremiações (CAM e SPAM), nenhuma outra associação conseguiu reunir boa parte de seus ex-integrantes. Algumas iniciativas menores surgiram como o Grupo 7, em 1935, composto por Antônio Gomide, Elisabeth Nobiling, John Graz, Regina Graz, Rino Levi, Victor Brecheret e Yolanda Mohalyi⁴. Eles se reuniam na casa de Brecheret ou nos seus respectivos ateliês, e tinham como objetivo verificar os trabalhos produzidos por cada um, trocando idéias sobre os mesmos. Inicialmente

⁴ Yolanda Mohalyi (1909-1978) nasceu em Kolozsvár, na Hungria (atualmente Cluj Napoca, Romênia). Estudou na Academia Real de Belas Artes de Budapeste e na Escola Livre de Nagvânia. Chegou ao Brasil em 1931, fixando residência em São Paulo. Lecionou na FAAP e, em 1935, estudou pintura com Lasar Segall. Em 1951 realizou suas primeiras xilogravuras, com Hansen Bahia. Nas décadas de 1950 e 1960 realizou vitrais e mosaicos para residências particulares e igrejas. Sua obra caminha de um figurativismo inicial que tematiza o ser humano e o social para o abstracionismo informal do final da carreira. In: http://www.pinturabrasileira.com/artistas_bio.asp?cod=35&in=1.

desejavam montar uma galeria com o propósito de reunir os intelectuais paulistas. Para isso, necessitavam do apoio de Mário de Andrade, que ocupava o cargo de diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. Com a não concretização do projeto, o grupo foi perdendo força, até se desfazer⁵.

Estas experiências, tanto do CAM como da SPAM, mostraram-se mal sucedidas na época. Após um período de três anos sem novidades, uma série de iniciativas foi surgindo com vistas a consolidar as pesquisas artísticas modernas.

No que se refere às artes plásticas, de 1937 até 1939, foram organizados os Salões de Maio, assim batizados por Quirino da Silva. A idéia era criar um espaço para a arte moderna, ao mesmo tempo em que se promoveria o intercâmbio com a produção internacional e a propaganda da arte brasileira no exterior; retomando, assim, parte do trabalho iniciado pela SPAM e suas 1ª. e 2ª. Exposições de Arte Moderna. Do 1º. Salão, realizado a partir de 25 de maio de 1937, no Grill Room do Hotel Esplanada, só participaram artistas nacionais (Alberto da V. Guignard, Cícero Dias, Hugo Adami, Lasar Segall, Lívio Abramo, Victor Brecheret, Waldemar da Costa, etc.), não teve júri nem premiação, uma vez que visava, prioritariamente, a venda e divulgação das obras. O 2º. Salão, aberto em 27 de junho de 1938, no mesmo Hotel Esplanada, contou com a participação de nacionais (Alberto da V. Guignard, Alfredo Volpi, Antônio Gomide, Di Cavalcanti, Manuel Martins, Oswaldo Goeldi, Rossi Osir, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, entre outros) e estrangeiros (os abstracionistas ingleses Erik Smith, John Banting e Ben Nicholson, além do gravador Leopoldo Méndez e do pintor Dias de León, ambos do México), como parte da programação foi organizada uma série de conferências proferidas por Jorge Amado, Aníbal Machado e Geraldo Ferraz. O 3º e último Salão, realizado na Galeria Ita, na Rua Barão de Itapetininga foi de exclusiva responsabilidade de Flávio de Carvalho. Além dos nacionais que haviam participado das duas primeiras edições, o evento contou com obras de Clóvis Graciano e Fúlvio

⁵ Irma Arestizábal, "John Graz e a família Graz-Gomide", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Estados Unidos, 1995, p. 89.

Pennacchi. O grupo de estrangeiros era formado pelo americano Alexander Calder, o francês Jean Hélion, o grego John Xceron e os italianos Alberto Magnelli e Ernesto de Fiori, dentre outros. Palestras, debates e um espetáculo de música japonesa completaram o evento. Nessas três versões é possível percebermos a participação de obras mais conservadoras ao lado de outras mais de vanguarda.

Na década seguinte, o movimento modernista, finalmente, passou a ter um reconhecimento institucional, graças a criação da Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes e do Museu de Arte de São Paulo (MASP) - numa iniciativa particular do jornalista Assis Chateaubriand, e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAMSP) idealizado pelo casal Olívia Penteadó e o italiano aqui radicado Francisco Matarazzo Sobrinho. Essa iniciativa acabou recebendo uma conotação simbólica e apaziguadora das tensões verificadas na SPAM, onde os forasteiros eram vistos com restrições pela elite tradicional, conforme descrevemos no Capítulo II. Em outros termos, a elite cafeeira falida e bem educada unia-se ao industrial imigrante para juntos somarem forças na promoção da arte brasileira.

Foram nestes museus que os personagens tanto do CAM como da SPAM se reencontraram.

Nos anos 1930, as elites perceberam que não conseguiriam obter êxito com o projeto de (re)educação do povo através da arte. 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. Mas, eles acabaram percebendo que somente o Estado é que poderia levar a cabo o projeto de nação brasileira moderna, através da formação de espaços públicos e da consolidação de um mercado voltado para a cultura e as artes, onde o público interessado deveria ser alargado significativamente.

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 outros⁶), a Escola de Sociologia e Política e a Universidade de São Paulo (1934)⁷, 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 brasileira⁸. 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 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 atividades culturais através do DIP, e por outro,

⁶ Patricia Tavares Raffaini, *op. cit.*, pp. 33-35.

⁷ Maria Helena Rolim Capelato, *Propaganda Política no Varguismo e Peronismo*, tese de Livre docência, São Paulo, FFLCH-USP, 1997, p. 37.

⁸ *Idem*, p. 38.

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 estrangeira⁹. Todavia, aquela época dos modernistas unidos acabou com o Estado Novo.

Hoje, podemos perceber melhor que esses dois grêmios reproduziram um painel abrangente da vida artística paulistana, do início dos anos 1930. Lutaram contra as convenções de seu tempo e funcionaram como importantes órgãos 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 (do CAM e da SPAM) 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.

⁹ *Idem*, p. 115.

FONTES

Livros

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1961.

AMADO, Jorge. *Cacau*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1978.

ANDRADE, Oswald de. *O Homem e o Cavalo*. São Paulo, Edição do Autor, 1934.

CÂMARA, Jayme Adour. *Oropa, França e Bahia*. São Paulo, Nacional, s.d.

CARVALHO, Flávio de. *A Origem Animal de Deus e o Bailado do Deus Morto*. São Paulo, Difel, 1973.

CÉSAR, Osório. *A Expressão Artística nos Alienados*. São Paulo, Edição do Autor, 1929.

_____. *Onde o Proletariado Dirige: Visão Panorama da URSS*. São Paulo, Editora Brasileira, 1932.

DI CAVALCANTI, Emiliano. *Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, [1964].

_____. *Viagem da Minha Vida*. Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia, Editora Civilização Brasileira, 1955.

FAWCETT, P.H. *Exploración Fawcett*. Santiago de Chile, Editora Zig-Zag, 1954.

GARDIN, Carlos. *O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade – da Ação Teatral ao Teatro de Ação*. São Paulo, Annablume, 1993.

HALEMBECK, Pedro Faber. *Os Inhay's e seus Tesouros*. São Paulo, P. M. Higgins, s.d..

KOLLWITZ, Han. *The Diary and Letter of Kaethe Kollwitz*. Chicago, Henry Regnery Company, 1955.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo, Editora Global, 2004.

OLIVEIRA, Nélson Tabajara de. *O Roteiro do Oriente*. São Paulo, Companhia Editoria Nacional, 1933.

_____. *Xangai*. São Paulo, Nacional, 1934.

PEDROSA, Mário. “As Tendências Sociais de Kathe Kollwitz”, *In*: _____. *Política das Artes*. São Paulo, EDUSP, 1995.

PÉRET, Elsie Houston. *Chants Populaires du Brésil*. Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1930.

PRADO, Carlos da Silva. *Memórias sem Palavras*. Zurique, 1957.

PRADO JÚNIOR, Caio. *URSS um Mundo Novo*. São Paulo, Nacional, 1935.

SCHMIDT, Afonso. *São Paulo de meus Amores: Lembranças*. São Paulo, Editora Brasiliense, s.d.

SIQUEIROS, David Alfaro. *El Muralismo de México*. México, Ediciones Mexicanas, 1950.

SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música*. Rio de Janeiro e São Paulo, Funart e Imprensa Oficial, 2001.

TIBOL, Raquel. *Textos de David Alfaro Siqueiros*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

TONI, Flávia. *A Música Popular na Vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo, Sesc/Senac, 2004.

TORRES, Paulo. *Poemas Proletários*. São Paulo, Unitas, 1931.

Jornais e Periódicos

a) matérias assinadas

ANDRADE, Mário de. “Kaethe Kollwitz”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 9 jun. 1933.

_____. “Lavínia Viotti”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 13 jul. 1933.

BRAGA, Rubem. “Teatro da Experiência”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 10 nov. 1933.

CARVALHO, Flávio. “As Danças de Sábado no Clube dos Artistas Modernos e a Nova Orientação”. *Diário da Noite*. São Paulo, 1 maio 1933.

_____. “O que Será o Teatro da Experiência”. *Folha da Noite*. São Paulo, 14 nov. 1933.

CÉSAR, Osório. “A Arte dos Cartazes e a Emulação Socialista na Rússia Soviética”. *Diário da Noite*. São Paulo, 19 jul. 1933.

MIGNONE, Francisco. “Lavínia Viotti e Guarnieri”. *Diário Popular*. São Paulo, 10 jul. 1933.

SÁ, Francisco de. “O Teatro da Experiência é um Caso de Polícia”. *A Platéia*. São Paulo, 16 nov. 1933.

_____. “Que Falta Faz a Repartição de Censura”. *A Platéia*. São Paulo, 17 nov. 1933.

SCHMITD, Afonso. “A Vida”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 3 jun. 1933.

b) Matérias não assinadas

“Acordo entre CAM e Pró-Arte do Rio de Janeiro”. *A Gazeta*. São Paulo, 6 maio 1933.

“Adacto Filho – o Cantor de Agora”. *Folha da Noite*. São Paulo, 26 jan. 1933.

“A Escola de Arte de Lasar Segall”. *Diário da Noite*. São Paulo, 7 out. 1933.

“A Folha da Noite Conversa com Lasar Segall”. *Folha da Noite*. São Paulo, 5 jan. 1933.

“Agora Fale o Sr. Jaime Adour da Câmara”, *Folha da Noite*, São Paulo, 19 dez. 1932.

“A Leitura de Algumas Cenas de *O Homem e o Cavalo* Será Feita Hoje à Noite, pelo Sr. Oswald de Andrade”. *Diário da Noite*. São Paulo, 21 nov. 1933.

“Após o Ensaio de Ontem, *O Bailado do Deus Morto*”. *Diário da Noite*. São Paulo, 17 nov. 1933.

“A Revolta dos Alunos da Escola de Belas Artes do Rio contra o Ensino Passadista – o Arquiteto Flávio de Carvalho Concede uma Entrevista à Folha da Noite”. *Folha da Noite*. São Paulo, 29 ago. 1931.

“A Rússia Hoje”. *Diário da Noite*. São Paulo, 15 set. 1933.

“Bailados e Cantos Russos no Teatro da Experiência”. *Diário da Noite*. São Paulo, 20 nov. 1933.

“A Vida das Crianças nas Fazendas de Cacau”. *Folha da Noite*. São Paulo, 24 out. 1933.

“Camargo Guarnieri Fala sobre a Influência do Papel da Música no Músico”. *Folha da Noite*. São Paulo, 7 abr. 1933.

“Casa de Ariel – uma Obra Notável em Perspectiva”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 18 abr. 1933.

“Conferência de Mário Pedrosa sobre a Exposição de Kathe Kollwitz”. *O Homem Livre*. São Paulo, 2 jul. 1933.

“Crítica de Mário Ferraz”. *O Homem Livre*. São Paulo, 10 jun. 1933.

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

“Clube de Artistas? Parece Impossível”. *Correio de São Paulo*. São Paulo, 04 nov. 1933.

“Clube de Artistas Modernos”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 2 maio 1933.

“Clube dos Artistas Modernos”. *Folha da Noite*. São Paulo, 10 jan. 1933.

“Clube dos Artistas Modernos”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 10 jan. 1933.

“Clube dos Artistas Modernos – Gomide, Di Cavalcanti, Carlos Prado, Flávio de Carvalho Formam o Grupo Organizador”. *Diário da Noite*. São Paulo, 24 dez. 1932.

“Cubismo num Curso que Antônio Gomide Realizará no CAM”. *Diário da Noite*. São Paulo, 10 jun. 1933.

“Curiosa Exposição de Trabalhos Artísticos de Loucos e Crianças no CAM”. *Correio de São Paulo*. São Paulo, 7 set. 1933.

“Elsie Houston”. *Folha da Noite*. São Paulo, 11 fev. 1933.

“Experiência de Di Cavalcanti e Arte Engajada”. *Diário Carioca*. 15 out. 1933.

“Da Arte Nova à Ciência Antiga”. *Diário da Noite*. São Paulo, 24 fev. 1933.

“2 Figuras Interessantes da Nova Geração Intelectual”. *Diário da Noite*. São Paulo, 21 out. 1933.

“Flávio de Carvalho Afirma que é Necessária uma Sinfônica”. *Brazil Novo*. São Paulo, 10 jul. 1933.

Folha da Noite. Coluna Festas e Bailes, São Paulo, 28 dez. 1932.

_____. Coluna Festas e Bailes, São Paulo, 29 dez. 1932.

_____. São Paulo, 17 fev. 1933.

“Grande Laboratório – As Linhas Gerais do Trabalho que Vai Ser Entregue à Flávio de Carvalho”. *Diário da Noite*. São Paulo, 14 jun. 1933.

“Intensa Atividade no CAM”. *Diário da Noite*. São Paulo, 12 jul. 1933.

“O Bailado de Chinita”. *Correio da Tarde*. São Paulo, 28 jul. 1931.

“O Concerto de Elsie Houston Hoje no CAM”. *Diário da Noite*. São Paulo, 09 mar. 1933.

“O Poeta Paulo Torres e o Clube dos Artistas Modernos”. *Folha da Noite*. São Paulo, 6 fev. 1933.

“O Novo Teatro em Conflito com a Polícia”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 17 nov. 1933.

“Oropa, França e Bahia”. *Folha da Noite*. São Paulo, 26 dez. 1932.

“O Teatro de Experiência, a Informação da Polícia ao Requerimento de Licença para o seu Funcionamento”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 6 dez. 1933.

“O Teatro da Experiência do Clube dos Artistas (?) Modernos (?) é um Atentado à Cultura e à Dignidade do Povo Paulista”. *O Século*. São Paulo, 26 nov. 1933.

“Os Bailados de Chinita e Carletto”. *Diário da Noite*. São Paulo, 28 jul. 1931.

“Pano de Boca – Guerra ao Teatro Industrial”. *A Platéia*. São Paulo, 6 jul. 1933.

“Protesto dos Intelectuais de São Paulo Contra o Ato da Polícia”. *Diário da Noite*. São Paulo, 09 dez. 1933.

“Que é o que Pretende Ser o Theatro da Experiência”. *Diário da Noite*. São Paulo, 13 nov. 1933.

“São Paulo”. *Correio de São Paulo*. São Paulo, 2 ago. 1933.

“Silpe no Clube dos Artistas Modernos”. *Folha da Noite*. São Paulo, 8 fev. 1933.

“Sobre o Teatro Moderno e as Possibilidades de um Laboratório”. *Diário da Noite*. São Paulo, 4 jul. 1933.

“Teatro Experimental”. *Diário da Noite*. São Paulo, 14 jun. 1933.

“Uma Conferência de Jayme Adour da Câmara no CAM”. *Diário da Noite*. São Paulo, 22 jul. 1933.

“Um Grande Valor Moderno de Arte que se Impõe à Admiração dos Estetas – o que Disse Noêmia Mourão em Brilhante Entrevista Concedida à *Folha da Noite*”. *Folha da Noite*. São Paulo, 6 fev. 1933.

“Uma Exposição de Segall no Rio de Janeiro”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 30 maio 1928.

“Voz que os Artistas Modernos entre Encantados e Surpresos Ouviram Ontem em sua Sede da Rua Pedro Lessa”. *Folha da Noite*. São Paulo, 27 jan. 1933.

Revistas

BATISTA, Marta Rossetti. “Da Passagem Meteórica de Siqueiros pelo Brasil – 1933”. *Revista Cultura Vozes*, n. 5, set.-out. 1992.

CARVALHO, Flávio. “A Epopéia do Teatro da Experiência e o Bailado do Deus Morto”. *Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, 1939.

_____. “Recordação do Clube dos Artistas Modernos”. *Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, 1939.

Revista Base. N. 1, ago. 1933.

Revista Base. N. 2, set. 1933.

Revista Base. N. 3, out. 1933.

“Clube de Artistas Modernos”. *Revista Vânitás*, n. 28, 1 fev. 1933.

Catálogos

“Arte e Inconsciente: Três Visões sobre o Juquery”. *Instituto Moreira Salles*, São Paulo, 29 ago. a 17 nov. 2002.

CARVALHO, Flávio de. “I Exposição de Pintura de Flávio de Carvalho”. São Paulo, Prédio Alves Lima à Rua Barão de Itapetininga 10, 27 jun. a 15 jul. 1934.

_____. “32 Desenhos”, São Paulo, Edart, 1967.

“Exposição de Carlos Washington Aliseris”. *Asociación Amigos del Arte*, Buenos Aires, jun. 1935.

“Exposição de Gravuras de Kaethe Kollwitz”. *Clube de Artistas Modernos*, São Paulo, 1-20 jun. 1933.

“Exposição de Noêmia Mourão”. *Ministério da Educação e Saúde*, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, abr. 1944.

“O Jovem Di 1917-1935”. *Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, 16 abr. a 6 jul. 1997.

PRADO, Carlos. “Exposição de Carlos Prado”. São Paulo, Edifício Jaraguá - Rua Barão de Itapetininga, 93, set. 1943.

“I Exposição de Arte Moderna da SPAM”. *Sociedade Pró-Arte Moderna*, São Paulo, abr. - maio 1933.

“II Exposição de Arte Moderna da SPAM – Os Artistas Modernos do Rio de Janeiro”. *Sociedade Pró-Arte Moderna*, São Paulo, nov. 1933.

“III Salão da Pró-Arte”. *Pró-Arte*, Rio de Janeiro, jul. 1933 e São Paulo, ago. 1933.

Arquivos, Fundos e Coleções

Arquivo Anita Malfatti. Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo.

Coleção Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo.

Fundo Caio Prado Júnior. Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo.

Fundo Camargo Guarnieri. Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo.

Fundo Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo.

Museu Lasar Segall. São Paulo.

Prontuário de Abrahão Itoc Naspit, n. 2049, no DEOPS de São Paulo.

Prontuário de Afonso Schmitd, n. 11, no DEOPS de São Paulo.

Prontuário de Aristides Lobo, n. 37, no DEOPS de São Paulo.

Prontuário de Bessie Naspit, n. 28584, no DEOPS de São Paulo.

Prontuário de Caio Prado Júnior, n. 1.691 e 3.477, no DEOPS de São Paulo.

Prontuário de Camargo Guarnieri, n. 19.897, no DEOPS de São Paulo.

Prontuário de Carlos da Silva Prado, n. 1.547, no DEOPS de São Paulo.

Prontuário de Carlos Prado, n. 67.296, no DEOPS de São Paulo.

Prontuário do Clube de Artistas Modernos, n. 2.241, no DEOPS de São Paulo.

Prontuário de Flávio de Carvalho, n. 1.454, no DEOPS de São Paulo.

Prontuário de Galeão Coutinho, n. 163, no DEOPS de São Paulo.

Prontuário de Geraldo Ferraz, n. 2.381, no DEOPS de São Paulo.

Prontuário de Hermínio Sachetta, n. 3.196, no DEOPS de São Paulo.

Prontuário de Jorge Amado, n. 5.777, no DEOPS de São Paulo.

Prontuário do Partido Comunista do Brasil, n. 2.431, no DEOPS de São Paulo.

Prontuário do Socorro Vermelho Internacional, n. 1962, no DEOPS de São Paulo.

Prontuário de Tarsila do Amaral, n. 1.680, no DEOPS de São Paulo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

ABRIL S/A CULTURAL E INDUSTRIAL. *Arte Brasileira*. 3. ed. São Paulo, 1976.

ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001)*. São Paulo, Boitempo, 2004.

ALENCAR, Vera. *Castro Maya: Anfitrião*. Rio de Janeiro, Museus Castro Maya, 1997.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Jorge Amado: Política e Literatura*. Rio de Janeiro, Campus, 1979.

AMARAL, Aracy. *Arte Para Quê?* São Paulo, Nobel, 1987.

_____. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1992.

_____. *Outras Manifestações do Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1985.

_____. *Tarsila Cronista*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. *Tarsila do Amaral*. São Paulo, Fundação Finambrás, s.d..

AMERICANO, Jorge. *São Paulo Naquele Tempo (1895-1915)*. São Paulo, Editora Saraiva, 1957.

_____. *São Paulo Nesse Tempo (1915-1935)*. São Paulo, Cia. Melhoramentos, 1962.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins, 1972.

_____. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo, Martins, 1975.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte e Rio de Janeiro, Editora Itatiaia, 1999.

_____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins e Brasília: INL, 1972.

_____. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1975.

_____. *O Banquete*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2004.

_____. *Pequena História da Música*. São Paulo, Livraria Martins Editora, s.d..

- ANDRADE, Oswald. *Estética e Política*. São Paulo, Editora Globo, 1992.
- _____. *Homem Sem Profissão: Sob as Ordens de Mamãe*. São Paulo, Editora Globo e Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- _____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo, Global Editora e Distribuidora, 1933.
- ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves Antunes & OLIVEIRA, Valéria Garcia de. *Cultura Amordaçada: Intelectuais e Músicos sob a Vigilância do DEOPS*. São Paulo, Arquivo do Estado e Imprensa Oficial, 2005.
- ANGELO, Ivan. *85 Anos de Cultura – História da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo, Estúdio Nobel, 1998.
- APPLEBY, David P. *La Musica de Brasil*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- ARANTES, Antônio Augusto. *O que é Cultura Popular*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1981.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori Arantes. *Mário Pedrosa Itinerário Crítico*. São Paulo, Editora Página Aberta, 1991.
- ARENAL, Angélica. *Páginas Sueltas com Siqueiros*. México, Editorial Grijalbo, 1980.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura – São Paulo no Meio do Século XX*. São Paulo, Edusc, 2001.
- ART EDITORA. *Di Cavalcanti*. São Paulo, Círculo do Livro, s.d.
- AYALA, Walmir. *Dicionário de Pintores Brasileiros*. Curitiba, Editora da UFPR, 1997.
- BATINI, Tito. *Memórias de um Socialista Congênito*. Campinas, Editora da Unicamp, 1991.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Brasil – Primeiro Tempo Modernista (1917-1929) – Documentação*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- _____. *Coleção Mário de Andrade: Artes Plásticas*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, 1998.
- BASTOS, Elide Rugai & IANNI, Octávio. *A Questão Nacional*. São Paulo, PUC, 1985.

- BECCARI, Vera D'Horta. *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.
- BERLINCK, Manuel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas, Papirus, 1984.
- BIRMAN, Patrícia. *O Mal à Brasileira*. Rio de Janeiro, EDUERJ, 1997.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O Salão e a Selva – Uma Biografia Ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Editora da Universidade de Campinas e São Paulo: Editora Ex. Libris, 1995.
- BOBBIO, Norberto & MATTEUCCI, Nicola & PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. Brasília, Editora UnB, vols. 1 e 2, 1983.
- BOGGS, Carl. *Intellectuals and the Crisis of Modernity*. Albany, State University of New York Press, 1993.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é Folclore*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora Ática, 1985.
- CAMARGO, Joracy. *Deus Ihe Pague*. 7. ed. Rio de Janeiro, Livraria Editora Zelio Valverde, 1942.
- CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial – Crônica da “Belle Epóque” Paulistana*. São Paulo, Editora Senac, 2001.
- CÂNDIDO, Antônio. *A Revolução de 1930 e a Cultura*. São Paulo, Cebrap, 1984.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965.
- _____. *Teresina, etc.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.
- CARELLI, Mário. *Carcamanos e Comendadores – Os Italianos de São Paulo: da Realidade à Ficção (1919-1930)*. São Paulo, Ática, 1985.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Judeus e Judaísmo na Obra de Lasar Segall*. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.
- CARVALHO, Flávio de. *Experiência no. 2 – Realizada sobre uma Procissão de Corpus Christi – Uma Possível Teoria e uma Experiência*. Rio de Janeiro, Nau Editora, 2001.

- CASTRO, Ricardo Figueiredo. *A Frente Única Antifascista (FUA) e o Antifascismo no Brasil (1933-1934)*. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2004.
- CHAGAS, Paulo César de Amorim. *Luciano Gallet via Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, Funart, 1979.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo, Lemos Editorial, 1999.
- _____. *Um Jeca nos Vernissagens - Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1995.
- CHILCOTE, Ronald H.. *The Brazilian Communist Party – Conflict and Integration – 1922-1972*. New York, Oxford University Press, 1974.
- CHOUDHARY, Kameshwar. *Intellectuals and Society – A Study of Teachers in India*. Mumbai, Ramdas Bhatkal, 2004.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo, Editora Iluminuras, 1997.
- DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho e a Volúpia da Forma*. São Paulo, Edições K, 1984.
- _____. *Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo*. São Paulo, Projeto Editores, 1982.
- DANTAS, Arruda. *Dona Olívia*. São Paulo, Sociedade Impressora Pannartz, 1975.
- D'AVILA, Luiz Felipe. *Dona Veridiana*. São Paulo, A Girafa Editora, 2004.
- DENIS, Benoit. *Literatura e Engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru e São Paulo, Edusc, 2002.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por Ele Mesmo*. São Paulo, Edart – Livraria Editores, 1971.
- EULÁLIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo, Edusp, 2001.
- FABRIS, Annateresa. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, Mercado das Letras, 1994.
- FERNANDES, Florestan. *Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo*. Petrópolis, Editora Vozes, 1979.

- FERRAZ, Maria Heloísa Correa de Toledo. *Arte e Loucura: Limites do Imprevisível*. São Paulo, Lemos Editorial, 1998.
- FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2004.
- FERREIRA, Jorge. *Prisioneiros do Mito – Cultura e Imaginário Político dos Comunistas no Brasil (1930-1956)*. Rio de Janeiro, EDUFF, 2002.
- FROTA, Lélia Coelho. *Alcides Rocha Miranda, Caminhos de um Arquiteto*. Editora UFRJ, 1993.
- GAMA, Lúcia Helena. *Nos Bares da Vida*. São Paulo, Editora do Senac, 1998.
- GARDIN, Carlos. *O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade*. São Paulo, Annablume, 1993.
- GELLNER, Ernest. *Nações e Nacionalismo – Trajectos*. Lisboa, Gradiva, 1983.
- GERLING, Cristina Capparelli. *3 Estudos Analíticos – Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri*. Porto Alegre, UFRGS, 1995.
- GESUALDO, Vicente. *Enciclopedia del Arte en America*. Argentina, Editorial Bibliográfica, 1968. (Biografias III)
- GLOBO. *Dicionário de Sociologia*. Porto Alegre e Rio de Janeiro, Editora Globo, 1981.
- GOMBRICH, E.H.. *A História da Arte*. Rio de Janeiro, LTC, 1950.
- GOMES, Ângela Maria de Castro. *Essa Gente do Rio....* Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento – Ensaio sobre Arte*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, s.d.
- HEITOR, Luis. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- HELENA, Lúcia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo, Editora Ática, 1989.
- HOBBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. *The Invention of Tradition*. Cambridge, New York and Melbourne, Cambridge University Press, 1988.

- HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O Prédio Martinelli – A Ascensão do Imigrante e a Verticalização de São Paulo*. São Paulo, Projeto, 1984.
- IANNI, Octávio. *A Idéia de Brasil Moderno*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.
- HUTCHINSON, John & SMITH, Anthony. *Nationalism*. Oxford and New York, Oxford University Press, 1994.
- INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *Cadernos História da Pintura no Brasil – Modernismo: Anos Heróicos, Marcos Históricos*. São Paulo, ICI, 1993.
- JAGUARIBE, Hélio. *O Nacionalismo na Atualidade Brasileira*. Rio de Janeiro, Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1958.
- JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade – A Morte do Poeta*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2005.
- JENNINGS, Jeremy & KEMP, Anthony. *Intellectuals in Politics from the Dreyfus Affair to Salman Rushdie*. London and New York, Routledge, 1997.
- JÚNIOR, Sangirardi. *Flávio de Carvalho: o Revolucionário Romântico*. Rio de Janeiro, Philobiblion, 1985.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre, Editora Movimento, 1980.
- KONDER, Leandro. *Os Marxistas e a Arte*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1967.
- KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *A Identidade Nacional e Outros Ensaios*. Ribeirão Preto, São Paulo, Funpec Editora, 2005.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1974.
- LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro*. São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1969.
- LEVI, Darrell E.. *A Família Prado*. São Paulo, Cultura 70 Livraria e Editora, 1977.
- LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Desde Quando Somos Nacionalistas?*. Petrópolis, Vozes, 1995.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1972.

- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo, Edusp, 1995.
- MACHADO NETO, Antônio Luís. *Estrutura Social da República das Letras*. São Paulo, Grijalbo e Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
- MAGALDI, Sábato. *Teatro de Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo, Editora Global, 2004.
- MANJARREZ, Maricela González Cruz. *La Polémica Siqueros-Rivera – Planteamientos Estético-Políticos 1934-1935*. México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996.
- MARIANI, Bethânia. *O PCB e a Imprensa: os Comunistas no Imaginário dos Jornais 1922-1989*. Rio de Janeiro, Revan, 1998.
- MARQUES NETO, José Castilho (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo, Editora Perseu Abramo, 2001.
- MARTINS, Rubens de Oliveira. *Um Ciclone na Paulicéia: Oswald de Andrade e os Limites da Vida Intelectual de São Paulo (1900-1950)*. São Paulo, Unibero, 2001.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo, T.A. Queiroz Editor, 1996, vol. VI (1915-1933).
- MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- MICELI, Sérgio. *Corpo e Alma do Brasil*. São Paulo, Difel, 1984.
- _____. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920 – 1945)*. São Paulo e Rio de Janeiro, Difel, 1979.
- _____. *Nacional e Estrangeiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- MORAES, Antônio Carlos Robert. *Flávio de Carvalho*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1978.
- _____. *Limites do Moderno. O Pensamento Estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.
- MORAES, J. Jota de. *Música e Modernidade*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.

- MORAES, Marco Antônio de. *Postais de Mário de Andrade*. São Paulo, Hucitec e Edusp, 1993.
- MOREIRA, Pedro. *Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro*. Berlim, edição do autor, 2005.
- MORGATO, Izabel & GOMES, Renato Cordeiro. *O Papel do Intelectual Hoje*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2004.
- MORSE, Richard. *Formação Histórica de São Paulo – de Comunidade a Metrópole*. São Paulo, Difel, 1970.
- MUSEU LASAR SEGALL. *Jenny K. Segall*. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1982.
- NAPOLITANO, Marcos. “Mário de Andrade e a Cultura Moderna Brasileira”. In: RIBEIRO, Manuela (org.). *Portugal – Brasil: Uma Visão Interdisciplinar do Século XX*. Coimbra, Quartetto, 2003.
- OLIVEIRA, Franklin de. *A Semana de Arte Moderna na Contramão da História – e Outros Ensaio*s. Rio de Janeiro, Topbooks, 1993.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A Questão Nacional na Primeira República*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1990.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo, Cosac & Naif Edições, 2000.
- OSWALD, Carlos. *Como me Tornei Pintor*. São Paulo, Vozes, 1957.
- PACHECO, Eliezer. *O Partido Comunista Brasileiro (1922-1964)*. São Paulo, Editora Alfa-Omega, 1984.
- PAULS, Alan. “La Vanguardia Esta de Fiesta”. *Radar*, 23 ago. 2005, pp. 20-21.
- PEDROSA, Mário. *A Bienal de Lá para Cá*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.
- _____. *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos*. São Paulo, Edusp, 1998.
- _____. *Arte, Forma e Personalidade – 3 Estudos*. São Paulo, Kairós Livraria e Editora, 1979.
- _____. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.
- _____. *Política das Artes*. São Paulo, EDUSP, 1995.

- PELÁEZ, Geraldo. *Partido Comunista Mexicano – 60 Años de Historia I (Cronología 1919-1968)*. México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1980.
- PENTEADO, Jacob. *Belenzinho 1910 – Retrato de uma Época*. São Paulo, Martins, 1962.
- PEREZ-AGOTE, Alfonso. *Sociología del Nacionalismo*. Pais Vasco, Servicio Editorial Universidad del Pais Vasco, 1989.
- PINHO, Wanderley. *Salões e Damas do Segundo Reinado*. 4. ed. São Paulo, Livraria Martins Editora, s.d.
- PIRES, Mário. *Flávio de Carvalho: Uma Vida Fascinante*. Campinas, Ativa Promoções Culturais, s.d.
- PRADO, Antônio Arnoni. *1922 – Itinerário de uma Falsa Vanguarda*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- PRADO, Décio de Almeida Prado. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- PUBLIFOLHA. *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*. São Paulo, Art Editora, 1998.
- RAFFAINI, Patrícia Tavares. *Esculpindo a Cultura na Forma Brasil – O Departamento de Cultura de São Paulo (1935 – 1938)*. São Paulo, Humanitas, 2001.
- RAGO, Margareth. “A Invenção do Cotidiano na Metrópole”, *In: _____*. *História da Cidade de São Paulo – A Cidade na Primeira Metade do Século XX (1890-1954)*, vol. 3, pp. 418-427.
- RÉMOND, René. *Por uma História Política*. 2ª. ed. Rio de Janeiro, FGV Editora, 2003.
- RODRIGUES, Antônio. *David Alfaro Siqueiros*. México, Editorial Terra Nova, 1985.
- ROMANI, Carlo. *Oreste Ristori: Uma Aventura Anarquista*. São Paulo, Annablume e FAPESP, 2002.
- SALGADO, Plínio. *O Integralismo na Vida Brasileira*. Rio de Janeiro, Livraria Clássica Brasileira, s.d.
- SALLES, Fritz Teixeira de. *Das Razões do Modernismo*. Brasília e Rio de Janeiro, Editora Brasília, 1974.

- SANTIAGO, Silviano. *Carlos & Mário – Correspondência Completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, Record, 1988.
- SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. *Músico, Doce Música*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2004.
- SANTOS, Washington dos. *Vocabulário de Sociologia*. Rio de Janeiro, Editora do Rio, 1978.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- SCHORSKE, Carl E.. *Viena Fin-de-Siècle: Política e Cultura*. Campinas: Editora da Unicamp e São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SCHWARTZ, Jorge. *Que Horas São?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Vanguarda e Cosmopolitismo na Década de 20 – Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1983.
- _____. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Iluminuras e FAPESP, 1995.
- SCHWARTZMAN, Simon & outros. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984
- SEGATTO, José Antônio. *Breve História do PCB*. Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1989.
- _____ & outros. *PCB Memória Fotográfica 1922-1982*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.
- SHIPP, Steve. *Latin American and Caribbean Artists of the Modern Era*. United States of America and England, McFarland & Company, 2003.
- SMITH, Anthony D. *Nationalism – Theory, Ideology, History*. United Kingdom, United States of America, Polity Press and Blackwell Publishers Ltd, 2001.
- _____. *Nationalism in the Twentieth Century*. Oxford, Martin Robertson, 1979.
- TIBOL, Raquel. *Siqueiros: Vida y Obra*. México, Complejo Editorial Mexicano, 1963.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo, Ática, 1981.

- _____. *Música Popular: Teatro e Cinema*. Petrópolis, Vozes, 1972.
- TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho – O Comedor de Emoções*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.
- TOLIPAN, Sérgio. *Sete Ensaio sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.
- TRAVASSOS, Elisabeth. *Os Mandarins Milagrosos – Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro, Funarte e Jorge Zahar Editor, 1997.
- VASCONCELOS, Gilberto. *A Ideologia Curupira*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1979.
- VIEIRA, Lúcia Gouvêa. *Salão de 1931 – Marco da Revelação da Arte Moderna em Nível Nacional*. Rio de Janeiro, Funarte, 1984.
- VILHENA, Luís Rodolfo. "A Cultura Brasileira Cordial e Folclorista". In: BIRMAN, Patrícia & NOVAES, Regina & CRESPO, Samira. *O Mal à Brasileira*, Rio de Janeiro, RUERJ, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1992.
- _____. *Cultura e Sociedade 1780-1950*. São Paulo, Editora Nacional, [1969].
- WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a Música em Torno da Semana de 22*. São Paulo, Livraria Duas Cidades e Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- 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, 1991.
- _____. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1983, vol. 1.
- ZÍLIO, Carlos. *A Querela do Brasil – A Questão da Identidade da Arte Brasileira: a Obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari (1922-1945)*. Rio de Janeiro, Edição Funart, 1982.
- _____. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira, Artes Plásticas/Literatura*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.

Wiazovski, Taciana. *Bolchevismo & Judaísmo – A Comunidade Judaica sob o olhar do DEOPS*. Módulo VI – Comunistas, São Paulo, Arquivo do Estado & Imprensa Oficial, 2001.

Teses

ALAMBERT JÚNIOR, Francisco. *Um Melancólico no Auge do Modernismo – Sérgio Milliet (uma Trajetória no Exílio)*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, FFLCH/Universidade de São Paulo, 1991.

ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves Antunes. *O Risco das Idéias – Intelectuais e a Polícia Política (1930-1945)*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, FFLCH/Universidade de São Paulo, 2001.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Propaganda Política no Varguismo e Peronismo*. Tese de Livre Docência, São Paulo, FFLCH/Universidade de São Paulo, 1997.

CINTRÃO, Rejane Lassandro. *As Salas de Exposição em São Paulo no Início do Século: Da Pinacoteca à Casa Modernista (1905-1930)*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, ECA/Universidade de São Paulo, 2001.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo: Música, Nação e Modernidade: os Anos 20 e 30*. Tese de Livre Docência, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1988.

EGG, André Acastro. *O Debate no Campo do Nacionalismo Musical no Brasil dos Anos 1940 e 1950: O Compositor Guerra Peixe*. Dissertação de Mestrado, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2004.

FLORINDO, Marcos Tarcísio. *O Serviço Reservado da Delegacia de Ordem Política e Social de São Paulo na Era Vargas*. Dissertação de Mestrado, Franca, UNESP, 2000.

LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho (1899-1973): entre Experiência e Experimentação*. São Paulo, ECA/Universidade de São Paulo, 1994.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Maioridade do Moderno em São Paulo – Anos 30 – 40*. São Paulo, FAU/Universidade de São Paulo, 1990.

MACEDO, Sandra Moreira. *Mistério-Bufo e o Homem e o Cavalo: A Arte do Circo na Dramaturgia de Maiakovski e Oswald de Andrade*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, FFLCH-Letras/Universidade de São Paulo, 2003.

MARI, Marcelo. *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930-1950)*. Tese de Doutorado, São Paulo, FFLCH/Universidade de São Paulo, 2006.

MARTÍNEZ, Paulo Henrique. *A Dinâmica de um Pensamento Crítico: Caio Prado Júnior (1928-1935)*. Tese de Doutorado, São Paulo, FFLCH/Universidade de São Paulo, 1998.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antônio. *Na Spamolândia – Sociologia das Decorações de Lasar Segal*. Tese de Doutorado, São Paulo, FFLCH/Universidade de São Paulo, 2002.

RIBEIRO, Niura A. L. *Rossi Osir – Artista e Idealizador Cultural*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, ECA/Universidade de São Paulo, 1995.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Partido Comunista, Cultura e Política Cultural*. Tese de Doutorado, Bahia, Universidade de Bahia, 1986.

WOLFE, Edith Angelica Gibson. *Melancholy Encounter: Lasar Segall and Brazilian Modernism 1924-1933*. PHD, Austin, University of Texas, 2005.

Jornais e Periódicos

a) matérias assinadas

ANDRADE, Mário. "Lasar Segall". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 6 jun. 1933.

COUTO, José Geraldo & CARVALHO, Mário César. "Vida do Escritor foi um Vulcão de Complicações". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 set. 1993.

MACEDO, Fausto. "Um Tesouro Salvo das Cinzas". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 ago. 2001.

b) matérias não assinadas

"A Exposição de Tarsila, a Nossa Época e a Arte". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 15 out. 1933.

"A Folha da Noite Conversa com Lasar Segall". *Folha da Noite*, São Paulo, 5 jan. 1933.

"David A. Siqueiros Expulsado del Partido Comunista". *El Machete Ilegal*, Cidade do México, abr. 1930, pp. 2-4.

"Uma Entrevista com Lasar Segall". *Diário da Noite*, São Paulo, 20 ago. 1933.

Revistas

ARESTIZABAL, Irma. "John Graz e a Família Graz-Gomide". *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Estados Unidos, 1995.

BENTO, Antônio. "O Ambiente do Rio de Janeiro ao Tempo de Ismael Nery". *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, n. 35, 1966.

CONTIER, Arnaldo Daraya. "O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a Questão da Identidade Cultural". *Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 1, ano 1, n. 1, outubro-novembro-dezembro de 2004.

FERRAZ, Zagus. "Notícia Sobre Pintura e a Música em São Paulo". *Revista Festa*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 4, abr. 1928.

LEITE, Rui Moreira. "Modernismo e Vanguarda: o caso Flávio de Carvalho". *Revista de Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 12, n. 33, mai. - ago. 1998.

OLIVEIRA, Almir de. "O Brasil Político e Social no Advento do Modernismo". *Revista Lumina Spargere*, Minas Gerais, Universidade Federal de Juiz de Fora, 1970.

OLIVEN, Ruben George. "Cultura e Modernidade no Brasil". *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, vol. 15, n. 2, abr. - jun. 2001.

PRADO, Paulo. "Paulicéia: História de São Paulo". *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, Ariel Editora, 1934.

"O Progresso de São Paulo". *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, Ariel Editora, n. 94, out. 1923, pp. 95-105.

Manifestos

ANDRADE, Oswald. "Manifesto Pau-Brasil". *Correio da Manhã*, 18 mar. 1924.

_____. "Manifesto Antropofágico". *Revista de Antropofagia*, n. 1, ano 1, maio 1928.

SALGADO, Plínio. "Manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo", *Correio Paulistano*, 17 maio 1929.

_____. "Manifesto de Outubro (1932) e Manifesto Programa (1936)".

Catálogos de Exposições

"Di Cavalcanti". *Museu de Arte Contemporânea da USP*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, s.d.

"Jenny K. Segall". *Associação Museu Lasar Segall*, São Paulo, Museu Lasar Segall, 1982.

MATTAR, Denise. *Flávio de Carvalho: 100 Anos de um Revolucionário Romântico*. Rio de Janeiro, CCBB, 1999.

“O Bailado do Deus Morto”. *Museu de Arte Brasileira – FAAP*, São Paulo, MAB-FAAP, 1999.

PRADO, Carlos. “Exposição Individual”, *Museu de Arte Moderna*, São Paulo, maio 1976.

“SPAM e CAM – Ciclo de Exposições de Pintura Brasileira Contemporânea”, *Museu Lasar Segall*, São Paulo, nov.- dez. 1975.

SULLIVAN, Edward J. “Notes on the Birth of Modernity in Latin American Art”. *Latin American Artists of the Twentieth Century*, New Cork, Waldo Rasmussen and The Museum of Modern Art, june, 6 – september, 7, 1993.

Sites

www.artes.hpg.ig.com.br 23 de setembro de 2004

www.astrovates.com.br 03 de agosto de 2004

www.brasiliense.com.br 06 de agosto de 2004

www.cam.com.br 06 de agosto de 2004

www.google.com.br

www.mac.usp.br 03 de agosto de 2004

www.mre.gov.br 06 de agosto de 2004

www.niteroiartes.com.br 23 de setembro de 2004

www.pinturabrasileira.com 09 de agosto de 2004

www.vestibular1.com.br 06 de agosto de 2004

www.wikipedia.org 15 de março de 2006

ANEXOS

Anexo I - Quadro da Diretoria do Clube de Artistas Modernos

Flávio de Carvalho	secretário
Carlos Prado	tesoureiro
Di Cavalcanti	vocal
Joaquim Iokanaan Alves	diretor de sede

<u>Comissões</u>	<u>Representantes</u>
Pintura	Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Noêmia Mourão
Escultura	John Graz, Yvone Maia e Antônio Gomide
Arquitetura	Carlos Prado, Flávio de Carvalho e Nélon Rezende
Teatro	Procópio Ferreira, Paulo Torres e Elza Gomes
Literatura	Afonso Schmidt, Paulo Prado e Sérgio Milliet
Imprensa	Nabor Cayres de Brito e Jayme Adour da Câmara
Estudos Gerais	André Dreyfus, Fausto Guerner e Caio Prado Júnior
Festas	Yolanda Prado do Amaral, Baby C. Prado e Beatriz Gomide
Música	Joseph Kliass, Paulo Magalhães e Celestino Paraventi

Fonte: J. Toledo, *Flávio de Carvalho – O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, pp. 132 – 133.

Anexo II - Biografia e produção artística e intelectual dos Sócios-Fundadores e Diretores do Clube de Artistas Modernos

Sócios - Fundadores

1. Flávio Resende de Carvalho (Amparo da Barra Mansa RJ, 1899 – Valinhos SP, 1973)

Os primeiros estudos de Flávio de Carvalho foram feitos na capital paulista. Entre 1911 e 1922 estudou Engenharia e Belas Artes em Londres. Fortemente influenciado pelo expressionismo, retornou ao Brasil em 1922, tornando-se profissional da pintura e da escultura e o principal agitador do meio artístico da cidade de São Paulo, nos anos 1930.

Engajou-se entre os precursores da moderna arquitetura brasileira. Em 1931, participou no Rio de Janeiro do Salão Revolucionário de Lúcio Costa. Sua primeira individual foi em 1934. Ganhou reconhecimento no final da década e ao longo dos anos 1940 devido aos seus estudos modernistas de figuras femininas (*Figura de mulher deitada, Nu feminino deitado e Nu sentado*) além dos quadros de personalidades artísticas (*Retrato de Elsie Houston, Retrato de José Lins do Rego, Retrato de Mário de Andrade e Retrato de Nicolas Guillén*).

Fontes: Steve Shipp, *Latin American and Caribbean Artists of the Modern Era, United States and England*, McFarland & Company, 2003, p. 144.

Walmir Ayala, *Dicionário de Pintores Brasileiros*, Curitiba, Editora da UFPR, 1997, pp. 85-86.

2. Antônio Gonçalves Gomide (Itapetininga SP, 1895 - Ubatuba SP, 1967)

Em 1913 mudou-se com a família para Genebra, Suíça, onde frequentou a Academia de Belas Artes, até 1918. Foi aluno de Ferdinand Hodler e colega de John Graz. Estudou na Escola de Comércio de Genebra, onde conheceu Sérgio Milliet. Realizou viagens de estudos por Portugal e Espanha e fixou-se alguns

anos em Paris, onde realizou experiências de cenografia cinematográfica e técnica do afresco com Marcel Lenoir em Toulouse. De 1924 a 1926, em Paris, instalou seu ateliê e entrou em contato com artistas europeus ligados aos movimentos de vanguarda. Acompanhou as tendências locais da época como o cubismo e o expressionismo. Frequentou os ateliês de Pablo Picasso, Georges Braque, André Lhote, Francis Picabia e Gino Severini, além de manter contato com Anita Malfatti e Victor Brecheret, durante estada na Europa.

Em 1926 veio ao Brasil, realizou uma individual e ligou-se aos modernistas de 22. Voltou à Europa em 1928, retornando definitivamente em 1929, para integrar-se ao movimento artístico de seu país, estabelecendo-se em São Paulo.

Ganhou popularidade pelos trabalhos de composição expressionista, derivados dos temas rurais e cenas marítimas (*Cais do Porto e Porto*). Fez desenhos em estampas de tecidos e em vitrais.

Fontes: Steve Shipp, *Latin American and Caribbean Artists of the Modern Era*, United States and England, McFarland & Company, 2003, p. 287.

Walmir Ayala, *Dicionário de Pintores Brasileiros*, Curitiba, Editora da UFPR, 1997, p. 170.

3. Carlos da Silva Prado (São Paulo SP, 1908 – 1992)

Trabalhou como gravador, ceramista, desenhista, arquiteto e marceneiro, tendo se formado na Escola Politécnica de São Paulo.

Suas obras são conhecidas por retratar pessoas em atividades nas ruas de São Paulo, em festas e procissões como *Os Varredores*, *Procissão* e *Violeiros*. O artista expôs no Salão de Maio e sua primeira individual data de 1943.

Carlos Prado foi o tesoureiro do CAM, mas poucos meses depois da inauguração do Clube passa a viver na cidade do Rio de Janeiro, deixando conseqüentemente essa atividade. Em 10 de fevereiro de 1933, seu irmão Caio Prado Júnior lhe envia uma correspondência onde alerta: “*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“.

Em julho do mesmo ano, o artista está novamente em São Paulo organizando sua partida para a Europa no mês seguinte, lá permanecendo até fins de abril de 1934, quando aproveitou para conhecer a URSS, entre os meses de março e abril de 1934.

Fontes: Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima, *Coleção Mário de Andrade – Artes Plásticas*, São Paulo, IEB, 1998.

Steve Shipp, *Latin American and Caribbean Artists of the Modern Era*, United States and England, McFarland & Company, 2003, p. 551.

Instituto de Estudos Brasileiros, Fundo Caio Prado Júnior, Levantamento Prévio Caixas, caixa no. 31, documentos 39, 54 e 65.

4. Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Mello (Rio de Janeiro RJ, 1897 – 1976)

Caricaturista, pintor, desenhista, ilustrador, gravador, muralista e escritor. No Rio de Janeiro, no ano de 1908, teve aulas com o pintor Gaspar Puga Garcia e em 1916 expôs no Salão dos Humoristas.

Mudando-se para São Paulo, trabalhou como ilustrador nas revistas paulistanas *Pirralho*, *A Cigarra*, *A Vida Moderna*, *Panóplia* e *A Garoa*, além das colaborações em *O Malho*, *Fon! Fon!*, *Para Todos* e *Guanabara*, dentre outras.

Em 1917 ocorreu sua primeira mostra individual de caricaturas. Dois anos depois, passou a ilustrar livros de jovens poetas modernistas como *A Dança das Horas*, de Guilherme de Almeida e *Le Départ Sous La Pluie*, de Sérgio Milliet. Em 1921 foi convidado a ilustrar o livro *Balada do Cárcere de Reading* de Oscar Wilde.

Conhecia bem as vanguardas modernistas do seu tempo e foi um dos organizadores da Semana de Arte Moderna. Nesta época, já havia se tornado um artista respeitado e reconhecido.

Visitou a Europa durante 1923 e 1925 e estudou arte em Paris, na *Academia Ranson*. Foi influenciado pelo cubismo, expressionismo, fauvismo e surrealismo. Conheceu intelectuais como Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Paul Eluard, André Breton, Leon Paul Fargue e Miguel de Unamuno. Conviveu com os músicos Darius Milhaud, Poulenc, Auric e Erik Satie. Mas, sobretudo, teve contato com artistas como Léger, Marx Ernst, De Chirico, Matisse, Braque e Picasso.

Teve seus trabalhos expostos no Salão Revolucionário, de 1931.

Entre suas obras destacamos *Cinco Moças de Guaratinguetá*, *Duas Mulheres Na Janela*, *Mulher Sentada com mão no queixo*, *Paquetá*, *Paulicéia Desvairada*, *Pescadores*, *Petrópolis*, *Samba*, *Trapezistas* e *Três Figuras de Lampião*.

Escreveu, ainda dois livros de memórias: *Viagem da Minha Vida*, publicado em 1955 e *Reminiscências Líricas de Um Perfeito Carioca*, publicado em 1964.

Fonte: Steve Shipp, *Latin American and Caribbean Artists of the Modern Era*, United States and England, McFarland & Company, 2003, p. 156.

Diretoria

5. Afonso Schmidt (Cubatão SP, 1890 - São Paulo SP, 1964)

Afonso Schmidt ao chegar a São Paulo com a família, instalou-se na Rua Bresser, no bairro do Brás. Em 1905 prestou os exames para a Faculdade de Direito mas não a cursou. Na época, trabalhou como puxador de trena na construção da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí.

Em 1907 viajou para a Europa sem dinheiro e sem passaporte. Visitou as Ilhas Canárias, Lisboa e Paris.

De volta ao Brasil, trabalhou como redator do jornal *O Comércio de São Paulo*. Publicou, em 1911, seu primeiro livro de poesia intitulado *Janelas Abertas*.

No ano seguinte retornou à Europa, vivendo de expediente na Itália e na França, de onde foi repatriado por uma sociedade beneficente, às vésperas da I Guerra Mundial.

Entre 1918 e 1924 foi diretor do jornal *Voz do Povo*, pertencente à *Federação Operária*, no Rio de Janeiro. Em 1924 transferiu-se para o jornal *O Estado de São Paulo*, onde permaneceu quase até o final da vida.

Publicou mais de quarenta livros, destacando-se *O Menino Filipe* (romance), *A Primeira Viagem* (autobiográfico), *O Tesouro de Cananéia* (contos), *A Vida de Paulo Eiró* e *São Paulo de meus Amores* (crônicas).

Em 1963 recebeu o prêmio O Intelectual do Ano, troféu Juca Pato, concedido pela União Brasileira de Escritores. Sua obra poética inclui *Mocidade* (1921), *Garoa* (1932), *Poesias* (1934), *Poesia* (1945).

De origem humilde, Afonso Schmidt manifestou em seu trabalho como jornalista, contista e romancista a preocupação com os pobres e os excluídos da sociedade.

Fonte: Afonso Schmidt, *São Paulo de Meus Amores*, São Paulo, Paz e Terra, 2003.

6. André Dreyfus (Pelotas RS, 1897 - São Paulo SP, 1952)

André Dreyfus foi um dos membros do grupo que criou a Universidade de São Paulo. Aprender e ensinar era o seu maior prazer. A extensão dos seus conhecimentos pode ser apreciada pelo exame da grande biblioteca particular que deixou para o seu departamento. Os livros, não só de biologia, mas também de outras ciências e de filosofia, segundo seu costume, estão repletos de observações e críticas por ele escritas nas margens das páginas.

Recém-formado pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, fundou, em 1919, um curso particular de Histologia e Embriologia, do qual foi mestre até sua vinda para São Paulo, em 1927.

Em 1922, incluía aulas sobre Genética e Evolução nos seus cursos, sendo pioneiro nesses estudos em nosso país. Lecionou nas Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras, Farmácia e Odontologia e nas Escolas de Sociologia e Política.

Organizado pela Sociedade de Educação, ministrou, em 1928, o curso sobre Hereditariedade. Entre seus trabalhos mais importantes, destacamos as publicações *Contribuição para o Estudo do Cyclo Chromosomico e da Determinação do Sexo de Rhobdias Fulleborni* (1926); *Biologia* (1932); *Vida e Universo e Outros Ensaios* (1934) e *Condições para o Trabalho Científico no Brasil* (1947).

Em todas as instituições em que lecionou criou laboratórios para pesquisa com a intenção de ministrar aulas práticas e de preparo de material didático.

Durante quatro anos foi diretor da FFCL da Universidade de São Paulo.

Além de manter-se em dia com a literatura científica e com intensa atividade didática e de investigação, Dreyfus encontrou tempo para seus outros interesses culturais como a música, a literatura, a pintura e a conversa com seus amigos.

Em seu último trabalho, mostrou que a idéia de superioridade racial é geneticamente absurda.

Fontes: Antônio Brito da Cunha (professor emérito da USP), Revista IEA/ USP, nº 22, dezembro de 1994.

André Dreyfus, *Vida e Universo e Outros Ensaios*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1934.

Fundo Caio Prado Júnior, Fichário, gaveta 3 – diversos. Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo.

7. Anita Malfatti (São Paulo SP, 1896–1964)

Iniciou-se na atividade artística com sua mãe, também pintora. Realizou seus estudos formais em Dresden e Berlim, na Alemanha. Foi influenciada pelo cubismo e expressionismo e outras tendências modernistas adquiridas quando viveu em Nova Iorque, entre 1915 e 1917. Nesta cidade, estudou no Art Students League e na Independent School of Art.

Em 1917 realizou em São Paulo uma exposição individual que ficou histórica devido ao escândalo provocado nos meios conservadores da arte nacional.

Participou da Semana de Arte Moderna, de 1922. No mesmo ano foi para Paris e em 1927 para Roma, retornando ao Brasil apenas em 1928.

Entre suas obras destacamos os estudos de nus (*Nu Cubista*, *Nu Feminino com Espelho* e *Nu Masculino Sentado*), as paisagens da ilha de Maholan (*Ilha Maholan* e *O Farol*), homens e mulheres (*Mário de Andrade*, *Retrato de Mário de Andrade*, *O Homem Amarelo*, *Mulher de Cabelos Verdes*, *A boba*, *A Estudante Russa*, *As Lavadeiras* e *Mulher com Chapéu de Plumas*). Em seus primeiros trabalhos encontramos, datados ainda da década de 1910, gravuras.

Fontes: Steve Shipp, *Latin American and Caribbean Artists of the Modern Era*, United States and England, McFarland & Company, 2003, p. 404.

Walmir Ayala, *Dicionário de Pintores Brasileiros*, Curitiba, Editora da UFPR, 1997, p. 245.

Instituto de Estudos Brasileiros, Arquivo Anita Malfatti.

8. Baby C. Prado (1910-?)

Hermínia Ferreira Cerquinho assumiu após o casamento em 1929, o nome de Baby Cerquinho Prado. Ela e o marido, Caio Prado Júnior, tiveram dois filhos: Yolanda (1929) e Caio Graco (1931-1992).

9. Beatriz Gomide

Filha de Gabriel Gonçalves Gomide e Cherubina Pinheiro Prado Gomide, era a penúltima de sete filhos. Foram seus irmãos Cândido Gonçalves Gomide, Maria Amélia Prado Gomide, Antônio Gomide (pintor e diretor do CAM), Regina Gomide Graz (casada com John Graz), Sérgio Gonçalves Gomide e Margarida Prado Gomide.

Beatriz participou da equipe de John Graz. Ele desde 1925 havia se especializado na chamada arquitetura de interiores, incumbindo-se da criação de pisos, portas, fechaduras, maçanetas, trincos, cerâmicas, luminárias passando pelo desenho de móveis e estofados até a confecção de esculturas, painéis e afrescos. Ela fazia as cortinas, e sua irmã Regina Gomide, esposa de Graz, realizava os tapetes, as almofadas e as colchas. Os três artistas-decoradores produziram conjuntamente entre os anos 1920 e 1940.

Fonte: Sérgio Miceli, *Nacional Estrangeiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 189.

10. Caio Prado Júnior (São Paulo SP, 1907–1990)

Pertenceu à aristocrática família Prado, de certa tradição na sociedade paulista, dona de riquezas e com importante participação na economia local.

Estudou no Colégio São Luís, na cidade de Itu; e fez o último ano do secundário no Colégio *Chelmsford Hall*, em Eastborn, Inglaterra. Voltou para o Brasil para estudar na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, onde se formou em 1928.

Ao retornar de uma viagem que fizera sozinho ao Oriente Médio, quando tinha dezoito anos de idade, desejou conhecer o interior do Brasil. Assombrou-se com a miséria e o subdesenvolvimento discrepante, ao mesmo tempo que observou a diversidade regional do país. Sobre tal experiência, teria dito: *“Eu era na realidade um burguês rico, de educação e visão européia, acostumado ao conforto material. Ignorava até então a nossa realidade”*.

Costumava dizer que naquele instante despertou para os problemas brasileiros e daí para os porquês daquilo e para suas soluções. A partir de então, começou o seu engajamento e o seu estudo sistemático do Brasil, adotando uma postura receptiva constante. Passou a trabalhar com o presente e o passado, em vista do futuro.

Em 1934, Caio “descobriu” a geografia e sua utilidade, mérito que sempre atribuiu a Pierre Deffontaines, geógrafo francês que viera lecionar a matéria na recém inaugurada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Com o professor, viajou diversas vezes pelo Estado de São Paulo e participou da fundação da Associação dos Geógrafos do Brasil, a qual promovia encontros anuais de especialistas e estudos regionais conjuntos. Dessa forma a geografia tornou-se seu instrumento de trabalho para o conhecimento do país e para a elaboração da própria história, produzindo importantes estudos na disciplina.

Como homem de negócios, fundou a Gráfica Urupês e junto com Monteiro Lobato, a Editora Brasiliense, em 1944. Pela editora publicou de 1955 a 1964 a *Revista Brasiliense*, editada por vários intelectuais. Como pensador destacou-se ao utilizar o marxismo no estudo da história e teoria política brasileiras. Deixou uma obra vasta que abrange os campos da história, geografia, sociologia, economia, política e filosofia.

Fonte: Gláucia Rodrigues Castelani e Luiz Fernando B. Belatto, “Caio Prado Júnior – Uma Possível Análise”.

11. Celestino Paraventi

Filho do industrial proprietário da fábrica *Café Paraventi*, pioneiro da torrefação. Foi um promissor cantor lírico com participação especial no disco *Só o Amor Vale a Vida*, de Zequinha de Abreu, que reúne canções do início dos anos 1930. A carreira artística foi truncada devido à indústria legada pelo pai.

Celestino Paraventi, "gerado no Brasil e parido na Itália", conforme fazia questão de dizer, possuía forte personalidade, enorme independência de

pensamento e não precisava de dinheiro: nasceu rico e prosperou ainda mais que seu pai, um imigrante italiano. Paraventi trouxe para São Paulo o café expresso, a entrega em domicílio, o café-bar e até mesmo o *merchandising*, convencendo pelo menos um amigo escritor a incluir em sua obra um personagem que convida o outro para tomar um "café Paraventi".

Fonte: William Waack, "Industrial do Café Recebia o Dinheiro", *O Estado de São Paulo*, de 29 de agosto de 1993.

12. Elza Gomes

Foi atriz de teatro da Companhia de Procópio Ferreira.

13. Fausto Guerner

Membro da Diretoria da Liga Paulista de Higiene Mental estudou as anomalias de conduta e de caráter e suas constituições emotivas: psicastênica, mitomaníaca, paranóica, ciclotímica, esquizóide e perversa, seguindo as concepções de Janet, Kraepelin, Kretschmer e Bleuler que determinaram serem estas as causas da insuficiência de aproveitamento do ensino de muitas crianças.

Dentre seus trabalhos, destacamos a publicação, em 1927, do livro *Vitiligo, Bócio e Confusão Mental* escrito em parceria com James Ferraz Alvim.

14. Jaime Adour da Câmara

Escritor e jornalista, autor do roteiro de viagens *Oropa, França e Bahia*.

15. Joaquim Iokanaan Alves (São Paulo SP, 1911-1985)

Filho de portugueses, de família pobre, trabalhou em postos de gasolina e em propaganda comercial. Com J. Prado executou painéis para feiras rurais e industriais. "O interessante foi quando me meti com a turma da revolução da arte moderna", diria, lembrando a época em que participou das atividades do CAM, quando conheceu Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Noêmia Mourão e Antônio

Gomide. Colaborou na execução dos murais com que decoraram o Clube de Artistas Modernos, pintando sua parte em guache. Participou das aulas de modelo vivo realizadas no Clube de Artistas Modernos e conviveu com Mário de Andrade, que colecionou seus desenhos assinados com o pseudônimo de lokanaan. Ilustrou a capa de *Belazarte* de Mário de Andrade (1934), mas nunca expôs seus trabalhos. Após 1937 trabalhou para a empresa de propaganda *Lintas*, onde permaneceu por mais de vinte e cinco anos.

Fonte: Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima, *Coleção Mário de Andrade*, São Paulo, IEB, 1998, p. 303.

16. John Graz (Genebra Suíça, 1891 – São Paulo, 1980)

Realizou sua formação artística em sua terra natal, freqüentando a Escola de Belas Artes de Genebra e mais tarde cursos de aperfeiçoamento em Munique e em Paris. Pintor, decorador e arquiteto, mudou-se para São Paulo em 1922. Participou da Semana de Arte Moderna, convidado pelo amigo Oswald de Andrade.

Em dezembro do mesmo ano inaugurou sua exposição individual, onde pôde revelar as influências absorvidas dos expressionistas alemães.

No ano seguinte trabalhou com o arquiteto Gregori Warchavchik, projetando e executando a decoração de residências paulistanas, desenhando móveis, luminárias, afrescos, vitrais, maçanetas, banheiros e jardins.

Nos anos 1930, produziu as capas da *Revista Ilustração Artística do Brasil* e formou o Grupo 7 com sua esposa Regina Graz (1897-1973), o cunhado Antônio Gomide (1895-1967), além de Elisabeth Nobling (1902-1975), Rino Levi (1901-1965), Victor Brecheret (1894-1955) e Yolanda Mohalyi (1909-1978). Este grupo de artistas estrangeiros ou com formação no exterior se reunia na casa de Brecheret ou no ateliê de outros artistas e tinha como objetivo verificar o trabalho produzido por cada um e trocar idéias. Inicialmente queriam montar uma galeria-

ateliê com o propósito de reunir os intelectuais paulistas, através do apoio do diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, Mário de Andrade. Com a não concretização do projeto, o grupo foi perdendo força, até se desfazer.

Fontes: Irma Arestizábal, ``John Graz e a família Graz-Gomide``, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Estados Unidos, 1995, p. 89.

Steve Shipp, *Latin American and Caribbean Artists of the Modern Era*, United States and England, McFarland & Company, 2003, p. 302.

Walmir Ayala, *Dicionário de Pintores Brasileiros*, Curitiba, Editora da UFPR, 1997, p. 174.

17. Joseph Kliass

Mestre russo, pertenceu à escola de Martin Krause, em Berlim. No Brasil foi dono de uma escola que ministrava aulas de piano.

18. Nabor Cayres de Brito

Iniciou na *Folha de São Paulo* como repórter até que foi convidado por Samuel Wainer para dirigir esse jornal.

19. Nélson Ottoni de Rezende.

Publicou os livros *Departamento autônomo de estradas de rodagem* (1933), *A defesa do pedestre e Código Modelo do tráfego urbano* (1932) e *Lucram as rodovias da República Nova?* (1932).

20. Noêmia Mourão (Bragança Paulista, 1912 - São Paulo, 1992)

Noêmia Mourão veio para São Paulo para estudar pintura e literatura. Foi aluna de Di Cavalcanti nas sessões de modelo vivo realizadas no Clube de Artistas Modernos; é justamente nessa época que ela emerge em cena, expondo pela primeira vez no Rio de Janeiro (1934) e em Recife seus trabalhos junto com Di – com quem se casou no ano de 1933.

O casal viveu uma temporada em Paris, ocasião em que ela realizou várias exposições (em Lisboa, no ano de 1935; *Salón des Femmes Peintres d'Europe* em Paris, em 1936; Exposição de Arte Decorativa no *Petit Palais*, em 1937; *Salon de Portrait* de Paris e individual na Galerie Rive Gauche, ambos em 1938) e ainda se dedicou à ilustração de revistas e jornais.

Regressou ao Brasil, em 1940, fixando-se em São Paulo. Em 1943 realizou sua exposição individual.

Boa parte de sua obra retrata a mulher. Como exemplos, citamos *Retrato da Sra. Quintino Bocayuva*, *Menina e o Pássaro*, *Dançarinos*, *Figuras*, *Menina na Janela* e *Luvas Vermelhas*. Fez também algumas esculturas (*Cabeça*, *Alerquim*, *Figura 1900*, *Vaso*, *Máscara* e *Figurinha*). A artista interessou-se pelo estudo da arte indígena e publicou, em 1971 o livro *Arte Plumária e Máscaras dos Índios Brasileiros*, com orelha assinada por Sérgio Milliet e introdução de Gilberto Freire.

Fontes: Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima, *Coleção Mário de Andrade*, São Paulo, IEB, 1998, pp. XLVII e 307.

Ministério da Educação e Saúde, *Catálogo da Exposição de Noêmia Mourão*, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, abril de 1944.
Noêmia Mourão, *Arte Plumária e Máscaras de Danças dos Índios Brasileiros*, São Paulo, Oficinas de Artes Gráficas Bradesco, 1971.

21. Paulo Magalhães (1900-1972)

Foi um dos principais nomes do teatro simbolista brasileiro no início do século XX, junto com Roberto Gomes (1882-1922), autor de *O Canto sem Palavras* e *Berenice* e Paulo Barreto (1881-1921), autor de *Eva*.

Em 1933, Paulo Magalhães montou *A Comédia do Coração* e pôs no palco personagens simbólicos como Dor, Paixão e Ciúme.

22. Paulo Prado (1869-1943).

Filho do Conselheiro Antônio Prado (1840-1929), fazendeiro produtor de café no interior paulista, Paulo Prado foi quem garantiu o financiamento da Semana de Arte Moderna de 1922.

Juntamente com Monteiro Lobato foi editor da *Revista do Brasil*, entre 1923 e 1924. Em 1925, publicou através da editora de Monteiro Lobato a primeira edição de *Paulística*, reunião de artigos que originalmente haviam sido publicados na forma de ensaios no jornal *O Estado de São Paulo*. Sua obra mais conhecida é *Retrato do Brasil*, e assim como o primo Caio Prado Júnior, descreve sua análise sobre o país desde o descobrimento.

Fonte: Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

23. Paulo Torres

Autor de *Poemas Proletários*, publicado em 1931. Um exemplar deste trabalho foi dedicado ao amigo Mário de Andrade. Em nota, o editor explica que pela “*primeira vez no brasil (com letras minúsculas), pela primeira vez na américa do sul, surge um livro de poemas proletários. poesia nova, simples e verdadeira. Sem preocupações rotineiras de forma, a fotografia trágica da vida. paulo torres procurou sentir a vida dos oprimidos e descrevê-la tal como as sentiu. seriam poemas. sai agora o livro*”.

Fonte: Paulo Torres, *Poemas Proletários*, São Paulo, Unitas, 1931.

24. Procópio Ferreira (Rio de Janeiro RJ, 1898-1979)

Ator que popularizou o teatro nos anos 1940 e 1950. Por ter ingressado na Escola Nacional de Teatro do Rio, aos 18 anos de idade, foi expulso de casa.

Estreou no palco em 1917 e, cinco anos depois, já tinha sua própria companhia. Seu primeiro êxito como empresário-ator foi em *A Juriti*, de Viriato Correia. Celebrizou-se, entretanto, como protagonista de *Deus Ihe Pague*, de Joracy Camargo. Entre seus sucessos estão: *O Avarento*, de Molière; *A Capital Federal*, de Artur Azevedo e *Esta Noite Choveu Prata*, de Pedro Bloch.

Também atuou no cinema: inicialmente em Portugal, com *O Trevo de Quatro Folhas* (1936), depois no Brasil, onde participou de vários filmes, entre eles, *O Comprador de Fazendas* (1951) baseado em um conto do livro *Urupês* de Monteiro Lobato e *Quem Matou Ana Bela* (1956).

Fontes: *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*, Editora Nova Cultural, 1998.

Isto É: O brasileiro do século, Editora Três, 1999.

Folha de São Paulo, 21 de maio de 1995.

25. Sérgio Milliet da Costa e Silva (São Paulo SP, 1898-1966)

Sérgio Milliet fez os estudos primários e secundários em São Paulo e, em 1912, iniciou o curso de Ciências Econômicas e Sociais na Escola de Comércio de Genebra e o concluiu na Universidade de Berna, Suíça. Lá, foi colaborador e diretor da revista *Le Carmel* e publicou seus primeiros livros de poesia, *Par le Sentier* e *En Singeant* (1918).

De volta ao Brasil, em 1922, participou da Semana de Arte Moderna. No ano seguinte colaborou com artigos e traduziu poemas dos modernistas brasileiros na revista francesa *Lumiére*. Foi também colaborador nas revistas *Klaxon*, *Terra Roxa*, *Revista do Brasil*, *Clima*, entre outras, e nos jornais *O Tempo*, *A Manhã* e *Folha da Manhã*. Criou, juntamente com Oswald de Andrade e Afonso Schmidt, a revista *Cultura*.

Entre 1935 e 1938 participou do projeto do Departamento de Cultura da Prefeitura. Nomeado chefe da Divisão de Documentação Histórica e Social do Departamento de Cultura, reformulou a *Revista do Arquivo Municipal*. Ainda na década de 1930, atuou como crítico de arte e de literatura do jornal *O Estado de S. Paulo*.

No período de 1943 a 1959 foi diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, além de presidente da Associação Brasileira de Escritores e do Congresso Internacional de Críticos de Arte. Também foi o primeiro presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Em 1954, organizou a Cátedra de Estudos Brasileiros da Universidade de Lausanne, Suíça.

Poeta, cronista, tradutor, crítico, Sérgio Milliet foi um dos intelectuais brasileiros mais importantes do século XX. Sua obra poética, filiada à primeira geração do Modernismo, inclui os livros *Poemas* (1937), *Oh! valsa latejante 1922-1943* (1943) e *Cartas à dançarina* (1959).

Fonte: Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima, *Coleção Mário de Andrade*, São Paulo, IEB, 1998, pp. 306-307.

26. Tarsila do Amaral (Capivari SP, 1886 – São Paulo SP, 1973)

Estudou arte por volta de 1906 em Barcelona, Espanha. Em 1917 estudou com Pedro Alexandrino, no Brasil. Continuou seus estudos em Paris nos anos 1920, quando teve aulas com Elpons, André Lhote, Fernand Léger e Albert Gleizes. Recebeu as influências cubistas e surrealistas. Nesta época, dividia o seu tempo entre a capital francesa e a cidade de São Paulo.

Integrou-se ao grupo modernista através de Anita Malfatti, formando com ela o *Grupo dos Cinco* (“os cinco amigos inseparáveis”: Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Malfatti e Mário de Andrade).

Em 1923, conheceu o poeta franco-suíço Blaise Cendrars (1887-1961), pertencente à vanguarda de 1910 e representante da literatura moderna.

Neste mesmo ano, terminou a tela *A Negra*, na França - prenúncio do Movimento Antropofágico. Um ano depois (1924), iniciou a pintura que seria denominada *Pau-Brasil*, exaltando os motivos, cores e aspectos tradicionais do Brasil, inspirada em Oswald de Andrade, seu marido na época.

Dentre suas obras, destacamos *Abapuru*, *E.F.C.B*, *Operários*, *O Mamoeiro* e *Retrato de Mário de Andrade*.

Fontes: Steve Shipp, *Latin American and Caribbean Artists of the Modern Era*, United States and England, McFarland & Company, 2003, pp. 27-28.

Walmir Ayala, *Dicionário de Pintores Brasileiros*, Curitiba, Editora da UFPR, 1997, p. 388.

27. Yolanda Prado do Amaral (1903-?)

Nome adotado pela irmã de Caio Prado Júnior e Carlos Prado, Ana Yolanda da Silva Prado, depois de casada.

28. Yvone Maia

Não identificada.

Anexo III – Agenda de Eventos do Clube de Artistas Modernos (novembro 1932 a janeiro 1934)

24 de novembro de 1932, 5ª. Feira Inauguração

“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 conveniência, fundamos o Clube dos Artistas Modernos...” (Flávio de Carvalho, *Recordações do Clube de Artistas Modernos*, In: Revista Anual do Salão de Maio, 1939).

“Deste modo, com a participação de seus moradores (Di Cavalcanti, Antônio Gomide, Carlos Prado e o próprio Flávio), houve algumas mudanças no prédio da rua Pedro Lessa. O grande ateliê coletivo passou para o segundo andar, que fora subdividido com tapumes, criando os vários ambientes que eram chamados de colméias, 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...”. (J. Toledo, *Flávio de Carvalho - O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 130).

“Os quatro fundadores decidiram pintar, cada um um painel nas paredes. Houve festa, com vinho e barulhada, a festa se espalhava pelas janelas a fora 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 funcionando) para a compra de garrações 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 Smit 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”. (Flávio de Carvalho, *Recordações do Clube de Artistas Modernos*, In: Revista Anual do Salão de Maio, 1939).

“Para a festa de inauguração, Flávio, Di, Carlos Prado e Gomide pintaram grandes painéis que recobriam as paredes. A cantora Nair Duarte Nunes surgiu com um imenso bolo, devorado entre gritos de euforia e estranhos cânticos. Noêmia fez-se escançã, servindo copos de vinho adquiridos nas redondezas. Frank Smith ofereceu uma rodada de vodca com pimenta, para tornar mais ardorosa a reunião a que compareceram artistas e intelectuais. Sem muito protocolo meio *a la loca*, Flávio foi sagrado Presidente do Clube, *par droit de*

conquêta". (Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, São Paulo, Conselho Editorial de Cultura, 1961, pp. 28-29).

Joaquim Iokanaan Alves colaborou na execução dos murais que decoraram o Clube de Artistas Modernos, pintando sua parte em guache. (Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima, *Coleção Mário de Andrade*, São Paulo, IEB, 1998, p. 303).

"Com idéias bem definidas e já perfeitamente organizados, em meio a este festivo mutirão artístico, 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". (J. Toledo, *Flávio de Carvalho - O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 131)

31 de dezembro de 1932

Baile de Réveillon

"Começou com o ano novo, num *Réveillon* concorrido e gostoso na sede recém-fundada, entre panôs de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Carlos Prado, Flávio de Carvalho e outros nomes da pintura paulista...". (Clube dos Artistas Modernos, *In: Vânicas*, São Paulo, 01 de fevereiro de 1933)

20 de janeiro de 1933, 6ª. Feira.

A. Apresentação do coral alemão

B. Apresentação do folclore brasileiro

21 de janeiro de 1933, sábado.

Baile Pré Carnaval, à fantasia ou como quiser !

"O grande baile, organizado pela comissão especial de festas, integrada pelas animadas Yolanda Prado do Amaral, Baby Cerquinho e Beatriz Gomide, anunciava uma rica decoração e farta distribuição de "bombardas do amor" Weiszflog, bizarros artefatos momísticos de muito sucesso então, gentilmente cedidos pela Companhia Melhoramentos". (J. Toledo, *Flávio de Carvalho - O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 134).

27 de janeiro de 1933, 5ª. Feira.

A. Recital do barítono carioca Adacto Filho (?-1963), aclamado “o cantor de agora”, acompanhado por Camargo Guarnieri (1907-1993).

Repertório internacional contemporâneo– Obras de Modest Mussorgsky (1839-1881), Rimsky-Korsakov (1844-1908), Aleksandr Glazunov (1865-1936), Maurice Ravel (1875-1937), Jean Dére (?), Mathild Messieh (?), Toussaint (?), Reymond Moulaert (?), Woodford (?), Yoshinori Matsuyama (?).

Repertório nacional – Villa Lobos (1887-1959).

B. Apresentação do Samba *Favela* – última novidade do carnaval carioca, composto por Hekel Tavares (1896-1969) e pelo músico carioca Joracy Camargo (1898-1973), na voz do cantor e ator Raul Roulien (1905-1997) acompanhado pela pianista Mariinha Porto. No final das apresentações houve uma alegre confraternização com baile e “farta bebericagem”.

Favela (1933)
de Hekel Tavares e Joracy Camargo
No carnaval me lembro tanto da favela
Onde ela morava
Tudo o que eu tinha era
Uma esteira e uma panela
E ela gostava

Por isso eu ando pelas ruas da cidade
Vendo que a felicidade
Foi aquilo que passou
E a favela, que era minha
E que era dela
Só deixou muita saudade
Porque o resto ela levou

Me lembro tanto do café
Que ela me dava
E de umas rezas
Que por mim,
La na capela
Só ela rezava

Inda outro dia
Eu fui lá em cima na favela
e ela não estava
Onde era a casa
encontrei uma chinela
Que ela sambava

28 de janeiro de 1933, sábado.

A. Palestra do escritor Henrique Pongetti (1898-1979)

Tema - Teatro Nacional (crítica a Procópio Ferreira)

Nessa ocasião Pongetti declarou que “Procópio Ferreira foi um nariz que surgiu no palco: ninguém se lembrou – nem ele mesmo – de tirar o talento, porventura existente, dentro das fossas nasais”. (J. Toledo, *Flávio de Carvalho - O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 139).

De acordo com Flávio de Carvalho “Pongetti falou atacando Procópio e Procópio contra ataca”. (Flávio de Carvalho, *Recordações do Clube de Artistas Modernos*, In: Revista Anual do Salão de Maio, 1939).

Diretor, roteirista e ator Henrique Pongetti era conhecido pelas várias obras comerciais bem sucedidas encenadas por Raul Roulien, Renato Viana, Ziembinski e Eugênio Kusnet, entre outros. Na década de 1950, foi diretor geral da revista *Manchete*, de Adolpho Bloch, a qual havia ajudado fundar.

B. Mário de Araújo [ou seria Murilo? de Araújo] cantou versos de Guilherme de Almeida, musicados por Marcelo Tupinambá (1889–1953).

C. Gouveia interpretou *Saudade* de Hekel Tavares.

7 de fevereiro de 1933, 3ª. Feira.

A. Apresentação de Hinos Patrióticos pelo quarteto alemão CAM, sob a direção de Klein.

“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”. (Flávio de Carvalho, *Recordações do Clube de Artistas Modernos*, In: Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939).

B. Apresentação de xibas, cateretês e modinhas do quarteto *Vozes de Nossa Terra*, sob a direção de Marcelo Tupinambá (1889–1953).

10 de fevereiro de 1933, 6ª. Feira.

Primeira apresentação no CAM, da soprano Elsie Houston Péret (1900-1943). (ver dia 09 de março de 1933)

Segundo registros de Flávio de Carvalho: “...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 Rola* que nostálgica ecoava na sala quase vazia e pelo cair da noite lá fora, entre os assobios da Guarda e o ruído de um mundo que não era o nosso”.

(Flávio de Carvalho, *Recordações do Clube de Artistas Modernos*, In: Revista Anual do Salão de Maio, 1939).

Numa coluna social da época comentou-se sobre “o êxito do recital, que o diga Mário de Andrade, que conhece música até na China e que não cansou de bater palmas e sorrir embasbacado enquanto Elsie cantou”. (J. Toledo, *Flávio de Carvalho – O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994).

Repertório internacional contemporâneo – Claude Debussy (1862-1918), Erik Satie (1866-1925), Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla (1876-1946), Obradors (1897-1945).

Repertório nacional - Luciano Gallet (1893-1931), Frutuoso Viana (1896-1976) e Lorenzo Fernandes (1897-1948).

24 de fevereiro de 1933

Anúncio do curso de quiromancia organizado por Jaime Adour da Câmara e René de Castro.

“Este exótico, curioso e pouco lembrado departamento, propugnava por uma regularização estadual, para que sua utilização – ainda que aparentemente utópica – tornasse obrigatórios alguns testes de quiromancia, grafologia e astrologia para submeter todos os candidatos a cargos públicos e posições administrativas de São Paulo, maravilha apreciada por todos...Anunciava ainda a abertura de um consultório público, onde os interessados (sócios ou não) pudessem enviar o mapa das mãos para análise científica”. (J. Toledo, *Flávio de Carvalho - O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 141).

25, 26, 27 e 28 de fevereiro de 1933, de sábado a 3a. Feira.

Quatro noites de Baile de Carnaval na sede do Clube de Artistas Modernos

Com decoração executada pelos próprios artistas.

9 de março de 1933, 5a. Feira.

Segunda apresentação da soprano Elsie Hoston Péret. Acompanhada por Camargo Guarnieri e Atilio Grannny.

Estando de partida para Paris no dia 15, Elsie Hoston Péret além de mostrar seu novo entusiasmo pela dança, que anunciava iniciar em breve, pouco antes da estréia no CAM, declarou à imprensa: “- Realmente, o programa com que vou me despedir do Brasil é um desses programas que satisfazem executar para revelar alguma coisa de sensacional e novo na música brasileira. Quero me referir em particular às composições de Camargo Guarnieri, que vão ser apresentadas em primeira audição esta noite. Uma delas é *Oração no Saco de Mangaratiba*, que me foi dedicada pela amabilidade de Camargo Guarnieri. A outra é *Sai Aruê*, com letra de Mário de Andrade e que justifica a adjetivação

mais exagerada porque é na verdade uma das peças mais profundamente marcadas pelo nosso primitivismo brasileiro, de tal forma que, eu a julguei logo de início, um tema de macumba...”.

Repertório internacional contemporâneo (para voz e piano) – *Trois petites chansons* (*La Petit Pie*, *Le Corbeau*, *Tchitcherlatcher*) compostas entre 1906 e 1913 por Igor Stravinsky (1882-1971) – o folheto de divulgação deste evento traz estas três letras traduzidas. Ver Iconografia ao final da dissertação; *Chants populaires: Chansons Françaises* e *Chanson Hebraïque* de Maurice Ravel (1875-1937) – o folheto de divulgação deste evento traz estas duas letras traduzidas. *Chant du Laboureur* a qual faz parte dos *Poèmes Juifs* No. 3 composto em 1916 por Darius Milhaud (1892-1974) e *Chansons indiennes* – nos. 3 – 14 – 18 – 25 – 27 – 32 – 33 – 34,, de 1923, com harmonização de M. Béclard d’Harcourt. E ainda músicas populares do Equador e do Peru.

Repertório nacional – canções populares brasileiras de autoria de Luciano Gallet (1893-1931) e Camargo Guarnieri (1907-1993) como *Oração no Saco de Mangaratiba* e *Sai Aruê*, esta última em parceria com Mário de Andrade; além de temas de macumba e candomblé.

Oração no Saco de Mangaratiba (1926)

de Manuel Bandeira

*Nossa Senhora me dê paciência
Para estes mares para esta vida!
Me dê paciência pra que eu não caia
Pra que eu não pare nesta existência
Tão mal cumprida tão mais comprida
Do que a restinga de Marambaia!...*

Sai Aruê – Canto de Macumba (1931)

Música de M. Camargo Guarnieri, Poesia de Mário de Andrade

*Bamba que rê
Sai Aruê
Mongi gongô
Sai orobô
Mongi gongô
Sai oro
Bô Eh!
Oh! Mungunzá bom acaçá
Vancê nhaman ja de pai guenguê
Vancê nhaman ja de pai guenguê
Eh!*

16 de março de 1933

Nova apresentação do quarteto alemão *CAM* e quarteto *Vozes de Nossa Terra*.
(ver 7 de fevereiro de 1933)

25 de março de 1933, sábado.

Palestra de Nélson Tabajara de Oliveira (ex cônsul do Brasil em Xangai)

Tema – A China

Nélson Tabajara embora fosse diplomata, atuava também como jornalista. Escreveu dois livros de viagens, que são sequenciados, onde descreve a economia da cidade de Durban, na África do Sul, sua primeira escala de uma jornada de sessenta dias entre o Rio de Janeiro e a China. O autor abordou as relações entre brancos e negros e suas diferenças, aponta a abundância e a miséria, prepotência e humildade, fanatismo e incredulidade. Passou por Moçambique e Ilha de Ceilão. Na China, conheceu um encantador de serpentes, dançarinas e mulheres alegres, na maioria russas, que freqüentavam a noite de Xangai.

O texto comenta a inexistência de intercâmbio comercial entre Brasil e China, apontando o café e a seda como os principais produtos de cada país, os quais poderiam ser trocados caso as tarifas aduaneiras não fossem tão altas.

No início dos anos 1930, Xangai contava com 5 milhões de habitantes e estava dividida em três grandes partes: a concessão internacional, a cidade francesa e os bairros chineses que contornavam as duas partes estrangeiras. O trânsito era livre entre estas partes. A cidade francesa era a área mais boêmia, com um milhão de habitantes e muita liberdade política, abrigando seis mil comunistas chineses e russos que deixaram o seu país de origem por serem opositores e estarem indignados com a administração de Stalin.

Nélson Tabajara de Oliveira comparou Stalin às gangues chinesas, alegando que o líder russo quando chefiou na Sibéria um grupo de ativistas em missão revolucionária assaltou trens e bancos para conseguir recursos. Desta maneira, perante os chefes de governos europeus o líder russo ganhou prestígio.

A obra completa deveria ter sido uma trilogia, cujo último livro seria chamado *Sol Levante* e deveria conter reportagens do interior da China, de Macau e do Japão. (Nélson Tabajara de Oliveira, *O Roteiro do Oriente*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1933 e Nélson Tabajara de Oliveira, *Xangai*, São Paulo, Companhia Editora Nacional 1934)

28 de março de 1933, 3ª. Feira.

Palestra da marquesa italiana Inês Mauri Paparozzi, também conhecida como Myrian.

Tema - passagens do seu livro *Il Giardino di Afrodite*

1 de abril de 1933, sábado - Adiado

Apresentação de música e bailado japonês com seis gueixas e quatro figuras masculinas.

(ver 15 de abril de 1933)

2 de abril de 1933 - Cancelado

Apresentação da bailarina Elisabeth Zampis

O evento não chegou a se realizar devido aos desacertos quanto ao cachê.

8 de abril de 1933, sábado, 22h00.

Música jovem apropriada ao século: Frank Smit e Camargo Guarnieri – violino e piano.

Um dia antes deste evento o jornal *Folha da Noite* entrevistou Camargo Guarnieri. Ao lhe perguntar sobre o que é a música moderna, o compositor respondeu que esta não o interessava porque ele era modernista pela mesma fatalidade que era cidadão das Américas. Para ele a variedade sonora era o seu material de trabalho, onde poderia estar incluído o trópico de Capricórnio, o analfabetismo, as macumbas do Brasil e o feminismo dos padres. (Entrevista de Camargo Guarnieri ao jornal *Folha da Noite*, de 07 de abril de 1933).

Realizada na sede do CAM, a sessão musical foi transmitida ao vivo pela rádio PRAO – Cruzeiro do Sul, que tinha excelente audiência em São Paulo e funcionava no último andar de um prédio no Largo da Misericórdia.

Repertório internacional contemporâneo – *Canto* de Ildebrando Pizzetti (1880-1968), *Berceuse (número 1)* composta em 1929 por Igor Stravinsky (1882-1971), *3 Melodias* de Sergei Prokofieff (1891-1953), *Capitan Fracassa* de Mário Castelnuovo Tedesco (1895-1968), e *Dança Tcheca* de Jaromir Weinberger (1896-1967).

Repertório nacional - *Cantiga Lá de Longe* e *Canção Sertaneja* de Camargo Guarnieri (1907-1993). (Folheto. Acervo de Mário de Andrade no IEB/USP)

15 de abril de 1933, sábado, 22h00.

Música e bailado japonês, com apresentação de jiu jitsu e kendô.
(ver 1 de abril de 1933)

16 de abril de 1933, domingo.

Assembléia para a criação da Casa Ariel, um Centro Cultural utópico.

“...sabe-se que a idéia original era do poeta e jornalista João Câmara e de Flávio, cuja proposta mirabolante visava concentrar num só grande edifício, subsidiado pelo governo de todos os estados do Brasil, a Biblioteca Municipal, a Pinacoteca Pública, a Escola de Belas Artes, uma escola de jornalismo, um imenso teatro, o Conservatório Dramático e Musical e até mesmo o ...Museu do Ipiranga”. (J. Toledo, *Flávio de Carvalho - O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 143)

27, 28, 29 e 30 de abril e 1 de maio de 1933

Coquetel realizado no bar do CAM para os participantes do Congresso de Imprensa.

“Organizado e presidido por Raul de Polillo (1898-1979), realizou-se em São Paulo, o Congresso de Imprensa, quando então fora criada a API – Associação Paulista de Imprensa. Diariamente, terminadas as assembléias (em geral no Clube Comercial), quase todos os congressistas iam para o CAM bebericar e papear e, ao terminar aquele encontro (com a posse de Alberto de Siqueira Reis), Flávio Ihes ofereceu um gentil e concorrido coquetel (1-5-33) e convite para assistir a *avant-première* do espetáculo *Cocktail Bandeirante*, que iria se encenar no Teatro Boa Vista”. (J. Toledo, *Flávio de Carvalho - O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 143)

29 de abril de 1933 – sábado, 22h00.

Para este evento “Os sócios entram com o recibo do mês, os outros pagam 5\$000”.

A - Apresentação da dançarina Catita Passano

Danças típicas espanholas. Ao piano o músico italiano residente no Brasil, Giacomo Pesce e no violino Johans Poff.

No repertório: jota – dança galega, flamenco – fandanguillo de amerias, danças andaluzas e ecos de critania.

B - Samba com Henricão ou Henrique da Costa (1908-1984) e Risoleta e O *Bando dos Papagaios Pretos*; apresentação das canções *Coco Maduro*, *Ora Bravo*, *Samba Absoluto* e *Oh Como Vae Você*. (Folheto de divulgação do evento. Acervo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo).

Ora Bravo

Henrique da Costa

*Ora bravo, sinhô mano
Na lei de quem sabe amar
Nunca vi cabra bão
Dizer adeus sem chorá
Eu vim de longe, é verdade
Não nego o meu natural
Ora bravo, sinhô mano
Na lei de quem sabe amar
Nunca vi cabra bão
Dizer adeus sem chorá
Eu vim de longe, é verdade
Não nego o meu natural
Da Bahia me escreveu loiô
Mandando dizer
Da Bahia me escreveu loiô*

*Mandando dizer
Não há cigarra no mato
Que cante como vancê
Ora bravo, sinhô mano
Na lei de quem sabe amar
Nunca vi cabra bão
Dizer adeus sem chorá
Eu vim de longe, é verdade
Não nego o meu natural
Ora bravo, sinhô mano
Na lei de quem sabe amar
Nunca vi cabra bão
Dizer adeus sem chorá
Eu vim de longe, é verdade
Não nego o meu natural
Não nego o meu natural
Não nego o meu natural
Não nego o meu natural*

Dias depois do espetáculo no CAM, Flávio, animadíssimo com a apresentação de Henrique Costa comentaria: “ - Henricão esteve suntuoso, do outro mundo, sambou como ninguém, maciço e sorridente, trazia consigo a confiança positiva de sua raça: era a África estilizada e dogmatizada que mexia em grupo e rebolava cantando ao som de uns tambores e da magia do canto. Parecia que o grupo ondulava detonado por influências. E que a música e o canto forneciam o ponto de apoio para a recordação ancestral...”. (J. Toledo, *Flávio de Carvalho - O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 143-144)

C - Apresentação de Otília Amorim (1894-1970) e do “misterioso” cantor Sr. Kegel. No repertório sambas e danças religiosas primitivas. (Folheto de divulgação do evento. Acervo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo).

Apresentação de danças esquecidas e pela primeira vez em São Paulo. Danças da época da escravidão – o ritmo da África – artistas dificilmente superados pelo que a civilização tem de melhor. Macumba, jongo, branda mundo, tambu, samba absoluto, urucungo, escravidão (jongo com enxadas), batuque (festa na Bahia) e racha-pé. (Prontuário número 2.241, do Clube de Artistas Modernos no DEOPS, documento no. 2)

2 de maio de 1933, 3ª. Feira.

Jantar de confraternização do Clube de Artistas Modernos com a Pró-Arte do Rio de Janeiro.

“...Entidade congênere fundada no Rio de Janeiro em 1930, e homenageia o seu presidente, o alemão Theodoro Heuberger (1898-?). Esse acordo mútuo firmado propunha amplos benefícios às duas operosas agremiações. Nessa época, o CAM tinha 170 associados e a Pró-Arte do Rio, 700. Dali ficou acertado um vasto programa de intercâmbio cultural entre as duas entidades, franquias de sedes, exposições individuais e coletivas bem como a criação de uma revista de arte a ser editada em conjunto. Da lista dos não associados que participaram do jantar, constavam os nomes de Mina (1896-1969) e Gregori Warchavchik, Kitty Bodenheimer e Paulo Rossi Osir (1890-1959)”. (J. Toledo, *Flávio de Carvalho - O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 144)

8 de maio de 1933

Jantar em homenagem à pianista Ofélia do Nascimento (1900-?), sócia da Pró-Arte do Rio de Janeiro, que visitava São Paulo. No dia 30 de maio de 1933 ela se apresentou no CAM.

11 de maio de 1933

A. Declamações

B. Espetáculos de músicas: fox, samba e tangô.

“Nesta apresentação, anunciavam-se números da declamadora Gracita de Miranda; o humor de Luis Barbosa; solos de violão com João Pereira Filho; as irmãs Reis, cantando a duas vozes; sambas e emboabas [emboladas], por Barreto; João Pereira de Barros e seus sambas e canções, a cantora de tango Lydia Campos; Joaquim Medina e Jorge André, interpretando fox...”. (J. Toledo, *Flávio de Carvalho - O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 144).

30 de maio de 1933 – 3ª. Feira, 22h00.

“Os sócios entram com o recibo do mês – os outros pagam 10\$”.

Apresentação da pianista Ofélia do Nascimento – associada da Pró-Arte do Rio de Janeiro.

Repertório internacional antigo – uma Sonata de W. A. Mozart (1756-1791), *Giga* de Haesler (1747-1822), uma Ária de Higinio Anglés (1730-1816), e duas sonatas de Antônio Soler (1729-1783).

Repertório internacional contemporâneo – *El Puerto*, *Malagueña* e *El Albaicin* de Isaac Albéniz (1860-1909); *La Fille Aux Cheveux de Lin* de Claude Debussy (1862-1918); *Gnossienne* de Erik Satie (1866-1925); *3 Prelúdios* de George Gershwin (1898-1937); *2 Danzas* de Rodolfo Halffter (1900-1987); e *Le Petit Âne Blanc* de Jacques Ibert.

Repertório nacional – danças de negros com Frutuoso Viana. (Folheto de divulgação do evento. Acervo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo).

2 de junho de 1933, sábado, 17h00.

Abertura da exposição de gravuras de Kaethe Kollwitz.

Esta exposição reuniu oitenta e quatro obras em xilogravura, litogravura e água forte, dentre elas destacamos *Marcha dos Tecelões* (1897); a relação completa das obras pode ser encontrada dentre os Anexos, no item Iconografia. Durante um mês foram vendidos dezessete trabalhos a colecionadores como Mário de Andrade (*A Viúva*), Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Geraldo Ferraz, Jaime Adour da Câmara e ao próprio Flávio de Carvalho (*Auto Retrato*).

A gravadora e escultora alemã Kaethe Kollwitz (1867-1945), sensível aos problemas sociais, retratou em várias obras os pobres e oprimidos, concentrando-se nos temas trágicos da vida, demonstrando, muitas vezes, um protesto com relação às condições de trabalho. Entre 1893 e 1897, dedicou-se à série *Revolta dos Tecelões* e em 1898 realizou sua primeira grande exposição. Outro tema presente em sua obra são mães que protegem os filhos, inspirados na perda de seu segundo filho, durante a I Guerra Mundial. (E.H. Gombrich, *A História da Arte*, Rio de Janeiro, LTC, 1950, pp. 566-567)

16 de junho de 1933, 6ª. Feira, 21h00.

Palestra de Mário Pedrosa (1900-1981), com “Entrada livre para todos”.

Tema - Kaethe Kollwitz e o seu modo vermelho de perceber a vida.

A palestra de Mário Pedrosa no Clube de Artistas Modernos sobre a gravadora alemã Kaethe Kollwitz foi importante por marcar o início dele como crítico de arte. Ele propõe, como alternativa, uma arte proletária – provisoriamente utilitária.

Segundo Mário Pedrosa, em 1933 a polêmica deixara de ser artística – estética ou cultural presentes na Semana de 22, passando a ser política – predominantemente ideológica devido ao ambiente de alta tensão social e crise institucional, provocados pela Revolução de 1930 e 1932, crise do café, crise das instituições e o nazismo (no Brasil o integralismo).

Os temas das obras dela 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. (Ótilia Arantes, *Mário Pedrosa – Política das Artes*, São Paulo, Edusp, 1995, pp. 15-59 e Folheto de divulgação do evento. Acervo Mário de Andrade, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo).

20 de junho de 1933, 3ª. Feira, 22h00.

Apresentação da soprano lírica Ida Baldi, acompanhada ao piano por Pilar Ferrer – amiga de Oswald de Andrade, com quem logo depois manteria um caso de amor.

Repertório internacional contemporâneo – Claude Debussy (1862-1918), Aleksandr Gretchaninov (1864-1956), Sergei Rachmaninoff (1873-1943), Manuel de Falla (1876-1946), Otorino Respighi (1879-1936) e Castelnuovo Tedesco (1895-1968).

Repertório nacional – Luciano Gallet (1893-1931), Francisco Casabona (1894-1979), Francisco Mignone (1897-1986), Marcelo Tupinambá (1889–1953) e Camargo Guarnieri (1907-1993).

4 de julho de 1933

Início das inscrições para o “Curso de Inverno” de pintura cubista, ministrado por Antônio Gomide - “Valores cobrados - sócios 40\$ por mês e para os de fora 60\$”. (Folheto de divulgação do curso. Acervo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo).

Inicialmente o curso deveria ter duração de quatro meses, duas vezes por semana, das 21 às 23 horas, depois foi transferido para as 17 horas. Contou com a participação de modelo nu e foi 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, Antônio Gomide explicou: “procurei 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”. (Diário da Noite, *Cubismo – Num Curso que Antônio Gomide realizará no Clube dos Artistas Modernos*, São Paulo, 10 de junho de 1933).

10 de julho de 1933, 2ª. Feira.

Flávio de Carvalho mostra-se solidário à campanha de Menotti del Picchia (1892-1988) para a criação de uma Orquestra Sinfônica em São Paulo.

11 de julho de 1933, 3ª. Feira, 21h00.

Apresentação da pianista Lavínia Viotti Guarnieri (1908-?)

Repertório internacional antigo – J.S. Bach (1685-1750), Giuseppe Scarlatti (1723-1777).

Repertório internacional contemporâneo - Charles Koechlin (1879-1950), Maurice Ravel (1875-1937), Joaquin Turina (1882-1949) e Fairchild (?),

Repertório nacional – Camargo Guarnieri (1907-1993).

12 de julho de 1933, 4ª. Feira, 21h00.

Abertura da Exposição de Cartazes Russos, trazidos por Tarsila do Amaral quando esteve na URSS, junto com seu companheiro, o médico psiquiatra Dr. Osório César.

Veja na Iconografia o folheto de divulgação deste evento.

17 de julho de 1933 – 2ª. Feira, 22h00.

Palestra do sertanista Pedro Faber Halembeck

Tema - Índios Inhay da Amazônia

“O Sr. Pedro Faber Halembeck falará sobre o Inhay da Amazônia. Ele passou 20 anos em contato com os índios de diversas tribos e é profundo conhecedor dos sertões”. (Prontuário número 2.241, do Clube de Artistas Modernos no DEOPS, documento no. 4)

Pedro Faber Halembeck é também o autor de um pequeno livro contendo vinte e três páginas, onde relata sua viagem pela Amazônia, e a travessia que fez de barco auxiliado por índios que o levaram para uma tribo. Ele diz ter dormido em rede e teve à disposição travesseiros feitos com penas de aves. Junto com o cacique conheceu uma montanha onde havia grande fortuna em ouro, pedras preciosas, moedas com um ou dois furos e talismãs. Após consultarem os astros e sob a promessa de voltar de tempos em tempos, no oitavo dia Pedro Faber foi liberado e pôde sair da tribo. Antes de retornar à civilização, participou de uma “festa de gala”, com índios ornamentados que rezaram, reverenciaram e acenaram pedindo proteção ao viajante.

O propósito dele, ao narrar estes fatos, foi o de descortinar a fidalguia e a supremacia com que os brancos julgavam-se possuir, sem ao menos conhecerem outros povos. Em sua opinião, todos deveriam respeitar os índios, lembrando que sempre foram bons brasileiros e a eles está ligado o nosso passado, que vem de geração em geração, sendo o Brasil “uma fonte inesgotável de riquezas e é necessário ânimo para as descobrir e estimar”. (Pedro Faber Halembeck, *Os Inhay's e seus tesouros*, São Paulo, P. M. Higgins, 19-- e Folheto de divulgação deste evento. Acervo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo).

24 de julho de 1933 – 2ª. feira, 22h00.

Palestra do escritor e jornalista Jaime Adour da Câmara

Tema - Vontade de um Povo

Essa palestra baseou-se em seu livro *Oropa, França e Bahia*, um documentário de viagem escrito quando o autor passou pela URSS e se surpreendeu com as renovações no campo da organização social. (Jaime Adour da Câmara, *Oropa, França e Bahia*, São Paulo, Nacional, 19-- e Folheto de divulgação do evento. Acervo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo).

29 de julho de 1933, sábado.

A. Palestra de Tarsila do Amaral
Tema - Arte Proletária
(ver evento de 12 de julho de 1933)

B. Audição de Discos Russos

3 de agosto de 1933 – Cancelado

Palestra de Néelson Ottoni de Rezende (1894-1971)
Tema - Teoria e Prática da Arte Coletiva - Cartaz Russo

Nelson Ottoni de Rezende, orador desta conferência não compareceu quando soube que a polícia a havia proibido. No seu lugar falou o anarquista Pedro Catallo sobre as diferenças entre comunismo e anarquismo. E em defesa dos soviéticos falaram Jaime Adour da Câmara e Osório César. A reunião terminou por volta da meia-noite.

8 de agosto de 1933

Palestra de Amadeu Amaral Júnior
Tema - Folclore Brasileiro

J. Toledo nos revela que em 1932, Amadeu Amaral “havia empreendido uma viagem ao nordeste e trazido farto material folclorístico para seu acervo particular, prometendo exhibi-lo com exclusividade no CAM. Esta conferência fora publicada em extrato a seguir com o título *Nordeste*, no tablóide Boletim Bibliográfico, de agosto de 1933”. (J. Toledo, *Flávio de Carvalho - O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 186).

18 de agosto de 1933

Foram cobrados 3\$000 para esta palestra por pessoa e adiantado.

A. Palestra de Jaime Adour da Câmara
Tema - O Sentido Antropofágico da Poesia de Raul Bopp.

“Palestra de Jaime Adour da Câmara no CAM sobre Antropophagia falou de Luiz Carlos Prestes, da Revolução Russa, do Comunismo, de um tal China, da polícia, do capital, da religião, dos costumes, etc... “. (Prontuário número 2.241, do Clube de Artistas Modernos no DEOPS, documento no. 15, de 19 de agosto de 1933).

“Realizou-se no dia 18 do corrente, à rua Pedro Lessa no. 2, uma conferência do Dr. Jaime Adour da Câmara. Versou sobre Antropophagismo, mas o orador examinou muito bem a questão da luta de classes, entre os proletários e a burguesia...”. M. de S. (Prontuário de Flávio de Carvalho, no Deops, documento de 21 de agosto de 1933).

B. Declamação de Maria Paula Barros Monteiro (1905-?), recém casada com o pintor e ator Hugo Adami.

Passou a palavra à dona Maria Paula que passou a dizer versos de Raul Bopp. (Prontuário número 2.241, do Clube de Artistas Modernos no DEOPS, documento no. 15, de 19 de agosto de 1933).

28 de agosto de 1933

Exposição de pinturas dos internos do Hospital Psiquiátrico do Juquery, onde o Dr. Osório César trabalhava.

“O mês das crianças e dos loucos foi organizado por Flávio de Carvalho com a coleção de desenhos dos internos do Hospital do Juquery, de crianças das escolas públicas e particulares de São Paulo e uma série de conferências dadas por especialistas no assunto. Como complemento se realizaria uma noite dos Poetas Alienados, onde os poemas eram declamados por Maria Paula.”. (Flávio de Carvalho, *Recordação do Clube de Artistas Modernos*, In : Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939).

30 de agosto de 1933

Palestra de Osório César

Tema - Arte dos Loucos e Vanguardistas

(ver resumo em 28 de agosto de 1933)

Neste evento, Osório César faz um estudo comparativo entre a arte de vanguarda e a dos doentes mentais. Em seu livro *A Expressão Artística nos Alienados – contribuição para o estudo dos symbolos na arte*, o médico classifica em quatro grupos as artes nos alienados. O primeiro diz respeito à arte do primitivo – desenho e música, cujos desenhos têm características rudimentares, de caráter simbólico, semelhante aos desenhos pré-históricos, dos povos primitivos e de crianças de 4 a 9 anos de idade. Na música há a predominância dos sons agudos e graves, sem melodia e semelhante ao guincho de certos animais. O segundo grupo é da arte primitiva – desenhos, esculturas, decoração, poesia, música e dança. O terceiro é da arte clássica – desenho, pintura, escultura, decoração, poesia, música e dança. E finalmente o grupo de vanguarda – desenho, pintura, escultura, decoração, poesia, música e dança. São os maneirismos estereotipados, confusos, impregnados de conceitos que nos parecem absurdos, sem coerência lógica e totalmente desordenados e envoltos por um esquisito e obscuro simbolismo, que Freud observou na interpretação dos sonhos e registrou no livro *Introducion à la Psychoanalyse*, pg. 17 e seguintes, Editora Payot, Paris. Assim, os órgãos genitais masculinos seriam representados por bengalas, limas, serpentes, punhaes, revólveres, torneiras, dirigíveis *Zeppelin*, peixes, etc.. Os órgãos femininos têm sua representação em vasos, caixas, cofres, portas ou frutos. (Osório César, *A Expressão Artística nos Alienados – contribuição para o estudo dos symbolos na arte*, São Paulo, Edição do Autor, 1929).

6 de setembro de 1933

Palestra de Caio Prado Júnior

Tema - A Rússia de Hoje

Em *A Rússia de Hoje*, Caio Prado Júnior tentou passar suas observações sobre a União Soviética, após cinco meses de permanência entre o país socialista e a França.

13 de setembro de 1933

Palestra do Dr. Pedro de Alcântara Machado

Tema - A interpretação do desenho das crianças e seu valor pedagógico

15 de setembro de 1933

Reapresentação da Palestra de Caio Prado Júnior

Tema - A Rússia de Hoje

(vide 6 de setembro de 1933)

A segunda palestra de Caio Prado Júnior no CAM reuniu em torno de quinhentas pessoas. Elas compareceram para ouvir o intelectual falar mais uma vez sobre a Rússia Soviética, o Partido Comunista Russo e a missão histórica da Revolução de 1917.

Após o êxito destas conferências, o autor decidiu escrever um livro para deixar registrada sua experiência de viagem e impressões sobre o novo regime, podendo, assim responder às inúmeras perguntas dos interessados pelo assunto. (Caio Prado Júnior, *URSS um mundo novo*, São Paulo, Nacional, 1935).

19 de setembro de 1933

Palestra do psiquiatra Dr. Durval Belegarde Marcondes

Tema - Psicanálise dos Desenhos dos Psicopatas

22 de setembro de 1933

Jantar no restaurante do CAM em homenagem ao sucesso da exposição do pintor e ator Hugo Adami.

26 de setembro de 1933

Palestra do médico e psiquiatra Dr. Antônio Carlos Pacheco e Silva (1898-1988), diretor do Hospital Psiquiátrico do Juquery

Tema - Arte e Psiquiatria através dos tempos

(vide resumos das fontes de 28 e 30 de agosto de 1933)

29 de setembro de 1933

Jantar no restaurante do CAM para homenagear o violinista Frank Smit.

3 de outubro de 1933

Cancelada: Palestra do médico Henrique de Brito Belford Roxo, que em seu lugar escalou o assistente Neves Manta

Tema – Marcel Proust, Literária e Psicanaliticamente

Substituída: Palestra de improviso de Jaime Adour da Câmara.

Tema - Marcel Proust

O escritor francês Marcel Proust (1871-1922) dedicou-se por vários anos às traduções de trabalhos críticos de história da arte do inglês John Ruskin, e se interessou pelas questões relacionadas à estética quando esteve em Veneza, em 1900. Foi muito lido em nosso país: o médico e poeta alagoano Jorge de Lima foi provavelmente o primeiro brasileiro a conhecer o autor francês. Vivendo na remota Maceió, onde aviadores franceses, ao atravessarem o Atlântico, faziam habitualmente escala na base aérea da cidade, o médico os examinava e em troca recebia as últimas novidades das livrarias de Paris. (Walnice Nogueira Galvão, *Os Caminhos de Proust*, in: Folha de São Paulo, 07 de julho de 2002).

Mas afinal, quem leu Proust pela primeira vez no Brasil? Um jovem médico de Alagoas, já iniciado na arte de escrever, o mais tarde consagrado Jorge de Lima, que teria recebido das mãos de um aviador francês, na Base de Latécoère, em Maceió, um exemplar de *A L'Ombre des Jeunes Filles em Fleurs*, isso em 1919? Ou Eduardo Frieiro, que teria em 1920 numa livraria de Belo Horizonte arrebatado o mesmo livro mal se abria o caixote chegado de Paris? E Jaime Adour da Câmara que, segundo a lenda, adentrara, também em 1919, a Livraria São José no Rio de Janeiro falando "da obra do século", tendo à mão dois romances de Proust? Eis a questão.

10 de outubro de 1933

Palestra do médico Fausto Guerner

Tema - O louco sobre o ponto de vista da Psicologia Geral

14 de outubro de 1933

A. Concorrido jantar no restaurante do CAM para homenagear o jornalista e escritor Jaime Adour da Câmara.

Neste jantar alguns membros da SPAM comparecerem como Paulo Mendes de Almeida, Hugo Adami, Gregori e Mina Warchavchik.

B. Apresentação de canções russas contemporâneas de Westinski, na voz de Eugenio Kusnetsoff.

C. Apresentação da *Orquestra Antropofágica*, dirigida por Henricão.

17 de outubro de 1933

Palestra do advogado Dr. Plínio Balmaceda Cardoso

Tema - Valor Negativo na Interpretação da Obra de Arte

Neste evento foram projetadas obras cinematográficas. O aparelho fora cedido pela Casa Lutz Ferrando, especializada em instrumental delicado onde se podia adquirir óculos ou câmaras filmadoras.

24 de outubro de 1933

Palestra do escritor Jorge Amado

Tema - A vida numa fazenda de cacau

Esta palestra teve como objetivo divulgar o recém lançado livro *Cacau*, da Editora Ariel, de autoria de Jorge Amado, o qual conta em forma de romance a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau no sul da Bahia.

A primeira edição foi apreendida pela polícia de Getúlio Vargas. Continha dois mil exemplares. Jorge Amado confessou que escreveu a obra com evidentes intenções partidárias. (Alfredo Wagner Berno de Almeida, *Jorge Amado: Política e Literatura*, Rio de Janeiro, Editora Campus, 1979, p. 86).

31 de outubro de 1933

Baile de Carnaval para arrecadar fundos para o recém-lançado Teatro da Experiência.

“No CAM, inaugurou-se há dias, o Teatro da Experiência. Por enquanto só se têm promovido bailes que deixam bastante a desejar quanto a decência”. R. Guarany. (Prontuário 2.241, do Clube de Artistas Modernos no DEOPS, documento n. 20, de 3 de novembro de 1933).

4 de novembro de 1933

Jantar no restaurante do CAM para homenagear os dramaturgos Procópio Ferreira (1898-1979) e Joracy Camargo (1898-1973).

Esse evento tinha a finalidade de estreitar relações entre os convidados e a diretoria do Clube e reparar desavenças criadas em janeiro daquele ano, quando Henrique Pongetti atacou Procópio Ferreira.

8 de novembro de 1933

Palestra do jornalista e escritor Galeão Coutinho, tradutor do romance russo: *Amor e Liberdade*.

Tema - Elogio à Usura

Neste evento, o palestrante fez o elogio da usura, que segundo avaliação de Sangirardi Júnior, hoje em dia isso não faria sentido porque a usura está oficialmente institucionalizada ou institucionalmente oficializada. (Sangirardi Junior, *Flávio de Carvalho – O Revolucionário Romântico*, Rio de Janeiro, Philobiblion, 1985, p. 39).

14 de novembro de 1933

A. Palestra do magistrado, jornalista e escritor Benjamim de Lima (1885-1948)
Tema - Coisas de Teatro

B. Apresentação da dançarina russa radicada no Brasil devido a problemas políticos, Lubow Soumarokova. (J. Toledo, *Flávio de Carvalho - O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 167).

15 de novembro de 1933

Início das atividades do Teatro da Experiência.

Tarsila do Amaral, Lívio Abramo, Oswaldo Sampaio, Oswald Júnior – ou Nonê, Esther Bessel e Hugo Adami ficaram encarregados da decoração do Teatro da Experiência.

16 de novembro de 1933 (terceira e última apresentação)

Para os sócios do Clube dos Artistas Modernos era concedido 40% de desconto nos Espetáculos do Teatro da Experiência, bastando apresentar na entrada o recibo do mês.

Peça - *O Bailado do Deus Morto*

Autor – Flávio de Carvalho

“A peça *O Bailado do Deus Morto*, de Flávio de Carvalho é uma das primeiras montagens modernistas encenadas pela primeira vez em 15 de novembro de 1933, em São Paulo. Mescla teatro, dança, música e pintura. É o primeiro espetáculo com texto livre, improvisado, cenário impactante, linguagem popular e uso de palavrões sem preocupação com a seqüência lógica dos acontecimentos.

Atores negros usando máscaras de alumínio, cantavam e dançavam o nascimento e morte de Deus entre os homens. O conteúdo dramático primitivo contrasta com a cenografia meio futurista, toda em alumínio; um pano de boca às vezes é usado para projetar sombras e criar um cenário ainda mais dramático. A música é toda feita com instrumentos percussivos dando um ritmo africano, ritualístico ao bailado”. (Flávio de Carvalho, *Recordações do Clube de Artistas Modernos*, In: Revista Anual do Salão de Maio, 1939; Flávio de Carvalho, *O Bailado do Deus Morto*; in: Revista Anual do Salão de Maio; e Folheto de divulgação encontrado no Acervo Mário de Andrade do IEB/USP).

xxxxxxxxx intervenção policial, em 16 de novembro de 1933 xxxxxxxxxxxx

18 de novembro de 1933

Jantar no restaurante do CAM para homenagear a pintora Tarsila do Amaral.

20 de novembro de 1933

Teatro da Experiência – Nova apresentação da dançarina russa radicada no Brasil, Lubow Soumarokova: danças russas, intitulada *O Último Baile do Rei*, juntamente com o cantor Eugênio Kusnetsoff. (Folheto de divulgação do evento.

Acervo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo).

O evento estava dividido em duas partes, onde Soumarokova e Kusnetsoff se revezavam. Na primeira parte, ela apresentou *Dança Russa*, *Lesguinka (Dança Caucasiana)* e *Czardoch*; ele cantou *Lá, no Oceano*, *O Último Baile do Rei*, *O Louco Cantor* e *Princeza Nair*. Na segunda parte, ela apresentou *Valse*, *Fox-trot* e *Dança Tartara*; e ele cantou *Beba*, *Querida*, *Meio-Sangue*, *O Divino Concerto* e *O Cruzador da França*.

21 de novembro de 1933

Oswald de Andrade fez a leitura de cenas da peça de sua autoria, *O Homem e o Cavalo*.

“Oswald de Andrade leu para uma sala entulhada de gente com grande sucesso e certo escândalo, trechos de sua peça *O Homem e o Cavalo* (peça que provavelmente seria representada no Teatro de Experiência se este continuasse aberto)”. (Flávio de Carvalho, *Recordações do Clube de Artistas Modernos*, In: Revista Anual do Salão de Maio, 1939).

Esta peça pretende narrar a História da humanidade a partir da revolução que teria lugar em todo o mundo. Oswald lança mão de um número enorme de personagens, porém nenhum grandioso ou heróico, não há protagonistas ou anti-heróis, dentro de uma postura tradicional. Fez-se a opção por um novo tipo de teatro ao mostrar novos recursos como vozes em “off”, o que era até então inédito no teatro nacional. É através destas vozes que Oswald aproveita para fazer sua pregação ideológica, além de usar expediente próprio do teatro medieval como autos religiosos que possibilitam ao autor proferir as palavras que indicam a moral da estória.

A peça é um verdadeiro painel fragmentado da cultura universal, misturando personagens de diferentes épocas como a esposa inventada Mme. Jesus Cristo, o teórico espiritualista Alan Kardec, Mister Byron e Lord Capone com a titulação invertida, o personagem do livro de Alexandre Dumas chamado D'Artagnan, entre outros. Com senso de humor, o autor inverte posições hierárquicas de seus personagens associados ao nome, descontraindo o discurso linear e ininterrupto, próprio do discurso religioso, político e econômico dominantes. (Carlos Gardin, *O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade – da ação teatral ao teatro de ação*, São Paulo, Annablume, 1993, pp. 125-134).

No artigo de Oswald de Andrade, publicado em *A Platéia*, em 25 de setembro de 1935, intitulado *Bilhetinho para Paulo Emilio* explica que “*O Homem e o Cavalo* é uma peça de alta fantasia onde coloca o homem na transição – entre o cavalo da guerra e o do turfe (sociedade burguesa) e o cavalo a vapor (sociedade socialista). Para por em choque os dois mundos, faz o professor varar a estratosfera e ir buscar no velho céu das virgens e de Pedro, a gente mais reacionária que há. Essa gente vem encontrar por aqui primeiro o fascismo, depois a Revolução e a Socialização”. (Oswald de Andrade, *Estética e Política*, São Paulo, Editora Globo, 1992, pg.51).

29 de novembro de 1933

Palestra de Jaime Adour da Câmara e Flávio de Carvalho.

Tema – O Reconhecimento da URSS pelo Brasil

“O CAM realizou ontem uma reunião pública, onde vários oradores fizeram uso da palavra, sendo enorme a assistência que ali compareceu. Tal conferência teve lugar no andar térreo, no local do Teatro da Experiência, e de portas abertas, de modo que quase o trânsito da rua Pedro Lessa fora impedido, tal era o número de curiosos que ali estacionou, mormente por que se falava da União Soviética.

O presidente do Clube, Flávio de Carvalho, falando à assistência, disse da opressão que aquela sociedade vem sofrendo por parte das autoridades e dos padres e pediu ao povo que escrevesse em massa aos jornais, protestando e acolhendo a iniciativa dos “artistas”, e pronunciou a seguir uma oração falando da urgente necessidade do reconhecimento da URSS pelo Brasil.

Falou em seguida Jaime Adour da Câmara sobre o tema *O Reconhecimento da URSS pelo Brasil*. Jaime começou por dizer que apesar de tudo a URSS não precisa tirar seu barrete vermelho para contentar ninguém. Disse que a Rússia de hoje, forte e altiva, não precisa nem do reconhecimento por parte deste “Brasil falido, entregue nas mãos dos ratos de casacas” mas desde que se consiga reconhecimento será melhor para o nosso país, porquanto mostraria através de revistas, jornais, etc., “ao operário cego do Brasil o que é o operário da Rússia”.

Toma a palavra em seguida Orestes Ristori, que ilustra as palavras do seu antecessor e entra numa severa crítica contra todos os governos e autoridades, fazendo grande apologia da Rússia. Termina dizendo ter esperança que dentro em não muito tempo “o sol de Moscou iluminará o Brasil”.

A seguir entra a discursar o representante do Comitê Anti Guerreiro que depois de historiar cuidadosamente as Revoluções fracassadas na Alemanha, Espanha, etc, fala do triunfo da Revolução Russa e terminando lê à assistência um manifesto já de conhecimento dessa Delegacia. Para concluir, diz que trabalha em prol da “pátria do operariado, a Rússia”. (Prontuário DEOPS número 1454, de Flávio Rezende de Carvalho, no Arquivo do Estado de São Paulo).

“Informo a essa Delegacia que compareceram muitos operários do Belém e do Bom Retiro à última reunião do CAM. Lá estiveram o velho Marques, Colombo, Daisy Muller, Abrahão Itoc Naspit e muitos elementos da Juventude do Partido Comunista.

Falou nessa reunião sobre o Reconhecimento da Rússia pelo Brasil. O escritor Jaime Adour da Câmara que entusiasmou a assistência”. Reservado J. de Moraes. (Prontuário 2.241, do Clube de Artistas Modernos no DEOPS, documento n. 24, de 29 nov. 1933)

8 de dezembro de 1933

Palestra do crítico literário e escritor Agripino Grieco (1888-1973)

Tema - Jornalismo Nacional

Agripino Grieco era editor da Ariel Editora, a qual funcionou entre os anos de 1933 e 1935 e redator-chefe da revista mensal da editora, o *Boletim de Ariel*, que divulgava as novidades literárias. Segundo Sangirardi Júnior, o palestrante “ridicularizou os figurões das letras pátrias”. (Sangirardi Júnior, *Flávio de Carvalho – O Revolucionário Romântico*, Rio de Janeiro, Philobiblion, 1985, p. 39).

10 de dezembro de 1933

Palestra do ensaísta, historiador, poeta e lingüista Júlio Sylvio de Albuquerque Lima (1895-1984)

Tema - Nacionalismo Literário e Social

26 de dezembro de 1933

Palestra do coronel Regalo Braga

Tema – O Desaparecimento do Fawcett em Busca de Atlântida

O coronel Regalo Braga “falou sobre os índios xavantes e foi contestado com veemência por Hermano Ribeiro da Silva, sertanista que estabeleceu contato com aquela tribo na Serra do Roncador, onde viria a morrer, cinco anos mais tarde”. (Sangirardi Junior, *Flávio de Carvalho – O Revolucionário Romântico*, Rio de Janeiro, Philobiblion, 1985, p. 39).

“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”. (Flávio de Carvalho, *Recordações do Clube de Artistas Modernos*, in: Revista Anual do Salão de Maio, 1939).

O inglês Brian Fawcett fazia investigações científicas pelo interior do Brasil. Entre fevereiro de 1920 e 1921 esteve no Rio de Janeiro, São Paulo, Mato Grosso e Bahia. Em fevereiro de 1925 o indianista voltou ao Brasil para nova expedição, porém, a família recebeu a que seria a última correspondência em 29 de maio de 1925, contando que estava próximo de uma tribo indígena. Em 1928 foi organizada uma expedição para buscar informações sobre o que poderia ter ocorrido. O comandante George Dyott, líder do grupo, concluiu que os índios o teriam matado. Em junho de 1933, foi encontrada a bússola que pertencera a Fawcett. (P.H.Fawcett, *Exploración Fawcett*, Santiago do Chile, Editora Zig-Zag, 1954).

27 de dezembro de 1933

Palestra do pintor mexicano David Alfaro Siqueiros

Tema - A Pintura Mural Mexicana

Durante quatro horas o muralista falou sobre o início do movimento artístico de seu país e como os artistas participantes desenvolveram técnicas de

pintura resistentes ao tempo e adaptaram materiais já existentes em outras áreas como por exemplo a pistola a ar.

2 de janeiro de 1934

Palestra de Edmundo Haas

Tema - Duração Real (referente à vida humana)

Esse evento abordou o pensamento filosófico contemporâneo sob a ótica do francês Henri Bergson (1859-1941), que apesar de sua origem judia, aderiu ao catolicismo. Para ele, o homem é capaz de superar o domínio da inteligência e de guardar o impulso criador, superando o nível estático da moral e da religião até transcender plenamente ao impulso vital, que, definitivamente, é de Deus, se não é o próprio Deus.

3 de janeiro de 1934

Assembléia da Diretoria, que elegeu Agostini Filho para Presidente.

“...dadas as dramáticas circunstâncias que envolviam o período, Agostini Filho nem mesmo chegaria a tomar posse”. (J. Toledo, *Flávio de Carvalho - O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 171).

9 de janeiro de 1934, 3a. Feira

Palestra do jornalista e escritor Hugo Antunes

Tema - O Romance Social no Brasil

Hugo Antunes falou sobre o gênero romance desde Machado de Assis até as obras da vanguarda, como *Jesus de Assunção* a qual estava previsto o lançamento para breve.

17 de janeiro de 1934

Palestra do professor Alberto Conte (1896-1947)

Tema - Limites da Evolução da Arte

Segundo depoimento do palestrante, “as formas inéditas da arte ainda não estão esgotadas mas, não sendo infinitas, hão de esgotar-se um dia. Para aumentar esse número de formas possíveis, seria preciso que, ou o espírito humano se transformasse ao ponto de ter emoções estéticas diante de expressões que ora nada nos dizem, ou que se modificasse o próprio conceito de arte”. (J. Toledo, *Flávio de Carvalho - O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 171).

Diariamente

A - Biblioteca de Arte aberta aos associados.

“Uma das primeiras e modestas atividade que ali faziam muito sucesso era a instalação da pequena biblioteca de arte, com as coloridas revistas

inglesas e francesas que o próprio Flávio assinava, assomadas em grande parte à doação de coleções completas de publicações de arte da Rússia, da Alemanha, da Espanha, Cuba e Portugal, feita pelo médico e ensaísta Bruno Álvares da Silva Lobo (1884-?), então muito amigo do artista”. (J. Toledo, *Flávio de Carvalho - O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, pp. 133-134).

B – Restaurante e Bar

“...a cozinha (já uma realidade) e o bar na sala única do Clube, Pacha, uma moça russa...excelente cozinheira, bom vinho (ou mau), música às vezes notável...”. (Flávio de Carvalho, *Recordações do Clube de Artistas Modernos*, In: Revista Anual do Salão de Maio, 1939).

“...A cozinha e o restaurante já prontos, funcionavam ininterruptamente, servindo triviais almoços e jantares, que eram complementados por eficiente serviço de bar, a cargo da popularíssima Pacha Abranova, uma bela jovem de origem russa, que também se fazia de modelo nas alegres tardes das quintas-feiras”. (J. Toledo, *Flávio de Carvalho - O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 134).

Semanalmente

Sessões de pintura com modelos vivos – homens e mulheres.

“Alguns pintores iniciaram as atividade com duas noites por semana de modelo coletivo. O ambiente era íntimo e de camaradagem...”. (Flávio de Carvalho, *Recordações do Clube de Artistas Modernos*, In: Revista Anual do Salão de Maio, 1939).

“...no ateliê realizavam-se sessões com modelos vivos, às terças-feiras, das 21 às 23 horas, modelo masculino e às quintas-feiras, das 16 às 18 horas modelos femininos... é claro, ali, as tardes de quinta eram repletas”. (J. Toledo, *Flávio de Carvalho - O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 132).

Pacha, responsável pelo bar, e o cantor Henrique Felipe da Costa, o Henricão posaram como modelos, para os pintores nos ateliês do CAM.

Peças não encenadas que estavam na programação, mas foram proibidas pelo censor:

1. *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade
(ver dia 21 de novembro de 1933)
2. *Esperança*, de Nikolaieff

“Peça russa onde se observa a luta dos resíduos do czarismo com o espírito da nova geração russa, focando as grandes indecisões do homem dos anos 1930”. (Rubem Braga, “Teatro da Experiência”, *O Bailado do Deus Morto*, FAAP, 1999).

ANEXO IV – Agenda de Eventos da Sociedade Pró-Arte Moderna (novembro de 1932 a dezembro de 1934)

MANIFESTO DE FUNDAÇÃO

“A Sociedade Pró-Arte Moderna foi fundada em dezembro de 1932 por um grupo de artistas, intelectuais e amigos da arte.

SPAM propõe-se a estreitar as relações entre os artistas e as pessoas que se interessam pela arte em todas as suas manifestações.

SPAM promoverá exposições de arte plástica, concertos, conferências, reuniões literárias e dançantes.

SPAM organizará cada ano o mês da arte.

SPAM realizará anualmente um sorteio gratuito de obras de arte entre os seus sócios.

SPAM inaugurará brevemente a sua sede social com salão de festas e exposições, sala de leitura, ateliê para artistas e amigos da arte”.

Ação Imediata

“I - Alugar, provisoriamente, uma ou duas salas, em local próximo a alguma confeitaria ou restaurante, decorando-as com apurado gosto moderno, de modo a dar-lhes uma ambiência agradável e atraente, como convém a um ponto de reunião de artistas.

(...)

III - Organizar reuniões de caráter festivo, dançantes, musicais ou literárias, em casas particulares de sócios fundadores, que para esse fim já as puseram à disposição da SPAM.”

Ação Futura

“II - Instalação de sede oficial definitiva. Deverá ser esta em ponto central de cidade, possuindo acomodações para bar, biblioteca, discoteca, salão de exposições, sala de concertos, ateliê coletivo com modelos vivos para pintores, escultores e arquitetos, e demais departamentos convenientes aos sócios.”

Mês das Artes

“Consistirá de demonstração artística em elevada proporção, sendo seu

nervo principal uma grande exposição de artes plásticas. (...) Serão convidados a tomar parte nessa exposição artistas nacionais e estrangeiros. Ficará ela aberta durante todo o mês e no seu recinto serão realizados concertos, conferências e espetáculos de arte em geral. Para o mês da arte será escolhido o de janeiro, por ser próximo ao período carnavalesco e permitir a realização de dois grandes bailes à fantasia: um na inauguração e outro no encerramento do mês da arte. Para patrocinar esses bailes será convidado especialmente um comitê, composto de pessoas de prestígio social.”

Fonte: Convite para o Baile Spamolândia, Acervo de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

AGENDA DE EVENTOS

23 de novembro 1932

1a. Reunião dos Diretores na casa de Warchavchik

“E, após diversos entendimentos, a 23 de novembro de 1932, em casa do arquiteto Gregori Warchavchik, presentes, além deste, Paulo Prado, Lasar Segall, Paulo Rossi Osir, John Graz, Vittorio Gobbis, Wasth Rodrigues, Arnaldo Barbosa, Frank Smith, Antônio Gomide, Paulo Mendes de Almeida e as Sras. Olívia Guedes Penteado, Mina Klabin Warchavchik, Jenny Klabin Segall, Alice Rossi, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Chinita Ullman, Regina Gomide Graz e Ester Bessel, fundou-se a SPAM. Desde logo, aclamou-se uma comissão executiva provisória que dirigiria a Sociedade, até que se realizasse a eleição da diretoria, comissão esta de que faziam parte Tarsila, Segall, Paulo Rossi e Paulo Mendes de Almeida”. (Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, pp. 20-21).

Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Paulo Rossi Osir e Paulo Mendes de Almeida formaram a comissão executiva provisória, que atuaria até a eleição definitiva.

22 de dezembro 1932

2a. Reunião dos Diretores (realizada na casa de Chinita Ullman – sede provisória da entidade).

“Nova reunião foi realizada a 22 de dezembro em casa da bailarina Chinita Ullman e então declarou-se preenchido o quadro dos sócios fundadores constituído das pessoas presentes à reunião anterior, em casa de Warchavchik, e mais as seguintes: Antonieta Rudge, Artur Pereira, Caldeira Filho, Camargo Guarnieri, Couto de Barros, Carlos Pinto Alves, Francisco da Silva Telles, Hugo Adami, Guilherme de Almeida, Jayme da Silva Telles, Souza Lima, Kitty

Bodenheim, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Mussia Pinto Alves, Rubens de Moraes, Sérgio Milliet, Tácito de Almeida e Yan de Almeida Prado.

Como se vê, do quadro de fundadores, composto de 39 membros (39 e não 40 pela supertição de coincidir com o número de imortais da Academia Brasileira de Letras) constavam representantes de todas as artes, excetuados o teatro e o cinema, o primeiro ainda divorciado do movimento que se processava no país, e este último praticamente inexistente entre nós''. (Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1961, p. 20).

27 de dezembro 1932

Reunião da Diretoria realizada no Salão Modernista de Dona Olívia Guedes Penteado para definir o Estatuto e votar a Comissão Executiva, que assim ficou definida:

Olívia Guedes Penteado

Mina Klabin Warchavchik

Tarsila do Amaral (não chegou a tomar posse, no seu lugar o primeiro suplente Jayme da Silva Telles foi quem assumiu)

Chinita Ullman

Lasar Segall

Paulo Rossi Osir

Carlos Pinto Alves (abandonou a direção no mês de março de 1933, em seu lugar assumiu o segundo suplente, Paulo Mendes de Almeida)

31 de dezembro de 1932

Baile *São Silvestre em Farrapos* (realizado na casa de Chinita Ullman na rua Maranhão, 44).

''Comemorando a fundação da SPAM, foi realizado, na passagem do ano, em casa de Chinita Ullman, o baile *São Silvestre em Farrapos*, em que era fantasia, quase obrigatória, a roupa estraçalhada''. (Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1961, p. 20).

14 de janeiro de 1933

Concerto Musical (realizado na casa de Mina Warchavchik na rua Santa Cruz, 31).

Paulo Mendes de Almeida recordou o "início das atividades da SPAM, na casa dos Warchavchik, com concerto de música antiga e moderna, em que tomaram parte os cantores Mina Klabin Warchavchik, Alice Rossi, Marcel Klass e Adacto Filho, e os pianistas Francisco Mignone e Lavínia Viotti''. (Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1961, p. 20).

20 de janeiro de 1933

Concerto Musical (realizado na casa de Mina Warchavchik na rua Santa Cruz, 31)

O concerto reuniu os cantores Mina Warchavchik, Alice Rossi, Marcel Klass, a pianista Lavínia Viotti Guarnieri e o maestro Mignone. (Vera D'Horta Beccari, *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984, p. 88).

6 de fevereiro de 1933

Carnaval na Cidade de SPAM (realizado no "Trocadero")

Segall era o idealizador de tudo. Com o tema "A Cidade de SPAM, este evento público, tinha os ingressos limitados, os quais não eram comprados à porta e sim com antecedência em "A Residência", na rua Barão de Itapetininga, 12 ou na revista *Vânitas*. Para os sócios, o ingresso simples individual custava 15 mil-réis e para os não-sócios 30 mil-réis. Olívia Guedes Penteado, Mina Klabin Warchavchik, Chinita Ullman, Lasar Segall, Carlos Pinto Alves, Paulo Rossi Osir e Jayme da Silva Telles formaram a comissão organizadora da festa. (Vera D'Horta Beccari, *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984, p. 88).

21 de fevereiro de 1933

Segundo Baile de Carnaval na Cidade de SPAM (realizado no "Trocadero")
(ver 06 de fevereiro de 1933)

18 de março de 1933

Assembléia da Diretoria (realizada na casa de Dona Olívia Guedes Penteado).

Carlos Pinto Alves deixou a Comissão Executiva da SPAM e em seu lugar assumiu Paulo Mendes de Almeida. Mário de Andrade é escolhido como membro do Conselho Consultivo da entidade. Nesta data foi autorizada a reforma e adaptação da sede social, no quinto andar do Palacete Campinas, na Praça da República.

25 de março de 1933

Inauguração da Exposição de pinturas de Vittorio Gobbis.

Com o patrocínio da SPAM, a mostra aconteceu na Rua Barão de Itapetininga, 6.

28 de março de 1933

Mário de Andrade recebe carta assinada pela SPAM comunicando a escolha do seu nome como membro do Conselho Consultivo da Sociedade.

(Correspondência Passiva. Acervo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo).

28 de abril de 1933

Abertura da 1ª Exposição de Arte Moderna da SPAM (local: Salão térreo do prédio Guataparará, à rua Barão de Itapetininga - cedido pelo associado Antônio Alves de Lima).

“Para a organização da 1a. Exposição de Arte Moderna da SPAM, designou-se uma comissão especial, de que faziam parte Paulo Prado, Lasar Segall, Mário de Andrade e Paulo Mendes de Almeida. O local escolhido foi o da Rua Barão de Itapetininga, em pavimento térreo, onde hoje se encontra a Galeria Guataparará e que o Sr. Antônio Alves de Lima graciosamente cedera à Sociedade. A exposição foi aberta ao público a 28 de abril de 1933, e pode-se dizer, sem exagero, ter sido a mais importante mostra de arte moderna então realizada em toda a América do Sul. Ali figuram, ao lado dos artistas da SPAM, peças de grandes pintores e escultores contemporâneos, pertencentes a coleções particulares de São Paulo, notadamente as de Dona Olívia Guedes Penteado, Samuel Ribeiro, Paulo Prado, Mário de Andrade e Tarsila do Amaral. Pela primeira vez, com certeza, o grande público via, “em pessoa”, um Picasso ou um Léger, um Lipchitz ou um Brancusi. Dos artistas estrangeiros expostos era a seguinte a relação: Lhote, Picasso, Chirico, Csako, Delaunay, Dufy, Foujita, Gleizes, Juan Greis, Marie Laurencin, Sara Afonso, Vuillard, Pompon, Brancusi, Lipchitz e Le Corbusier. Como se vê, um razoável acervo, em que aparecem alguns dos principais nomes em evidência no momento. Exibir tal coleção ao público constituiu, naquela altura, empresa quase temerária, pois que a hostilidade, então existente contra a arte moderna, punha em risco autênticas preciosidades. Realmente, chegou a haver um pequeno atentado.

Dos artistas nacionais, foram os seguintes os que compareceram a essa 1a. Exposição de Arte Moderna da SPAM: Anita Malfatti, Antônio Gomide, Arnaldo Barbosa, Brecheret, Ester Bessel, Hugo Adami, Jenny K. Segall, John Graz, Lasar Segall, Mussia Pinto Alves, Paulo Rossi Osir, Regina Graz, Vittorio Gobbis, Warchavchik e Wasth Rodrigues. Ao todo, incluídos os estrangeiros, eram cem obras, e o salão pôde contar com grande afluência de público, em parte, sem dúvida, movido pela curiosidade. De qualquer forma, essa curiosidade era assaz significativa, num meio em que o habitual era o desinteresse. Fez-se também imprimir um catálogo ilustrado com reproduções dos trabalhos expostos, o que, parece-nos, constituía uma inovação. Esse catálogo, que é hoje preciosidade bibliográfica, continha um prefácio de Mário de Andrade”. (Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1961, p. 24).

16 de agosto de 1933, 4a. Feira

Inauguração da Sede Social e 1o. Concerto Oficial (realizado na nova sede, na Praça da República, 44)

“Pela manhã houve recepção à imprensa. À noite, foi apresentado o primeiro concerto oficial da SPAM...” (Vera D’Horta Beccari, *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984, p. 95).

“Na sede havia tudo aquilo que os dirigentes da agremiação prometeram: grande salão para exposições, concertos, conferências e teatro com palco cênico e iluminação adequada; ateliê, onde os artistas puderam realizar sessões, inclusive com modelo vivo; biblioteca e sala de leitura, com as mais importantes revistas de arte, secretaria e...bar, perfeitamente aparelhado. Tudo isso caprichosamente decorado, num tempo em que não se acreditava em decoração de ambientes...Solenidade de inauguração da sede, com apresentação do concerto dos pianistas Francisco Mignone, Frutuoso Viana, Lavínia Viotti e o violinista Edmundo Blois, precedidos por uma alocução feita por João Caldeira Filho, acerca das finalidades do Departamento Musical da Sociedade. Esse departamento, sob a dedicada e eficiente direção de Mina Klabin Warchavchik, pôde apresentar, daquela data até 22 de janeiro do ano seguinte, mais cinco concertos e quatro recitais”. (Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1961, pp. 24-25)

A programação da noite foi dividida em quatro partes. Iniciou com João Caldeira Filho falando sobre a seção musical da SPAM. Na sequência, Francisco Mignone (1897-1986) ao piano tocou em primeira audição *3 Noturnos* e *Lenda Sertaneja nos. 6 e 7*. Na terceira parte, Edmundo Blois ao violino e Lavínia Viotti Guarneri ao piano apresentaram *Cantiga Lá de Longe*, *Cantiga de Ninar* e a *2a. Sonata para violino e piano*, todas de autoria de Camargo Guarneri (1907-1993). Lavínia sozinha ao piano interpretou *Ponteio no. 5* e *Dança Selvagem*, pela primeira vez; ambas também assinadas por Camargo Guarneri. E na última parte, Frutuoso Vianna (1876-1976) ao piano em primeira audição tocou suas composições: *Jogos Pueris – Série em Três Movimentos*, *Sete Miniaturas sobre Temas Brasileiros* (canto infantil, dança de negros, canto de negros, canto de trabalho, dança caipira, pregação e tanguinho) e *o Corta Jaca*.

24 de agosto de 1933

Palestra de Hermes Lima

Tema: *Em que sentido se deve compreender a expressão arte moderna*

29 de agosto de 1933

Palestra de Anita Malfatti

Tema: *A Arte Moderna*

30 de agosto de 1933

Palestra da oradora espanhola Concepción Fernandez

Tema: *A Música como fator de aproximação entre os povos*.

9 de setembro de 1933

Grupo de associados oferece jantar para Guilherme de Almeida para festejar o seu regresso da Europa.

Houve baile e número de cabaré artístico russo com cantores amigos de Segall.

28 de setembro de 1933

Palestra do professor Abel Humbert

Tema: *Quelques sites pittoresques de la Grèce et quelques considérations sur les diverses manifestations de l'âme grecque.*

9 de outubro de 1933

Apresentação da cantora polonesa Adelina Korytko com Francisco Mignone ao piano.

No programa autores modernos poloneses e russos e canções folclóricas dos dois países.

21 de outubro de 1933

Baile K W Y

“O + Spam...toso baile K W Y foi realizado no Hotel Esplanada. A essa festa, por sugestão do poeta Guilherme de Almeida, deu-se o nome de K W Y, uma palavra formada com as letras que haviam sido recentemente banidas do alfabeto”. (Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1961, p. 25).

27 de outubro de 1933, 6a. Feira

2º. Concerto Oficial (realizado na Praça da República, 44)

Recital do tenor Marcel Klass acompanhado por Francisco Mignone ao piano. O programa oficial foi dividido em quatro partes. Na primeira ouviu-se *Ballada* de Ottorino Respighi (1879-1936), *Mandoline* de Claude Debussy (1862-1918) e *Ninna-Nanna* de Castelnuovo Tedesco (1895-1968). Na sequência, *Im Wunderschoenen Monat Mai* de Robert Schumann (1810-1856), *Die Forelle* de Franz Schubert (1797-1828) e *Zueignung* de Straus. Na terceira parte, três *Romanzas* de autoria de Sergei Rachmaninoff (1873-1943), Aleksandr Gretchaninov (1864-1956) e Reinhold Gliere (1875-1956). Na última parte, *Berceuse* e as Árias das Óperas *Eugen Onegin* e *Pique Dame* todas de Tchaikóvski (1840-1893). (Folheto de divulgação do evento - PMB, no. 341, cx 2. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo).

4 de novembro de 1933, sábado

Palestra do Dr. Rudolph George Hund

Tema: *Sobre as relações da arte da Idade Média com a Arte Moderna*

5 de novembro de 1933

Palestra do ator Procópio Ferreira

Tema: *Como fazer rir*

10 de novembro de 1933

2a. Exposição de Arte Moderna

“Realizou-se na sede social a 2a. Exposição de Arte Moderna da SPAM, desta vez apresentando artistas radicados na Capital do País, e que eram os seguintes nomes: Portinari, Di Cavalcanti, Cardoso Júnior, Guignard, Lechovsky, Otávio Pinto, Rothkirch, Silvia Meyer, Teruz, Zangert e Cecília Meireles, a nossa grande “pastora de nuvens”, a esse tempo dada ao pincel e ao lápis. Foi um acontecimento cultural de extraordinária repercussão, não só pela qualidade de alguns dos artistas que ali figuravam, como ainda porque significava a atuação da Sociedade além das fronteiras do Estado”. (Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1961, p. 25).

09 de dezembro de 1933

A SPAM cede o seu salão para que se realize o recital de piano da menina Maria Aparecida; o evento foi organizado particularmente por um sócio, não sendo uma promoção oficial da sociedade. No repertório peças fáceis de iniciação.

19 de dezembro de 1933 - 3a. Feira

3º. Concerto Oficial (realizado na sede, na Praça da República, 44)

Recital de Alexandre Schaffman ao violino, Lavínia Viotti Guarnieri ao piano e a cantora Herta Bienhauer. O evento foi dividido em três partes: iniciou-se com Alexandre Schaffman e Lavínia Viotti interpretando *Sonata no. 4 em mi menor para violino e piano* (Allegro e Minueto) e recitativo e Ária de *Susanna*, da ópera *Le Nozze di Figaro*, ambas de W. A. Mozart (1756-1791), e Herta cantou o recitativo e Ária de *Euridice*, da ópera *Orfeu* de autoria de Christoph Gluck (1714-1787). Na parte seguinte, Alexandre Schaffman ao violino e Lavínia Viotti Guarnieri ao piano executaram a *Sonata op 12 em lá maior - Allegro Vivace, Andante, Più Tosto Allegretto e Allegro Piacevole* de L. van Beethoven (1770-1827). Na terceira e última parte, *Ponteio no. 4* de Camargo Guarnieri (1907-1993) e *8 Peças Infantis sobre melodias turcas* de M. Braunwieser (1901- ?) foram executadas sem interrupção por Lavínia Viotti Guarnieri ao piano, e mais *Carícia* e *Solidão*, ambas de Camargo Guarnieri e *5 Canções para soprano e piano* (1921) de M. Braunwieser. (Folheto de divulgação do evento – Pmb, no. 366, cx. 2. Acervo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo).

21 de dezembro de 1933

Recital da pianista Mercês da Silva Telles.

18 de janeiro de 1934 - 5a. Feira

4º. Concerto Oficial (realizado na sede, na Praça da República, 44)

Recital do violinista José de Aguiar acompanhado da pianista Lucy Lion. Na primeira parte, *Siciliana* de A. Rigaudon (?) com arranjo de Francoeur, *Ária* de Johann Sebastian Bach (1685-1750), e *Folya* de Corelli (?) com arranjo de Kreisler. Na segunda parte, *Sonata em Fá Maior* de W. Amadeus Mozart (1756-1791). E na terceira e última parte, foi apresentada em primeira audição *Meditation* de Aleksandr Glazunov (1865-1936); *Improvisation* de Ernest Bloch (1880-1956); *Pièce Em Forme de Habanera* de Maurice Ravel (1875-1937) e *Motum Perpetum* de Riés (?). (Folheto de divulgação do evento - Pmb, no. 373, cx. 2. Acervo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo).

20 de janeiro de 1934

Palestra de Procópio Ferreira

Tema: *A criação, a emoção e a expressão no teatro*

22 de janeiro de 1934

5º. Concerto Oficial

Recital da pianista Ana Cândida de Moraes Gomide.

6 de fevereiro de 1934

Baile de Carnaval *Expedição às Matas Virgens de Spamolândia* (local: Rique São Paulo, junto à Sinagoga atualmente Viaduto Martinho Prado).

“Este baile foi organizado com a finalidade de arrecadar recursos. Os gastos com a reforma para a instalação da sede social e a sua manutenção se fizeram com muito sonho mas nenhum senso comercial. O programa previa o encontro do Príncipe Carnaval (Procópio Ferreira) com o rei dos canibais, Spam-Anullah, no Monte Spamor.

Na Rua Martinho Prado havia um grande ringue de patinação. E ali, mais uma vez sob projeto e direção de Lasar Seagall, preparou-se uma decoração especial, que transformava a enorme pista numa selva enorme, com animais também enormes e absurdos... Alguns artistas e alguns curiosos trabalharam na decoração que foi tarefa ingente, dadas as vastas proporções do recinto. Foram eles: Paulo Rossi Osir, Gastão Worms, Armando Balloni, Waldemar Gerschow, Armando Barbosa, Max Hasson, Jenny K. Segall, Ester Bessel, Néelson Barbosa, Gaudio Viotti, Anita Burmah e a pessoa que assina estas evocações. Menotti Del Picchia também deu uma mãozinha. O baile reafirmou o sucesso do anterior. Em plena selva houve a recepção ao Príncipe Carnaval, que era o ator Procópio Ferreira, saudado à chegada com bailados exóticos, dirigidos por Chinita Ullman e Kitty Bodenheim. Com o produto desta festa, a SPAM tapou os rombos abertos na sua economia E...morreu. Foi necessário abandonar a sede, quase

ao término do mandato da Diretoria que conseguira, em curto prazo, realizar tudo aquilo a que a Sociedade se propusera. Uma nova diretoria foi eleita. Esta, como se viu depois, tinha o intuito deliberado de deixar que a instituição perecesse". (Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1961, pp. 25-26).

11 de fevereiro de 1934

Segundo Baile de Carnaval *Expedição às Matas Virgens de Spamolândia* (local: Tênis Clube Paulista)

14 de março de 1934

Reunião dos sócios fundadores (local: casa de Dona Olívia Guedes Penteado – Rua Conselheiro Nébias, 71)

Nesta data foi eleita a nova comissão executiva em substituição da anterior, cujo mandato estava no fim. Um detalhado relatório contábil foi preparado compreendendo as movimentações financeiras desde o início do clube.

julho de 1934

Morte de Dona Olívia Guedes Penteado

A diretoria da SPAM soltou comunicado avisando aos associados sobre a morte de Dona Olívia.

10 de julho de 1934

Assembléia para votar a nova diretoria

Presidente: Francisco da Silva Telles

Vice-Presidente: Nair Mesquita

1º. Secretário: Gáudio Viotti

2º. Secretário: Paulo Rossi Osir

1º. Tesoureiro: Arnaldo Barbosa

2º. Tesoureiro: Raul Veiga de Barros

Vogal: João Marchese Casalaspe

"Praticamente desde março de 1934 a SPAM estava parada, com dificuldades financeiras e clima de intrigas contra o grupo dos judeus. Em consequência dessa pressão, o grupo dos judeus não faz parte da nova diretoria que toma posse em julho. A partir daí foi Nair Mesquita quem começou a mandar dentro da sociedade". (Vera D'Horta Beccari, *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984, p. 102).

Julho de 1934

Homenagem ao violinista Jascha Heifetz (local: Salão de Chá da Casa Mappin)

Compareceram Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Nair Mesquita, Guiomar Novaes, Frank Smit, Paulo Rossi Osir, Mina Warchavchik e outros.

11 de agosto de 1934

Data da circular anunciando a mudança de sede

“Uma circular de 11 de agosto de 1934 fala sobre a inauguração da nova sede que estava sendo executada no prédio Saldanha Marinho, à Rua Líbero Badaró, 30 – 6. andar, sala 8.

Outubro de 1934

Exposição do pintor uruguaio Carlos W. Aliseris

Foi apresentada uma série de paisagens da cidade do Rio de Janeiro. No catálogo dessa exposição, Mário de Andrade declara que “para nós, brasileiros é sempre uma ventura receber a visita de artistas plásticos da América espanhola, Argentina, Uruguai, México, Peru estão plasticamente bem mais adiantados que nós, e os seus artistas serão sempre uma boa lição. E eles vêm justo dessa parte do mundo que mais deveria nos interessar e ignoramos tanto”. (Catálogo de Exposição de Carlos W. Aliseris, São Paulo, novembro de 1934, Coleção Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo).

22 de dezembro de 1934

8a. Assembléia da Diretoria

“No dia 22 de dezembro, houve a 8a. Assembléia da sociedade na nova sede, onde Segall propõe a extinção da sociedade. O patrimônio, inclusive o piano é doado a uma nova sociedade controlada por Nair Mesquita e seu grupo, chamada “Sala de Arte”, que se obriga a instituir dois prêmios anuais, começando em 1936 para a melhor obra de arte plástica exposta e outro para a melhor composição musical do ano, no valor de 1 conto de réis cada uma. Isso ocorreria durante sete anos e o prêmio receberia o nome SPAM e o dinheiro deveria ser depositado em um banco, só podendo ser retirado para esse fim. Segall é eleito para compor a comissão de artes plásticas e Mário de Andrade a de música. Depois disso nada mais se fez, o trato não foi cumprido”. (Vera D’Horta Beccari, *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984, pp. 100-103).

ANEXO V – Pesquisa Musical

Biografia de Compositores e Intérpretes

I – Internacionais

Aleksandr Glazunov (1865-1936)

O compositor russo Aleksandr Constantinovich Glazunov foi um dos mais destacados alunos do curso de composição do professor Rimski-Korsakov (1844-1908) no Conservatório de São Petersburgo. O mesmo mestre que durante trinta e sete anos formou músicos importantes como Sergei Prokofiev e Igor Stravinski.

Considerado o último compositor da escola nacional russa e o mais importante autor de obras sinfônicas da geração pós Tchaikovski, Glazunov iniciou seus estudos em piano aos oito anos e compunha aos treze. Sua mãe era aluna de piano de Mily Balakirev (1837-1910), um dos fundadores da música nacionalista em seu país.

Compôs sua primeira sinfonia aos dezesseis anos, *Op. 5* (1881), apresentada em concerto no ano seguinte pelo maestro Balakirev. São de sua autoria dois quartetos de cordas, duas aberturas sobre temas folclóricos gregos, e o poema sinfônico *Stenka Razin* que se tornou o grande *hit* na Exibição Universal de Paris (1889), a qual o levou a ser convidado para compor a marcha triunfal para a Chicago Exhibition.

Tornou-se professor de instrumentação (1899) do Conservatório de São Petersburgo e seu diretor (1906), onde permaneceu até decidir deixar a Rússia (1928), insatisfeito com os rumos da política da União Soviética pós Revolução (1919).

Fez uma turnê de pouco sucesso pelos Estados Unidos e passou a morar em Paris (1930), onde morreu seis anos depois.

De espírito nacionalista, absorveu a influência do compositor húngaro Franz Liszt, do alemão Richard Wagner e do compatriota Tchaikovski e teve como seu principal seguidor Dmitri Shostakovich.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, p. 126.

Aleksandr Gretchaninov (1864-1956)

O compositor russo Alexander Tikhonovich Gretchaninov foi professor de composição no Conservatório de Moscou até 1928, onde havia estudado. Frequentou, também, as aulas de Rimski-Korsakov (1844-1908) no Conservatório de São Petersburgo. Em 1930 mudou-se para Paris e em 1939 radicou-se em Nova Iorque.

Compôs óperas, música de câmara, sinfonia e sacra. Absorveu as influências de Tchaikovski e Rimski-Korsakov.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, p. 131.

Antônio Soler (1729-1783)

Século XVIII

O padre espanhol Antônio Soler começou sua carreira musical, como Fernando Sor, no mosteiro beneditino de Monserrat.

Chefe de coro e organista do Escorial (palácio real), as suas funções eram ensinar e actuar quer como primeiro organista quer como compositor da música para os serviços religiosos. Um dos seus alunos foi o Infante Gabriel de Bourbon, filho de Carlos III.

Como compositor, o Padre é conhecido, principalmente, pelas suas mais de duzentas sonatas para cravo. Compôs ainda quintetos para quarteto de cordas e órgão, concertos para a combinação rara de dois órgãos, missas, hinos religiosos, réquiems, salmos e trechos para serviços fúnebres.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, p. 246.

Blair Fairchild (1877-1933)

O compositor americano Blair Fairchild estudou na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos e na Itália, antes de iniciar sua carreira em negócios e ser diplomata na Turquia e na Pérsia.

Castelnuovo-Tedesco (1895-1968)

Mário Castelnuovo-Tedesco nasceu em Florença e foi aluno de Pizzetti. Começou sua carreira aos quinze anos de idade. A partir de 1938, passou a viver nos Estados Unidos, devido às leis raciais promulgadas por Mussolini.

Compôs especialmente, músicas para todas as canções das peças de Shakespeare. Deixou três óperas, dois bailados, aberturas para sete peças, três concertos para violino, dois para piano, um para violão, três *fioretti* de São Francisco de Assis, para voz e orquestra, coros e numerosas melodias - entre as quais, doze volumes de *Canções de Shakespeare*.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, p. 76.

Charles Koechlin (1879-1950)

Charles Koechlin nasceu em Paris e ingressou no curso de engenharia da Escola Politécnica desta cidade, em 1887. Dois anos depois abandonaria os estudos para dedicar-se inteiramente à música.

De 1890 a 1898 foi aluno do Conservatório de Paris, onde estudou harmonia com Taudou, contraponto, fuga e composição com Massenet e Gédalge. Posteriormente, foi aluno de Gabriel Fauré, ao mesmo tempo que Ravel, Roger-Ducasse e Ladmirault.

Suas primeiras composições datam de 1900. Sendo pobre e não dispondo de recursos financeiros, resolve, depois de 1914, dedicar-se ao ensino

para ganhar a vida. Esse tempo de professorado, segundo revelou o próprio musicista, foi-lhe muito útil porque teve tempo para aperfeiçoar consideravelmente sua arte.

Em 1918 viaja para os Estados Unidos, onde realiza uma série de conferências; retornando a esse país, com o mesmo objetivo, mais duas vezes, em 1929 e depois em 1937.

Escreveu numerosas peças de música de câmara e outras para orquestras e corais. Autor de obras sobre contraponto, harmonia e teoria da música e da biografia de Debussy (1927), entre suas principais obras figuram *Suíte Legendária* e *Danças Antigas*, *Sol e Danças na Floresta*, *No Mar*, *As Estações*, obras sinfônicas, pastoral bíblica, treze sonatinas para piano, e *Sonata* para violino, violoncelo, coro e flauta.

Fontes : FOLHA DA MANHÃ, *Charles Koechlin*, 2 de setembro de 1951 e Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, p. 126.

Christoph Gluck (1714-1787)

Século XVIII

Christoph Willibald Ritter von Gluck nasceu em Erasbach, Alto Palatinado, Alemanha, em 2 de julho de 1714. Originário de uma família humilde da Boêmia, adquiriu sólida formação humanística. Abandonou, porém, essa carreira para dedicar-se à arte, no início, como músico popular. Recebeu suas primeiras instruções musicais em um colégio jesuítico de Komotau.

Acompanhou o pai em viagens pela Europa Central: em 1732 foi para Praga completar sua educação e ali aprendeu o estilo italiano de canto com o compositor tcheco Cernohorsky. Em 1736 deixou Praga por Viena. Tendo encontrado mecenas aristocráticos, viajou para a Milão, onde completou sua instrução musical com Sammartini, e teve grande sucesso como compositor de óperas ao gosto da época.

Em 1745 transferiu-se para Londres, como compositor de óperas de Haymarket. Lá conheceu Handel e estreou *A queda dos gigantes*, além de outras óperas, que foram produzidas sem sucesso. Deixando Londres, Gluck viajou com duas companhias operísticas por várias cidades européias, tendo Viena como seu centro de referência. Nessa cidade fixou-se como diretor de ópera em 1755. Alcançou seus maiores sucessos na inovação da ópera com *Orfeo e Euridice* (1762) e *Alceste* (1767).

Em 1773 decidiu fixar-se em Paris, onde, após uma resistência inicial do Teatro da Ópera, obteve grandes triunfos. Seus últimos anos foram vividos em Viena: Gluck morreu a 15 de novembro de 1787.

Ele foi compositor essencialmente dramático. Ao lado de várias dezenas de óperas, escreveu ainda para palco quatro balés. Sua obra instrumental reduz-se a seis sonatas para dois violinos e contínuo, hoje esquecidas, além de nove aberturas sinfônicas. Escreveu também música vocal sobre odes de Klopstock e obras para coro e orquestra, que não sobreviveram no repertório. Sua primeira

ópera foi *Orfeo e Euridice*. Essa obra ainda apresenta traços da concepção tradicional, sobretudo nas árias. Mas apresenta também inovações, como a substituição do *recitativo secco* pelo recitativo acompanhado. A íntima adesão da música à ação criou, nessa obra, um efeito de grandiosidade dramática.

Fonte: Oscar Thompson, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, Dodd, Mead & Company, 1952, pp. 675-678.

Claude Debussy (1862-1918)

O compositor e pianista francês Achille Claude Debussy viveu no bairro boêmio de Montmartre. Teve aulas de piano com Madame Mauté de Fleurville, mulher de forte personalidade, aluna de Chopin e sogra do poeta Paul Verlaine.

Aos onze anos de idade, ingressou no Conservatório de Paris, sendo aluno de Ernest Giraud, Albert Lavignac e Massenet.

Aos dezessete anos foi convidado para fazer parte, como pianista, do trio musical mantido pela mecenas russa Nadejda von Meck (protetora de Tchaikovski). O trio excursionou pelas principais cidades européias. Em Viena, Debussy ouviu pela primeira vez *Tristão e Isolda*, de Wagner. Nos cabarés russos, entrou em contato com a música dos ciganos. Após a excursão, retornou às aulas no Conservatório; nesse período, compôs suas primeiras peças: *Noite de Estrelas*, *Flor dos Trigos* e *Belo Entardecer*.

Freqüentou a alta sociedade italiana e desfrutou da vasta biblioteca da Academia, onde estudou partituras de Bach e Wagner e leu Shakespeare, Baudelaire e Verlaine. No entanto, o academicismo da Vila Médici incomodou-o a tal ponto que retornou a seu país em 1887.

No final do século XIX, a sociedade parisiense fervilhava de novidades: a pintura impressionista de Manet, Van Gogh e Renoir; a poesia inovadora de Baudelaire, Verlaine e Rimbaud; os romances sociais de Honoré de Balzac e Victor Hugo. As artes se renovavam para inaugurar um novo século. Foi nesse contexto que nasceu a obra de Debussy, criando sua própria linguagem e buscando inspiração nos poetas e pintores.

Em sua obra pianística, Debussy resgatou o rococó. Seu último volume, *Études* (1915), possui variantes de estilo e textura baseados nos exercícios para o instrumento, com nítida influência do jovem Stravinsky.

Entre suas obras principais, destacam-se: *Pelléas et Mélisande*, *Le printemps*, *Prélude à L'après-midi d'un faune*, *Cinq poèmes de Baudelaire* e *Trois poèmes de Mallarmé*.

Fontes: Stanley Sadie, *The New Grove dictionary of musical instruments*, London, Macmillan Press, reprinted 1987 e Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, p. 93.

Darius Milhaud (1892-1974)

O compositor francês Darius Milhaud estudou no Conservatório de Paris, quando tinha 17 anos de idade. Em 1917 veio ao Brasil como secretário do então embaixador francês Paul Claudel. Durante dois anos viveu na cidade do Rio de Janeiro, onde compôs a suíte para piano *Saudades do Brasil*, com temas brasileiros. Sua obra é formada por sinfonias, serenatas, peças para piano, canções, peças corais, música para cinema, etc.

Fontes: Paulo César de Amorim Chagas, *Luciano Gallet via Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, Funart, 1979, p. 94 e Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, p. 189.

Enrique Granados (1867-1916)

O compositor e pianista espanhol Enrique Granados Campiña nasceu em Lérida. Seu pai, de origem cubana, foi membro do serviço militar.

Granados começou a ter aulas de música muito cedo. Estudou com Junceda, regente da banda militar; Jurnet; e piano em Barcelona com Joan Baptista Pujol.

Em 1887, viajou a Paris para estudar com Charles de Berriot, ocasião em que teve contato direto com os mais importantes compositores franceses da época: Fauré, Debussy, Ravel, Dukas, d'Indy. Dois anos depois regressou a Barcelona para iniciar sua carreira como intérprete e compositor. Em 1892 fez sua primera interpretação no Piano Concerto de Grieg, na Espanha. Entre 1895 e 1898 fez a *premier* de várias de suas obras teatrais, *Miel de Alcarria* e *Maria del Carmen*, junto com obras de câmara e peças para piano.

Em 1901 fundou a Academia Granados. Junto com sua mulher Amparo morreram afogados quando em Sussex, o navio em que viajavam de Londres para Barcelona foi acertado por um torpedo enquanto cruzava o Canal Inglês.

O reconhecimento pelo trabalho do pianista e compositor espanhol deu-se em 1892 com as suas *12 Danzas Españolas*, as *Goyescas* para piano (1911) e *Tonadillas* para canto e piano.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, p. 130.

Erik Satie (1866-1925)

Alfred Erik Leslie Satie nasceu no distrito de Pont-l'Evêque, em Honfleur, na região da Normandia, França. Teve dois irmãos mais novos, Olga e Conrad. Sua mãe, Jane Leslie Aston, era escocesa e morreu quando ele tinha 7 anos. Seu pai, Jules Alfred Satie, francês, foi morar em Paris e Erik foi criado por seu tio boêmio Adrien Satie.

Em Honfleur aprendeu piano com Gustave Vinot, discípulo de Niedermeyer e organista da igreja de Sainte-Catherine. Mudou-se para a capital francesa em 1878 e com catorze anos ingressou no Conservatório de Paris. Tornou-se pianista no *Chat Noir* e no *Auberge du Clou*, onde conheceu Debussy.

Em 1891, influenciado pelo amigo Joseph-Aimé Paladan, ingressou na ordem Rosacruz, uma instituição voltada para o esoterismo, e também escreveu algumas músicas para as cerimônias rosacruceanas. Mais tarde fundou sua própria igreja, "L'Eglise Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur", da qual era o único membro.

Em 1898 deixou Montmartre e se mudou para um modesto quarto na Rue Cauchy, 22, em Arcueil, subúrbio industrial de Paris, onde morou até sua morte. Com quase 40 anos, surpreendeu a todos quando resolveu voltar a estudar. Em 1905 ingressou na *Paris Schola Cantorum* e estudou contraponto e orquestração com Vincent d'Indy e Albert Roussel.

Além de compor, Satie também gostava de escrever e fazer caricaturas. É autor dos escritos autobiográficos *Mémoires d'un Amnésique*, dos *Escritos em forma de Grafonola* e *Cahiers d'un Mammifère*, um livro com poemas, canções e relatos que revelam seu estilo irônico.

Foi o inventor da música ambiente, que ele chamava de "musique d'ameublement", ou seja, a música sendo usada como uma mobília, para preencher o ambiente. Segundo ele, era a música que deveria fazer parte dos ruídos naturais levando-a em conta, sem se impor, para poder tomar conta dos estranhos silêncios que ocasionalmente caíam sobre os convidados, neutralizando, assim, os ruídos da rua. Mas sua música não funcionava porque as pessoas preferiam ficar quietas prestando atenção à sua performance. Daí ele gritou nervoso: "Falem alguma coisa! Mexam-se! Não fiquem aí parados só escutando!". Na época sua idéia pareceu uma piada.

Destacou-se também por ter sido um dos precursores do minimalismo, abolindo as estruturas complexas e sofisticadas, com absoluto despojamento e simplicidade da forma. Seu primeiro exemplo foi a peça *Vexations*, uma obra formada por trinta e dois compassos que se repetem oitocentas e quarenta vezes.

Tornou-se mentor do grupo chamado "Les Six", uma banda de vanguarda que reagiu contra a influência do romantismo e do impressionismo na música. Esse grupo era composto por Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Georges Auric, Louis Durey e Germaine Tailleferre, e tinha a supervisão de Jean Cocteau.

Ele e Picasso foram grandes amigos: em 1917, os dois trabalharam juntos no ballet *Parade*, para o ballet russo de Diaghilev. Satie compôs a música, inovadora e original, na qual incorporou sons de máquina de escrever, sirene e tiro de pistola, e que foi objeto de escândalo. Picasso cuidou do cenário e do vestuário. E Jean Cocteau escreveu o argumento. Foi onde apareceu pela primeira vez o termo surrealismo, usado por Appolinaire sobre o *Parade*, para descrever uma criação artística que explora o mundo dos sonhos e do subconsciente.

Em 1918 escreveu *Socrate*, drama sinfônico, para quatro sopranos e pequena orquestra, com textos de Platão traduzidos por Victor Cousin. Satie era desprezado pela maioria dos críticos e compositores de sua época, que consideravam estranhas suas harmonias e melodias. De fato, não era um grande compositor e possuía poucos recursos técnicos, mas seu estilo musical,

sua simplicidade e suas harmonias inovadoras romperam com o wagnerismo da época. "Música sem chucrute!", dizia ele.

Virou "cult" entre os jovens compositores, que eram atraídos pelos títulos bem-humorados de suas peças, e exerceu grande influência em seus amigos, os notáveis contemporâneos Debussy e Ravel.

Após anos de bebedeira, morreu de cirrose em 1º de Julho de 1925. Em seu quarto acharam, atrás de seu velho piano, uma música que acreditavam perdida, que ele tinha escrito uns 26 anos antes, chamada *Jack-in-the-box*.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, p. 235.

Ernest Bloch (1880-1956)

Nascido em Genebra, estudou música em um conservatório de Bruxelas. Mais tarde teve aulas no Conservatório Hoch, em Frankfurt. Viajou por toda a Europa antes de passar a viver nos Estados Unidos, em 1916 e se tornar cidadão americano em 1924. Em dezembro de 1920 foi indicado como o primeiro Diretor Musical do recém-inaugurado Instituto de Música de Cleveland - posto que ocupou até 1925. Nos anos 1930, passou boa parte do tempo na Suíça e, mais tarde, retornou aos EUA. Morreu em Portland, Oregon de câncer com 78 anos. Sua filha, Lucienne Bloch, trabalhou como fotógrafa para Diego Rivera durante o projeto no Rockefeller Center e tirou as únicas fotos do mural antes de ser destruído.

Fonte: Oscar Thompson, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, Dodd, Mead & Company, 1952, pp. 197.

François Francoeur (1698-1787)

Século XVIII

François Francoeur, violinista e compositor francês, nascido em Paris, ocupou o cargo de diretor da Orquestra do *Opéra* por duas vezes, a primeira entre os anos de 1757 e 1767 e depois entre 1772 e 1775.

Escreveu dois livros de Sonatas para violino, além das Óperas e Balés em parceria de Jean-Féry Rebel.

Fonte: Oscar Thompson, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, Dodd, Mead & Company, 1952, pp. 625.

Franz Schubert (1797-1828)

Século XIX

Franz Peter Schubert nasceu em Viena, em 31 de janeiro de 1797. Filho de um mestre-escola, ingressou como cantor na capela imperial de sua cidade natal em 1808, e freqüentou um internato ligado a esta, onde Salieri o encorajou quando de suas primeiras composições. Em 1810, compôs um de seus mais importantes trabalhos, a *Fantasia a quatro mãos e doze movimentos*. Possuidor de poucas posses, foi grandemente auxiliado, quando ainda menino, por um colega seu, que lhe fornecia todo o papel de música de que necessitava.

Escapando do serviço militar, matriculou-se em uma Escola Normal, tendo ao mesmo tempo o lugar de professor na Escola Particular mantida por seu pai.

Trabalhando desde 1814 como professor primário, teve oportunidade de reger músicas em igrejas suburbanas de Viena. Foi professor das filhas do conde Esterházy durante breves temporadas (1810 e 1824). Desde 1815 chamou atenção dos conhecedores pelas suas composições, especialmente pelos seus *lieder*. A partir de 1816, dedicou-se inteiramente à música.

Mas sua posição na vida musical vienense sempre foi modesta. Contou sempre com numerosos amigos que o admiravam (Schober, von Spaun, Michael Vogl, Lachner). Teve sucesso principalmente em círculos boêmios, aliás de uma boemia muito moderada, meio burguesa. O tenor Vogl popularizou as suas canções. Em 1818, já havia composto seis sinfonias completas.

Durante o verão de 1823, Schubert iniciou uma longa viagem, acompanhado por seu amigo Michael Vogl, incluindo Steyr e Linz, aonde o esperavam seus companheiros. Nesse mesmo ano, foi nomeado membro da Musikverein der Steiemark, associação musical cuja sede se encontrava em Graz. Suas canções seguiam sendo publicadas com certa frequência. No terreno da ópera, produziu-se uma nova tentativa por parte de Schubert de se impor nos cenários vienenses, nessa ocasião com a obra *Rosamunda D 797*, escrita por Wilhelmine von Chezi, e cuja música era obra do compositor austríaco. *Rosamunda* foi representada pela primeira vez em 20 de setembro de 1823 e, apesar do fracasso da obra teatral, a música que acompanhava o texto chegou a ser apreciada por boa parte do público.

No dia 21 de novembro, o corpo de Schubert foi enterrado no cemitério de Währing.

Sua obra é formada por peças de piano, canções (*lieder*) e música de câmara. E a música folclórica, especificamente a vienense, está presente em quase todas as suas obras.

Fonte: Oscar Thompson, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, Dodd, Mead & Company, 1952, pp. 1648-1677.

George Gershwin (1898-1937)

O compositor norte-americano George Gershwin compôs na adolescência música popular e musicais entre 1919 e 1933 (*Lady, be Good!*, 1924; *Oh, Kay!*, 1926; *Strike up the Band*, 1927; *Funny Face*, 1927; *Girl Crazy*, 1930).

Foi aluno de Hambitzer, Kilenyi e Rubin Goldmark. Ficou famoso em 1924, com o concerto para piano *Rhapsody in Blue*.

Utilizou-se de elementos do jazz na criação sinfônica.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, p. 123.

Giuseppe Scarlatti (1723-1777)

Século XVIII

Giuseppe Scarlatti nasceu em Nápoles, em 18 de junho de 1723. Este músico, cujas óperas foram representadas com êxito entre 1740 e 1770, passou os últimos vinte anos de sua vida em Viena. Em 1747, casara-se com a cantora florentina Bárbara Stabili.

Nunca se pôde fixar com certeza a sua filiação. Entre os Giuseppe Scarlatti de que se conhece o estado civil, o único que pode ser identificado com o músico em questão é o filho mais novo (nascido em Nápoles, em 1723) de Tommaso Scarlatti. Segundo esta hipótese do professor Prota Giurleo, muitas vezes refutada, mas que tem o máximo de verisimilhança, G.Scarlatti seria, então, irmão da cantora Rosa Scarlatti, que se apresentou em Veneza em 1747, e depois fez uma brilhante carreira.

O músico escreveu 32 óperas (22 sérias e 10 cômicas), 2 cantatas (ou representações sacras), várias árias a 1 ou 2 vozes com baixo contínuo. Algumas árias, extraídas das suas óperas, foram erradamente atribuídas a Domenico Scarlatti (1685-1757).

Fonte: Oscar Thompson, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, Dodd, Mead & Company, 1952, pp. 1625.

Higino Anglés (1888-?)

Músico espanhol nascido na Catalunia, foi aluno de Pedrell em Barcelona e de W. Gurlitt e A. Ludwigg na Alemanha.

Fonte: Oscar Thompson, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, Dodd, Mead & Company, 1952, pp. 61.

Igor Stravinsky (1882-1971)

O compositor, maestro e pianista Igor Fyodorovich Stravinsky nasceu na Rússia. Foi aluno de Rimsky-Korsakov e popularizou-se com os três bailados encomendados por Diaghilev (1910-1914).

Após a revolução soviética fixou-se na Suíça e depois na França, onde viveu de 1920 a 1939. Entre 1939 e 1952 morou nos Estados Unidos.

Grande inovador, foi capaz de influenciar compositores contemporâneos e escreveu diversas obras musicais, entre as quais *Poéticas Musicais* e *Conversas com Stravinsky*. É muito conhecido por suas composições *Le sacre du printemps* e *L'oiseau de feu*.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, pp. 251-252.

Ildebrando Pizzetti (1880-1968)

O italiano Ildebrando Pizzetti foi um dos compositores mais respeitados em seu país. Estudou no Conservatório da cidade de Parma; em Florença foi professor (1908) e diretor do Instituto Musical (1917); em Milão dirigiu o

Conservatório Musical (1924) e em Roma deu aulas na Academia Santa Cecília no lugar de Respighi.

Sua obra foi influenciada pelos estudos sobre a música grega e gregoriana. Em suas óperas, as vozes são tratadas de maneira flexível porque usou um estilo semideclamatório.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, pp. 215.

Isaac Albéniz (1860-1909)

O compositor e pianista espanhol Isaac Albeniz apresentou-se em público pela primeira vez aos quatro anos de idade. Estudou em Madri e aperfeiçoou-se em Paris com Marmontel; em Bruxelas com Brassain e Gevaert; e em Leipzig com Liszt, Jadassohn e Reinecke.

Acompanhou Anton Rubinstein em *tournées* pela Europa e Américas. Viveu em Londres e Paris.

Recebeu influências do folclorista Felipe Pedrell e do impressionismo de Debussy. Adotou uma atitude estética vivamente nacionalista, a partir da suíte *Catalunha* (1899).

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, p. 31.

Jacques Ibert (1890-?)

Compositor francês que estudou no Conservatório de Paris. Foi diretor da Academia Francesa em Roma.

Fonte: Oscar Thompson, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, Dodd, Mead & Company, 1952, pp. 859.

Jaromir Weinberger (1896-1967)

Nascido em Praga, o compositor Jaromir Weinberger estudou com Hofmeister e Kricka e Reger. Entre 1922 e 1926 foi professor do Conservatório de Ithaca, de Nova Iorque. Voltou para a Europa e passou a ensinar em Moscou, Bratislava e Viena.

Autor da ópera *Schwanda, o Tocador de Gaita* (Praga, 1927), cheia de humor e baseada no folclore tcheco. Escreveu a *Abertura para Uma Peça de Marionette*, *Scherzo Giocoso*, *Don Quixote*, *O Rapto de Evelina*, a *Sinfonia Lincoln* e outros trabalhos orquestrais.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, p. 278.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Século XVIII

O compositor, organista e violinista Johann Sebastian Bach nasceu em Eisenach, Turíngia, Alemanha. Foi membro de uma família de músicos, que se estendeu por seis gerações.

Foi um dos maiores criadores. Escreveu com igual qualidade e perfeição nos gêneros contrapontal e harmônico. Do pai recebeu os primeiros ensinamentos musicais. Ficou órfão aos dez anos, quando o tio Johann Christoph organista e discípulo de Pachelbel, assume a sua educação.

Em 1700 empregou-se como músico da igreja de S. Miguel em Lünburg, depois foi organista em Arnstadt (1703-1707), Mühlhausen (1707-1708), organista e mestre de capela do Duque de Weimar (1708-17) e director musical da corte de Kothén (1717-23).

Entre 1723 e 1750, foi cantor da escola de São Tomás de Leipzig e diretor musical da cidade.

A obra de Bach é muito numerosa e são abordados todos os gêneros, exceto ópera. Para música religiosa protestante escreveu cinco anos completos de cantatas. Em obras instrumentais escreveu para todos os gêneros da época: prelúdios e fugas, fantasias, sonatas, toccatas, partitas, suítes, variações, concertos, corais, etc.

Os títulos mais nomeados, entre muitos, são: as duas paixões, as suítes francesas e inglesas, *O Cravo bem temperado* (dois volumes), os *Concertos Grandeburgueses*, as Suítes para violoncelo, as Sonatas e Partitas para violino solo, as *Variações Goldberg*, a *Oferenda Musical* e *A Arte da Fuga*.

Casou-se duas vezes, a primeira com sua prima Maria Bárbara e a segunda com Anna Magdalena, e teve vinte filhos. No final da vida passou por um período de grande debilidade física: estava quase cego, devido à catarata, e passou por uma cirurgia mal sucedida nos olhos. Vítima de uma apoplexia faleceu em Leipzig.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, pp. 42-43.

Johann Wilhelm Haessler (1747-1822)

Séculos XVIII e XIX

Organista alemão e compositor; estudou com o tio Kittel. Desde 1780 fez concertos em Erfurt e de 1790 a 1794 apresentou-se em Londres e São Petersburgo entre outras cidades européias. A partir de 1794 passou a viver em Moscou.

Compôs trabalhos para órgão e piano. Sua obra mais conhecida é *Grande Gigue* em D menor para piano.

Fonte: Oscar Thompson, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, Dodd, Mead & Company, 1952, pp. 729.

Joaquin Turina (1882-1949)

O compositor e pianista espanhol Joaquin Turina Pérez nasceu em uma família classe média. Em 1894, começou seus estudos formais em harmonia,

teoria e contraponto. Quase imediatamente começou a compor pequenas peças. Em 1902, transferiu-se para Madri, onde estudou com Trago.

Em Paris (1905) estudou piano com Moszkowsky e teoria com Vincent d'Indy, na *Schola Cantorum*. Foi muito amigo de Isaac Albéniz e Manuel de Falla, e foi esse último quem o animou a encontrar inspiração na música popular da Espanha e Andaluzia.

Em 1914, regressou a Madrid e dividiu sua vida entre a composição, o ensino e a interpretação. Foi regente do Ballet Russe, crítico musical e fundador do Quinteto Madrid.

Sua obra caracteristicamente utiliza-se de cenas da vida espanhola e baseia-se no folclore. Compôs peças orquestrais, óperas, peças para piano e violão, canções, música de câmara, com destaque para *La Procesión del Rocío*, *Evangelio de Navidad*, *Sinfonia Sevillana* e *Danzas Fantásticas*.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, p. 264.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Séculos XVIII e XIX

Ludwig van Beethoven nasceu em Bonn, Alemanha, em 16 de dezembro de 1770. Descendente de uma família de remota origem holandesa, o pai Johann foi tenor e quis educá-lo como menino prodígio no piano, mas era um homem fraco, inculto e rude, que terminou consumido pelo alcoolismo.

Aos oito anos de idade apresentou um concerto para cravo. Em uma carta pública de 1780, Christian Gottlob Neefe afirmava que o seu discípulo, Beethoven, de dez anos, dominava todo o repertório de J. S. Bach e o apresentava como um segundo Mozart.

Beethoven fez os primeiros estudos em Bonn sob a orientação de Neefe (1781), tornando-se organista-assistente da capela eleitoral (1784). Iniciou sua carreira de compositor com alguns *lieder*, três sonatas para piano e uns quartetos para piano e cordas. Sua fama começou a transcender e o príncipe eleitor o enviou para Viena. Maximiliano, arquiduque da Áustria, subsidiou seus estudos.

Foi uma viagem pouco proveitosa, pois Beethoven teve de voltar em pouco tempo devido à morte da mãe. Mesmo assim, chegou a conhecer Mozart já doente, absorto pela composição de *Don Giovanni*. Em Bonn, Beethoven atravessou um período de grandes dificuldades financeiras.

Pouco tempo depois, Haydn leu algumas de suas obras e o convidou a voltar para Viena para seguir “estudos vigiados” com ele. Também tomou lições com Albrechtsberg e Salieri. Exibia-se como pianista virtuose nos salões aristocráticos. Apesar das suas maneiras rudes e do seu republicanismo ostensivo, sempre esteve generosamente protegido pela alta sociedade vienense (o arquiduque Rodolfo, as famílias Brunswick e Lichnowsky, o conde Rasumovsky etc.). Melhorou de posição social e formação musical pela ajuda de mecenas, que em 1792 lhe possibilitaram a mudança definitiva para Viena.

Em 1795, publicou a sua primeira obra, integrada pelos *Trios para piano Op. 1 (3)*. Obras que, como as *Sonatas para piano Op. 2*, mostravam a personalidade de seu criador.

Os últimos anos do século XVIII parecem ter sido os mais felizes de sua vida devido ao sucesso profissional, a proteção e lisonja dos poderosos, as amizades profundas, e talvez o amor. Embora várias figuras femininas tenham cruzado a sua vida, provavelmente a única realmente importante tenha sido a 'jovem amada', Giulietta Guicciardi, cujos 17 anos e encanto fútil conquistaram Viena, e a quem o compositor dedicou a sua *Sonata ao luar*.

Também foi nessa época (1801) que Beethoven ficou surdo. Desesperado, ele redigiu em Heiligenstadt, então subúrbio de Viena, seu testamento, decidido a suicidar-se. Superou a crise e continuou compondo. Foi o tempo de sua única ópera, *Fidélio*, exaltação do amor conjugal, das grandes *Sonatas para piano - Patéticas Apaixonado*, dos monumentais concertos, dos quartetos para cordas do período médio; o tempo, principalmente, das obras que lhe deram maior popularidade, suas revolucionárias sinfonias e, em especial, a *Sinfonia n.º 5*. Os membros da aristocracia austríaca, lhe concederam em 1809, uma pensão vitalícia. Sua carreira pública chegou ao ponto culminante em 1814, por ocasião do Congresso de Viena.

Fonte: Oscar Thompson, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, Dodd, Mead & Company, 1952, pp. 147-159.

Manuel de Falla (1876-1946)

O compositor Manuel de Falla nasceu em Cádiz, Espanha. Grande pianista, começou a carreira escrevendo zarzuelas (óperas cômicas espanholas). Foi um dos principais nomes do movimento nacionalista que, no começo do século XX, promoveu o renascimento das tradições e dos temas populares da música de seu país.

Em Paris, conviveu durante 1907 e 1914, com alguns dos mais conhecidos compositores da época, como Debussy, Ravel, Albéniz e Stravinsky, cujas tendências inovadoras influenciaram sua música. Foi então que estabeleceu a síntese entre o intenso modernismo que eles lhe ensinaram e as prolongadas e plangentes melodias da música popular andaluza, com suas duras e secas harmonias de guitarra. Em Paris compôs, entre outras obras, as *Siete Canciones Populares Españolas*, em que se manifestou pela primeira vez todo seu gênio.

Transferiu-se para a Argentina em 1940, e lá viveu com sua irmã.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, p. 109.

Maurice Ravel (1875-1937)

O compositor e pianista Joseph Maurice Ravel nasceu na França. Estudou no Conservatório de Paris com Gédalge e, em 1902, obteve o 2º. Prêmio de Roma.

Chegou a ser acusado de imitar as obras de Claude Debussy. Seu trabalho baseou-se no estudo dos clássicos, sobretudo Couperin, Rameau e Mozart.

Faleceu devido às consequências de um acidente de táxi, ocorrido em 1932. Durante o período que precedeu a sua morte havia perdido uma parte da sua capacidade de compor.

Teve poucos alunos, mas ficou mundialmente conhecido pelo seu *Bolero*.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, p. 223.

Modest Mussorgsky (1839-1881)

Final Século XIX

O compositor Modest Petrovich Mussorgsky foi um dos cinco compositores nacionalistas russos que se utilizou do folclore. Filho de família nobre empobrecida, foi um autodidata.

Entrou para o exército, foi funcionário público, mas acabou decidindo-se pela música. Fez curso de aperfeiçoamento em harmonia com Rimsky-Korsakov. Criou a ópera russa sem influência italiana e dentre seus trabalhos destacamos as canções *Sem Luz*, *Canções e Danças da Morte* e *Jardim de Infância*. Para o palco escreveu três obras: *Boris Godunov*, *Kovantschina* e *A Feira de Sorotschinski*.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, pp. 194-195.

Obradors (1897-1945)

Compositor espanhol Fernando J. Obradors.

Ottorino Respighi (1879-1936)

O compositor italiano Ottorino Respighi estudou em Bolonha com Sarti e Martucci, em São Petersburgo (Leningrado, na Rússia) com Rimsky-Korsakov e em Berlim com Max Bruch.

Foi professor do Liceo de Bolonha (1913) e da Academia de Santa Cecilia (1924-1936).

Realizou muitas *tournées* pela Europa e Américas como pianista e regente. Não é por acaso que ficou famoso por descrever cenários reais com a música. O maior atributo do compositor foi a destreza com que utilizou os instrumentos da orquestra, destacando cada um deles individualmente, como se tivessem personalidade, ou vida própria.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, p. 224.

Paul Hindemith (1895-1963)

O compositor alemão Paul Hindemith estudou com Arnold Mendelssohn e Sekles e entre 1915 e 1923 fez parte da orquestra da ópera de Frankfurt como violinista. Foi membro do Quarteto Amar e ensinou no Conservatório de Berlim, entre 1927 e 1934.

Obteve muito prestígio no século XX, após ver sua música proibida na Alemanha nazista por Goebels. Mudou-se para a Suíça, em 1937, onde deu aulas.

Em 1941, fixou residência nos Estados Unidos, e desempenhou papel fundamental na formação de um programa didático musical como professor da Universidade de Yale.

São daquela época obras como: *Composição a duas vozes*, *Treinamento elementar para músicos* e *Curso de Harmonia Tradicional*, traduzido e revisado pelo maestro Souza Lima.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, p. 142.

Peter Ilich Tchaikovsky (1840-1893)

Século XIX

Embora não faça parte do chamado Grupo dos Cinco (E. Modest Mussórgski, César Cui, Rimsky-Korsakov, Mily A. Balakirev e Aleksandr Borodin) de compositores nacionalistas de seu país, sua música se tornou conhecida e admirada por seu caráter distintamente russo, bem como por suas ricas harmonias e vivas melodias. Suas obras, no entanto, foram muito mais ocidentalizadas do que as de seus compatriotas, uma vez que ele utilizava elementos internacionais ao lado de melodias populares nacionalistas russas. Tchaikóvski é um dos poucos compositores aclamados que se sentia igualmente confortável escrevendo óperas, sinfonias, concertos e obras para piano.

Fonte: Oscar Thompson, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, Dodd, Mead & Company, 1952, pp. 1865-1871.

Reinhold Gliere (1875-1956)

Reinhold Moritzovitch Gliere nasceu em Kiev, Ucrânia, em 11 de janeiro de 1875. Aluno de Taneief e de Ippolitov-Ivanof no conservatório de Moscou onde iniciou uma importante carreira de professor: entre os seus muitos alunos contam-se Miaskovsky, Prokofiev e Khatchathurian. Em 1913, foi nomeado

diretor do conservatório de Kiev, mas, em 1920, fixou-se em Moscou, onde participou ativamente da vida musical organizando concertos nas fábricas.

A sua obra (onde se combinam a influência dos clássicos russos e do folclore), os seus trabalhos científicos (principalmente sobre os folclores da Ucrânia e do Azerbaijão) e a sua influência valeram-lhe as mais altas honras como de presidente do comitê da União dos Compositores Soviéticos, doutor em ciências, dignatário da Ordem da Bandeira Vermelha e da Ordem de Mérito, e, finalmente, artista do povo da União Soviética. Gliere morreu em Moscou, em 23 de junho de 1956. Escreveu 3 óperas, 6 bailados, 3 sinfonias, poemas sinfônicos e aberturas para orquestra, 3 quartetos para cordas, 175 peças para piano, 123 melodias.

Fonte: Oscar Thompson, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, Dodd, Mead & Company, 1952, pp. 672.

Richard Strauss (1864-1949)

O maestro alemão Richard Strauss é considerado o mais destacado representante da música pós-romântica. Nascido em Munique, na Baviera; o pai, Franz Strauss era trompista da orquestra do Teatro de Ópera de Munique, e lhe proporcionou educação musical desde a infância. Começou a compor aos 12 anos; depois de estudar filosofia na Universidade de sua cidade natal, resolveu seguir a carreira de regente, exercendo cargos em Menningen, Munique, Weimar, Berlim, e Viena.

Tornou-se famoso por seus poemas sinfônicos, tais como *Don Juan* (1888), *Morte e Transfiguração* (1891) e *Assim Falou Zarathustra* (1896). Após 1900, dedicou-se sobretudo à composição de músicas vocais e óperas, como *Salomé* (1905), *Electra* (1906-1908) e *A Mulher sem Sombra* (1919), todas sucesso de público.

Fonte: Oscar Thompson, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, Dodd, Mead & Company, 1952, pp. 1811-1815A.

Rimsky-Korsakov (1844-1908)

Nikolas Andreievitch Rimsky-Korsakov foi um dos compositores mais influentes da escola nacionalista romântica. Ele foi responsável por recuperar, de maneira inovadora, a cultura tradicional russa e revolucionar a orquestração musical.

De origem aristocrática e família conservadora, Nikolay nasceu na cidade de Tikhvin da Rússia czarista. Ainda muito pequeno, teve o primeiro contato com a música por meio de danças populares, apresentadas em reuniões familiares por quatro judeus. Aos seis anos, encantado com a descoberta, aprendeu a tocar piano, e já possuía perfeito ouvido para a música. No entanto, pouco ligava para isso: seu sonho era formar-se oficial da Marinha, a exemplo do irmão.

Assim, aos 12 anos matriculou-se na Escola Naval de São Petersburgo. Foi a partir deste momento que ele começou a freqüentar óperas e concertos sinfônicos. Ao se dar conta que a música era uma de suas paixões, sentiu necessidade de retomar as aulas de piano. Nesta época, foi apresentado ao compositor Mily Balakirev, um dos "cabeças" do círculo musical do país, que ao notar o talento do rapaz, encorajou-o a compor uma sinfonia.

Durante o último ano de estudos na Escola Naval (1861-1862), animado com a possibilidade de tornar-se um compositor, Nikolay deu início ao trabalho recomendado por Balakirev. No entanto, a mãe e o irmão (o pai havia morrido em 1862) o convenceram a seguir a carreira naval. O jovem concordou com a família e partiu com a Marinha para um cruzeiro-treinamento, esperando, em vão, que pudesse compor a bordo do navio e concluir a sinfonia. A viagem durou quase três anos e o ambiente não permitia criações artísticas.

Durante este tempo ele visitou diversos países e viu diferentes aspectos da natureza. Todas essas paisagens ficaram guardadas em sua memória, o que, mais tarde, serviria de fonte de inspiração para muitas de suas composições.

Depois de retornar à Rússia, em 1865, terminou a composição de sua primeira sinfonia - a primeira criada por um russo. No final deste mesmo ano, a obra foi executada em um concerto sob o comando de Balakirev. A estréia foi um grande sucesso, dando início à carreira.

Em 1872, casou-se com Nadezhda Purgold, uma talentosa pianista. Juntos fizeram arranjos para peças de piano.

A atividade musical de Rimsky-Korsakov não possui apenas trabalhos de criação. De 1871 até os últimos anos da vida, foi professor do Conservatório de São Petersburgo e também ocupou o posto de inspetor de bandas da Marinha por dez anos (1873 a 1883), trabalhou como diretor da Escola Livre de Música (de 1874 a 1881) e foi assistente do diretor da Capela Imperial (1883 a 1893).

No início do século XX era uma personalidade musical das mais destacadas na Rússia.

Morreu em Lyubensk, aos 64 anos, devido a problemas no coração. As memórias do compositor foram publicadas postumamente, em 1909.

Fonte: Oscar Thompson, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, Dodd, Mead & Company, 1952, pp. 1551-1557.

Robert Schumann (1810-1856)

Século XIX

Robert Alexander Schumann nasceu em Zwickau, Saxônia, no dia 8 de junho de 1810. Menino prodígio como pianista (aos seis anos já compunha), também adquiriu notável cultura literária, admirando o romantismo de Byron e Jean Paul. Em 1820, matriculou-se no ginásio de sua cidade natal, terminando o curso em 1828, quando ingressou na universidade de Leipzig, para estudar direito e filosofia.

Tomou aulas de piano com o famoso pedagogo Friedrich Wieck, em Leipzig. A partir de 1828, passou a dedicar-se completamente à música, tornando-se virtuose. Transferiu-se em 1829, para Heidelberg, iniciando um

curso intensivo de música, chegando ao ponto de estudar piano sete horas consecutivas.

Em 1830, deu seu primeiro concerto público, sendo muito aplaudido. Até que em 1832, uma deformação incurável de um dedo terminou sua carreira pianística. Mas não abandonou a literatura e prosseguiu com suas composições. Apaixonou-se por Clara Wieck, a jovem filha do seu mestre e já grande pianista, encontrando porém a resistência tenaz do pai dela.

Fundou (1834) a *Nova revista de música*, que em breve se tornou porta-voz de todos os esforços musicais sérios na Alemanha. Por essa época, escreveu e publicou algumas críticas, assinadas com os pseudônimos de três personagens: “Florestan” o enérgico, “Eusebius” o sonhador, e “Meister Raro”, o moderador. Foi um dos grandes nomes do romantismo; sua música alimentava-se de estímulos literários.

Fonte: Oscar Thompson, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, Dodd, Mead & Company, 1952, pp. 1683-1691.

Rodolfo Halffter (1900-1987)

Compositor e mestre hispano-mexicano Rodolfo Halffter ficou conhecido em 1928 com a Suíte para orquestra regida por Pérez Casas em Madri. É o autor de Três Epitáfios: *Para La Sepultura de Don Quijote*, *Para La Sepultura de Dulcinea* e *Para La Sepultura de Sancho Panza*.

Fonte: Oscar Thompson, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, Dodd, Mead & Company, 1952, pp. 732.

Sergei Prokofieff (1891-1953)

O compositor e pianista russo Sergei Prokofieff nasceu em Sontsovka, na Ucrânia. Era filho de Sergei Alekseevich, engenheiro agrônomo e de Maria Grigoryevna Prokofieva, com quem teve as primeiras lições de piano.

Estudou com o compositor russo Reinhold Moritsevich Gliere a partir de 1902. Em 1904 entrou para o Conservatório de São Petersburgo sob orientação de Rimsky-Korsakov, Anatol Lyadov e Glazunov. Lá conheceu e se tornou grande amigo de Miaskovsky. Escreveu sua primeira sonata para piano em 1907 e seu primeiro concerto em 1911.

Em 1914 viajou para Londres, onde tocou seu *Segundo Concerto para Piano* para Diaghilev, que, impressionado, lhe encomendou um balé baseado em temas russos. Prokofieff compôs então *Ala* e *Lolli*, que foram rejeitadas. Mesmo assim recebeu novas solicitações de trabalho. Compôs *O Bufão* e a modificou para uma suíte orquestral que deu o nome de *Suíte Scythian*, que estreou em São Petersburgo em janeiro de 1916. A crítica detestou mas o público adorou.

Após a revolução de Outubro de 1917, foi para os Estados Unidos (passando antes pelo Japão), onde fez vários concertos. Esteve em São Francisco e depois Nova Iorque.

Foi para Paris, em 1920. E em 1921, estava de volta aos Estados Unidos, para a estréia em Chicago de *O Amor das Três Laranjas* e do *Terceiro Concerto para Piano*. Sua ópera fez tanto sucesso que foi executada em vários teatros na Europa, em compensação, a crítica mais uma vez foi hostil após a estréia em Nova Iorque.

Em 1927, retornou à URSS para uma turnê de dois meses e meio. Lotou as salas de concerto e foi considerado o herói russo cuja música revolucionária conquistou o ocidente. Dois anos depois voltou a fazer um breve giro pelo país comandado por Stalin. As diferenças entre a Europa e América e o comunismo soviético tinham se acentuado e o trabalho de Prokofieff passou a ser visto como burguês e foi considerado por alguns como inimigo da cultura soviética. O Bolshoi, por exemplo, se recusou a montar *Le Pas d'Acier* após pressão da Associação Russa dos Músicos Proletários. Assim, suas composições passaram a ser rejeitadas. Sua música romântica raramente é nacionalista.

Em 1932 fez sua terceira turnê pela URSS. A Associação Russa dos Músicos Proletários tinha se dissolvido e o público soviético voltou a acolhê-lo, reconhecendo-o como um dos maiores compositores russos vivos, assim, ele estava convencido de que deveria retornar definitivamente a seu país. O governo soviético ainda ofereceu alguns incentivos, como um apartamento em Moscou e um carro novo. Entre 1933 e 1936 viveu entre Paris e Moscou, estabelecendo-se de forma definitiva na capital russa em 1936 com a esposa e os filhos. Mas, ele não se beneficiou do tal tratamento especial prometido e ainda foi desprezado, uma vez que o consideravam ocidentalizado, formalista e contemporâneo demais, na contramão do realismo socialista; e foi impedido de sair da URSS.

Dentre suas obras estão trabalhos patrióticos como a *Cantata para o 20º Aniversário da Revolução de Outubro*; a *Cantata Zdravitsa* (um tributo de apoio à Stalin); a ópera *Semyon Kotko* (sobre a ocupação da Ucrânia pelos alemães depois da revolução, em que eles eram os vilões. Não imaginou que mais tarde a Alemanha se tornaria aliada da URSS e seu amigo Vsevolod Meyerhol, produtor da ópera, seria executado por Stalin, e a obra excluída do repertório oficial).

Compôs a *Terceira* e a *Quarta Sonata para Piano*, o *Concerto para Violino nº 1* e a *Sinfonia Clássica nº 1*, *Romeu e Julieta*, o *Segundo Concerto para Violino*, a trilha sonora do filme russo *Lieutenant Kijé*, a ópera *Guerra e Paz*, o ballet *Cinderela*, a *Quinta Sinfonia*, e a última ópera completa, *Duenna*, cuja apresentação só foi possível estreiar após a II Guerra, em 1946. No entanto, a *fábula Pedro e o Lobo* é talvez sua obra mais conhecida.

Em 1948, Andrei Zhdanov, encarregado de Stalin pela terrorista censura cultural, denunciou Prokofieff como cosmopolita e formalista. Desmoralizado e já doente fez umas poucas tentativas de se defender, mas acabou tendo que se retratar pedindo desculpas pelo seu formalismo.

Morreu subitamente de hemorragia cerebral em Moscou, cinquenta e cinco minutos depois de Stálin. Em seu enterro só foram quarenta pessoas e não havia flores, porque todas tinham sido usadas no funeral do ditador.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, pp. 218-219.

Sergei Rachmaninoff (1873-1943)

Sergei Vasilievich Rachmaninoff foi compositor, pianista e maestro nascido na Rússia, na cidade de Semyonovo.

Aluno de Siloti e Arenski no Conservatório de Moscou, graduou-se em 1891 com medalha de ouro. Escreveu quatro concertos para piano, três sinfonias, duas sonatas para piano, uma sinfonia coral, um conjunto de noturnos e muitas músicas, dentre outros. O trabalho mais conhecido é a *Rapsódia Sobre um Tema de Paganini*, trilha sonora do filme *Em Algum Lugar do Passado*.

Considerado o traço de união entre o romantismo de Tchaikovski e o nacionalismo de Prokofieff. Foi anti-nacionalista e considerado o último compositor romântico russo.

Rachmaninoff morreu em Beverly Hills, na Califórnia, nos Estados Unidos, país em que vivia desde 1917.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, pp. 221-222.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Século XVIII

O compositor e pianista Wolfgang Amadeus Mozart nasceu em Salzburgo, Áustria. Seu nome de batismo era Johannes Chrisostomus Wolfgang Theophilus Mozart, mas posteriormente, trocou o prenome Theophilus para Amadeus.

Foi um dos mais espantosos exemplos de precocidade na história da arte: desde os três anos de idade revelou excepcional aptidão para música, estudando cravo com seu pai, o compositor e violinista Johann Georg Leopold Mozart (1719-1787).

Na universidade de Salzburgo, em 1761, apresentou-se ao público pela primeira vez. Aos seis anos, compôs seu primeiro minueto para piano. O pai levou-o para várias viagens à corte imperial de Viena, depois para diversas cidades européias e finalmente a Paris, onde Mozart provocou grande entusiasmo. Na França, viu editadas suas primeiras obras: sonatas para violino (1763).

Em Londres, onde o jovem interpretou o cravo, compôs uma série de sinfonias, árias e sonatas. Permaneceram por lá um ano e meio, e conheceram J.C. Bach, que exerceria influência sobre as suas obras juvenis.

Em novembro de 1767, regressou a Salzburgo, sendo recebido na corte de Viena em 1768, onde o imperador José II lhe pediu que escrevesse uma ópera e a dirigisse. Aos dezesseis anos já tinha composto quase duzentas obras

em todos os gêneros. Conseguiu o título de maestro de concertos e em 1769 viajou para a Itália, onde passou dois anos percorrendo Milão, Roma e Nápoles em estréias que obtiveram grande sucesso.

Voltou em 1773 a Salzburgo, onde compôs quatro novas sinfonias, e em Viena esteve sob a influência de Haydn, a quem dedicou, mais tarde, seis quartetos para cordas.

Em 1779, assumiu o posto de organista da corte. Dois anos depois se estabeleceu em Viena e entrou para a loja maçônica.

Nos dez últimos anos de vida compôs as suas maiores obras para o palco e parte importante de sua música instrumental. A ópera *As Bodas de Fígaro* entusiasmou os habitantes de Praga, que a aclamaram em 1786. Sua morte foi atribuída a uma série de causas, inclusive à ingestão de veneno, que teria sido administrado pelo compositor rival, Antonio Salieri.

Sua obra é enorme e variada, dentre seus trabalhos estão *Indomeneo*, *O Rapto no Serralho*, *Don Giovanni*, *Assim fazem todas* e *a Flauta Mágica*, além de outras cinquenta sinfonias, das quais a mais conhecida é *Jupiter* (no. 41), 27 concertos para piano, violino e outros instrumentos; música de câmara; sonatas; serenatas; música sacra e um réquim inacabado.

Fonte: Vasco Mariz, *Dicionário Biográfico Musical*, Rio de Janeiro, Philobiblion e Brasília, INL, 1949, p. 193.

II – Nacionais

Adacto Filho (?-1963)

Barítono carioca.

Atílio Granny

Atílio Granny fazia parte do grupo “Os Turunas da Mauricéia”, formado por jovens do Nordeste, os quais faziam sucesso desde 1927. Tocava bem bandolim e flauta; no início da década de 1930 compôs a “Orquestra Colbaz” em São Paulo, cujo nome se refere ao endereço telegráfico da gravadora Columbia no Brasil. Criada e dirigida pelo maestro e pianista Odmar Amaral Gurgel, conhecido como Maestro Gaó era composta por Jonas Aragão na clarineta, Zé Carioca no violino, Hudson Gaya, o Petit no violão e José Rielli no acordeão.

Granny compôs o choro *Agüenta Calunga*, apresentado pela primeira vez através da Rádio Guanabara, em 20 de dezembro de 1933, por Jacob do Bandolim e o Grupo Sereno.

Camargo Guarnieri (1907-1993)

Mozart Camargo Guarnieri nasceu em Tietê, São Paulo. Filho do imigrante italiano, Miguel Guarnieri, iniciou seus estudos aos dez anos com o professor Virgínio Dias, a quem dedicou a sua primeira composição: *Sonho de Artista*.

Em 1923, mudou-se com a família para a capital paulista, quando começou a trabalhar, tocando piano nas pequenas orquestras de cinemas, em Cafés e no Teatro Recreio, no bairro da Lapa. Ao mesmo tempo, freqüentava as aulas do Conservatório Dramático e Musical, onde mais tarde passou também a ensinar (1927-1933).

Em 1928, através do amigo pianista Antônio Munhoz, Guarnieri, com apenas 21 anos, mostrou suas composições *Dança Brasileira* e *Canção Sertaneja* a Mário de Andrade, que, entusiasmado, o adotou, como já havia feito com Francisco Mignone, tornando-se seu mestre intelectual.

A orientação estética de Mário de Andrade foi fundamental para Guarnieri, que, em entrevista à revista Brasileira de Música (vol. IX, 1943), afirmou: *"Passei a freqüentar a sua residência assiduamente. Essa convivência ofereceu-me a oportunidade de aprender muita coisa (...) Discutia-se literatura, sociologia, filosofia, arte! Aquilo para mim era o mesmo que estar assistindo a aulas numa universidade"*.

Essa convivência tornou-se mais íntima a partir de 1930, quando o maestro Baldi mudou-se para Montevidéu e Guarnieri transformou-se no discípulo preferido de Mário de Andrade, que lhe forneceu textos para muitas canções. Dessa parceria resultaram *Lembrança de Lozango Cáqui*, *Toada do Pai do Mato*, *Sai Aruê*, *A Serra da Rola Moça* e a ópera em dois atos *Pedro Malasarte*.

Fonte: PUBLIFOLHA, *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*, São Paulo, Art Editora, 1998, pp. 349-350.

Elsie Houston Péret (1902-1943)

Elsie Houston nasceu no Rio de Janeiro, mas foi em São Paulo que participou do movimento de renovação da cultura brasileira que então tinha por mote a recuperação e revalorização do nacional. Foi nesse veio que a cantora desenvolveu seu canto lírico, tornando-se a principal intérprete de Villa Lobos.

A soprano estudou com Stella Parodi; em 1923, com Lilli Lehmann, na Alemanha e com Ninon Vallin em Buenos Aires (1925) e em Paris (1927). Foi casada com o poeta francês Benjamin Péret.

Em 1922 conheceu Luciano Gallet, e passou a se interessar pelas canções folclóricas harmonizadas. Em 1924, gravou as composições de autoria de Luciano Gallet *Ai, que coração*, *A perdiz piou no campo* e *Fotorototó*; e em 1925, gravou *Bambalelê*, *Traieiras* e *Arrazoar*.

Em 1927, conheceu Mário de Andrade, o que aumentou seu interesse pelo folclore brasileiro, tendo na mesma ocasião recolhido temas do folclore nordestino. No mesmo ano, participou do primeiro concerto de Villa-Lobos na *Maison Gaveaux*, em Paris, juntamente com Tomás Terán, Artur Rubinstein e Alina Van Barentzen. No ano seguinte participou do I Congresso Internacional das Artes Populares, em Praga na então Tchecoslováquia.

Em 1930 gravou o samba *Macumbagelê* de J. da Paulicéia e Lilico Leal; o batuque *Cadê minha pomba rola*, a canção *Puxa o melão, sabiá!* e os cocos *Coco dendê trapiá*, *Eh! Jurupanã*, *Aribu* e *Ai sabiá da mata*, todas de motivo popular com arranjos próprios. Na mesma ocasião publicou em Paris, com prefácio de Phillipe Stern, o livro *Chants populaires du Brésil* que reuniu letras de músicas populares de origem indígena, africana e infantil como *Temas de Macumba*; *Xangô*; *Vamos Maninha, vamos*; *Eu fui no Tororó*; entre outras.

Em 1931, escreveu o ensaio *La musique, la danse et les cérémonies populaires du Brésil*, publicado no livro *Art populaire, travaux artistiques et scientifiques*. Em 1932, gravou de Pedro da Conceição o samba *Capote do Mangô é teu* e a marcha *Vejo a Lua no céu*. Excursionou pela América e pela Europa.

Fontes: Emanuel Araújo, *Elsie Houston, a Feminilidade do Canto*, São Paulo, Museu AfroBrasil, 2003.

PUBLIFOLHA, *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*, São Paulo, Art Editora, 1998, p. 366.

Eugenio Kusnetsoff

Cantor russo, radicado no Brasil.

Francisco Casabona (1894-1979)

Paulistano de nascimento, Francisco Casabona iniciou os estudos de música ainda no Brasil. Na Itália frequentou o *Conservatório San Pietro a Majella* em Nápoles, diplomando-se em 1917.

Voltou para sua terra natal em 1920, e foi professor e diretor do Conservatório Dramático de São Paulo por quase vinte e cinco anos; além de um dos fundadores da Sociedade Sinfônica de São Paulo; diretor da Rádio Educadora Paulista; membro do Conselho de Orientação Artística do Estado e destacado participante do movimento do canto orfeônico.

Como compositor escreveu as óperas *Godiamo la vita* e *Principessa dell'atelier* estreadas na Itália, respectivamente em Roma (1917) e Nápoles (1918). Escreveu três poemas sinfônicos: *Crepúsculo sertanejo* (1916), *Nero* (1915) e *Noite de São João* (1924). Suas principais obras camerísticas são *Quarteto em sol menor* para cordas e uma sonata para piano e violino em lá maior.

Fonte: PUBLIFOLHA, *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*, São Paulo, Art Editora, 1998, p. 176.

Francisco Mignone (1897-1986)

Filho do flautista italiano radicado no Brasil em 1896, Alferio Mignone, professor de música e integrante da Orquestra do Teatro Municipal, Francisco Mignone nasceu em São Paulo, onde iniciou com o pai seus estudos musicais.

Aos dez anos de idade começou a estudar piano com Sílvio Motto. Nessa época, usando o nome Chico Bororó, já era um conhecido seresteiro, compondo e tocando em rodas de choro nas esquinas dos bairros paulistas do Brás, Bexiga e Barra Funda.

A partir dos treze anos começou a tocar em bailes e festas particulares, como pianista condutor de pequenas orquestras.

Em 1913, matriculou-se nas aulas de piano, flauta e composição do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Neste mesmo ano foi premiado pelo concurso de composição com a valsa *Manon* e o tango *Não se impressione*. No ano seguinte obteve nova premiação com o *Romance em lá maior*.

Colegas de ginásio e depois no Conservatório de Música, Francisco Mignone e Mário de Andrade se diplomaram juntos em 1919. Em 1920 foi para Milão estudar com Vincenzo Ferroni (1858-1934) e entre 1927 e 1928 viveu na Espanha. Ainda na Europa começou a compor inspirado em temas brasileiros.

De volta ao Brasil, ingressou como professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e a partir daí consolidou sua tendência musical voltada ao uso do folclore brasileiro.

Fonte: PUBLIFOLHA, *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*, São Paulo, Art Editora, 1998, pp. 510-511.

Frank Smith

Violinista.

Frutuoso Viana (1896-1976)

Frutuoso Viana fez parte do seleto grupo de Villa-Lobos, sendo um de seus intérpretes por várias vezes como no famoso recital privado, de 1920, para Artur Rubinstein e na Semana de Arte Moderna, em 1922.

Viana nasceu em Itajubá, Minas Gerais, local onde iniciou os estudos de piano; transferindo-se mais tarde para o Rio de Janeiro, quando foi aluno de Henrique Oswald no Instituto Nacional de Música. Começou a compor em 1920 e a lecionar piano no ano seguinte - foi professor de piano do Conservatório Mineiro de Música e no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Muito ligado a Mário de Andrade, foi regente do Coral Paulistano. Escreveu música em especial para piano e para canto e piano. Suas peças mais conhecidas são o *Corta-Jaca* e *Dança de Negros*.

Fonte: PUBLIFOLHA, *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*, São Paulo, Art Editora, 1998, pp. 813-814.

Giacommo Pesce

O músico italiano residente no Brasil, Giacommo Pesce assumiu o pseudônimo Orfeu e foi o autor do tango-canção *Quantas vezes* (1922).

Fonte: PUBLIFOLHA, *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*, São Paulo, Art Editora, 1998, p. 623.

Hekel Tavares (1896-1969)

Nascido em Alagoas, Hekel Tavares começou seus estudos musicais com o tio. Foi para o Rio de Janeiro, em 1921, para estudar com J. Otaviano.

As influências da Semana de Arte Moderna orientaram seu trabalho criando uma síntese entre a sofisticação do clássico musical com o folclore brasileiro.

Iniciou profissionalmente como compositor de teatro de revista (1926) e foi autor de mais de cem canções, dentre elas destaque para *Sussuarana* (1927); *Casa de Caboclo* (1928); *Guacira*, *Leilão* e *Favela* estas três últimas em parceria com Joracy Camargo.

Musicou para o Teatro de Brinquedo a peça de estréia (1927).

Fonte: PUBLIFOLHA, *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*, São Paulo, Art Editora, 1998, pp. 765-766.

Heitor Villa Lobos (1887-1959)

Villa Lobos nasceu no Rio de Janeiro e aprendeu com o pai teoria musical, violoncelo e clarineta.

No período compreendido entre 1905 a 1912, realizou viagens pelo norte e nordeste do país. Ao percorrer diversos estados, ficou impressionado com as diferentes manifestações folclóricas, os instrumentos musicais, as cantigas de roda, os cantadores e repentistas e recebeu inúmeras influências sonoras. As experiências adquiridas nessa época resultaram, mais tarde, em um de seus trabalhos mais importantes: *O Guia Prático*, uma coletânea de canções folclóricas destinadas à educação musical nas escolas, pois ele as considerava "*as raízes da nossa nacionalidade*".

Em 1915, realizou, no Auditório do Jornal do Comércio, o primeiro concerto dedicado às suas composições. Por essa época, já tinha composto suas primeiras peças para violão como a *Suíte Popular Brasileira*, inúmeras peças para música de câmara, sinfonias e os bailados *Amazonas* e *Uirapuru*.

Juntamente com Mário e Oswald de Andrade, participou da Semana de Arte Moderna, de 1922. No evento apresentou a *Sonata Nº 2*, *Danças Características Africanas*, *Quarteto Simbólico* e *Impressões da Vida Mundana*.

Em 30 de junho de 1923, Villa-Lobos viajou para Paris financiado por amigos do Rio, principalmente pelos irmãos Guinle. A intenção do compositor não era aprender com a vanguarda musical européia, e sim, mostrar seu trabalho e trocar informações. Com o apoio do pianista Arthur Rubinstein e Vera Janacópulos, famosa cantora brasileira residente na França, foi apresentado ao meio artístico parisiense.

Sua música foi muito bem recebida e elogiada pela crítica. Com apresentações de Vera Janacópulos, Arthur Rubinstein, João de Souza Lima e Elsie Houston, suas composições obtiveram enorme sucesso junto a músicos famosos como Paul Dukas, Edgar Varèse, Prokofieff, Andrès Segóvia e Florent Schmitt. Em 1924, o Jornal Liberté avaliou sua produção musical como "*um modernismo avançado*" e Villa-Lobos como "*uma personalidade forte e atraente*".

Devido à falta de recursos financeiros, teve que retornar ao Brasil em final de 1924. Três anos depois foi novamente a Paris acompanhado de sua esposa Lucília Guimarães, a fim de realizar novos concertos e iniciar negociações com o editor Max Eschig. Novamente o maestro contou com o apoio de Arthur Rubinstein e Carlos Guinle, que financiou a primeira edição de suas peças na Casa Max Eschig, além de alugar-lhe um apartamento na *Place Saint Michel*, o qual se tornou ponto de referência para músicos sul-americanos e europeus devido as freqüentes reuniões musicais e as animadas conversas.

Henrique Felipe da Costa (?-1984)

Conhecido como Henricão, foi motorista de madame na rua Augusta, em São Paulo. Nascido em Itapira, no interior do estado era goleiro do Velo de Rio Claro e do Floresta de Amparo. Tentou jogar no Corinthians, mas não deu certo.

A convite de César Ladeira da Rádio Record, esta ainda em fase experimental, passou a se apresentar com Risoleta – que fez sucesso solo no teatro de revista. A dupla cantava composições de Hekel Tavares.

Em 1927, a turma do futebol o convidou para participar da formação de um bloco de carnaval e assim, ele viu ser fundado o cordão que depois viria a ser a Escola de Samba Vai-Vai, para a qual compôs vários sambas.

Cantou em circo, em parques de diversão, em rádios e em festas populares do Nordeste. Teve algumas parceiras musicais como a paulistana Risoleta e a carioca Sarita, mas Carmem Costa foi a mais famosa e teve mais êxito de público e mídia que ele.

Henricão foi o primeiro Rei Momo negro da história do carnaval (com alguns seguidores no futuro). Nunca negou a origem humilde nem as dificuldades pelas quais passou, mesmo tendo obtido sucessos nacionais – e internacionais, além de vendagens recordes de discos para sua época.

Ficou conhecido por *Só Vendo Que Beleza* (também chamada por *Casinha da Marambaia*). Quando ouviu o tango *Caminito*, de Gabino Peñaloza e Juan de Dios Filiberto, criou uma versão livre em samba chamada *Carmelito*, um grande sucesso nacional. Ao lado de Carmem Costa, gravou uma versão que compôs em parceria com Rubens Campos, da canção mexicana *Cielito Lindo*, de Fernandez, intitulada *Está Chegando a Hora*, com a qual conquistou um sucesso fenomenal, cantado até os dias atuais.

Fonte: PUBLIFOLHA, *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*, São Paulo, Art Editora, 1998, p. 218.

Ida Baldi

Cantora lírica, soprano.

Joracy Camargo (1898-1973)

O jornalista, cronista, professor e teatrólogo, Joracy Schafflor Camargo nasceu no Rio de Janeiro. Filho de João Drummond Camargo e de Julieta Schafflor Camargo, fez o curso primário na Escola Ramiz Galvão e o ginásio no Colégio Americano-Brasileiro e no Ginásio Federal. Graduiu-se em ciências jurídicas e comerciais pelo Instituto Comercial do Rio de Janeiro.

Começou no teatro amador em 1912, no Clube Vinte e Quatro de Maio. Iniciou a vida pública em 1916, como funcionário das Obras Novas contra as Secas, no interior de Pernambuco.

Ingressou em 1919, na redação de *O Imparcial*, do qual se afastou em 1920 para colaborar com João do Rio na fundação de *A Pátria*, e como redator desse jornal, passou a interessar-se pelo teatro.

Escreveu sua primeira peça de sucesso movido por dificuldades financeiras e atendendo a um pedido da Empresa Pinto & Neves, do Teatro Recreio Dramático. Em colaboração com Pacheco Filho, escreveu uma revista intitulada *Me leva, meu bem*, representada no Teatro Recreio, em 1925, pela Companhia Margarida Max, com grande êxito. A revista *Calma Brasil*, surgiria no ano seguinte, e obteve o mesmo sucesso.

Encerrou a carreira de ator em 1927, no Teatro de Brinquedo do Rio de Janeiro que fundara nesse mesmo ano juntamente com Álvaro Moreira. Nessa época escreveu comédias de costumes como *De quem é a vez?* e *A menina dos olhos*, com interpretação de Leopoldo Fróis, Dulcina de Moraes e Plácido Ferreira. Em 1931, escreveu a primeira comédia para o ator Procópio Ferreira, com o título *O bobo do rei*, considerada pela crítica como o início do teatro social no Brasil, e tal foi a sua repercussão que recebeu o prêmio de teatro da Academia Brasileira de Letras em 1932. Nesse ano escreveu a peça *Deus lhe pague*, representada pela primeira vez no Teatro Boa Vista, em São Paulo, no dia 30 de dezembro, pela Companhia Procópio Ferreira. Em 15 de junho de 1933, a peça foi representada no Teatro Cassino Beira-Mar, no Rio de Janeiro. O sucesso foi instantâneo e todas as companhias brasileiras passaram a ter *Deus lhe pague* em seus repertórios. Traduzida para o castelhano, por José Siciliano e Roberto Talice, foi representada em Buenos Aires, simultaneamente, em quatro teatros.

Joracy foi também presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), vice-presidente do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), vice-presidente do Conselho Curador da Fundação Brasileira de Teatro, secretário-geral do Sindicato dos Compositores do Estado da Guanabara, presidente do Conselho Diretor do Serviço de Defesa do Direito Autoral; membro do Conselho Administrativo da Associação Brasileira de Imprensa; membro efetivo da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, e do Instituto Brasileiro de Teatro.

Além de revistas teatrais, comédias e dramas, escreveu livros de literatura infantil, peças históricas para o rádio e os argumentos dos filmes *A voz do carnaval* (1933) e *Vinte e quatro horas de sonho* (1941). Colaborou ainda no roteiro de *Vendaval maravilhoso*, sobre a vida de Castro Alves (1950) e é o autor das canções *Favela*, *Guacira* e do choro *Quem é ?*, gravado por Carmem Miranda (1937).

Fonte: PUBLIFOLHA, *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*, São Paulo, Art Editora, 1998, pp. 137-138.

Lavínia Viotti Guarnieri (1908-?)

Pianista e autora da letra da canção *Ciúmes* em parceria com Camargo Guarnieri (1929).

Luciano Gallet (1893-1931)

O compositor, professor, pianista, regente e folclorista Luciano Gallet nasceu no Rio de Janeiro. Durante sua formação escolar, no Colégio Pedro II, dos oito aos quatorze anos de idade, participou de várias atividades como cantor, pianista e ator.

Formou-se em arquitetura e atuou como pianista em pequenas orquestras de salão, mesmo sem ter estudos aprofundados de música. Nesse período freqüentou cafés, cinemas e concertos, o que o pôs em contato com o meio musical.

Em 1913, começou a atuar como acompanhador e, por incentivo de Glauco Velasquez, apresentou seu *Estudo n. 3* a Henrique Oswald. No ano seguinte fez sua matrícula no Instituto Nacional de Música. Neste mesmo ano fundou a Sociedade Glauco Velasquez, para a difusão das obras do compositor, prematuramente falecido.

Terminou seu curso de piano em 1916, iniciando logo sua carreira no magistério. No ano seguinte, estudou harmonia com Darius Milhaud, que o colocou em contato com a música moderna francesa. Além de intérprete da obra de Glauco Velasquez, a partir de 1918 iniciou sua carreira de compositor.

Foi o regente do coro e da orquestra do Instituto Nacional de Música (1922) e dois anos depois (1924) lançou os dois primeiros cadernos das *Canções Populares Brasileiras*, os quais seriam completados em 1926, com a publicação de outros três.

Em 1931, Getúlio Vargas pediu para Mário de Andrade, Sá Pereira e Luciano Gallet - então diretor do Instituto Nacional de Música para elaborarem um programa de reforma do ensino oficial da música. Os três propuseram o Método Dalcroze, que apresentava uma didática renovadora e compatível com os ideais modernistas; porém, o programa só se concretizou em 1937, ocasião em que Lorenzo Fernandez, diretor do Conservatório Nacional de Música, começou a desenvolver o método.

Fonte: PUBLIFOLHA, *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*, São Paulo, Art Editora, 1998, p. 313.

Marcelo Tupinambá (1889–1953)

Nascido Fernando Álvares Lobo, era filho do maestro Eduardo Álvares Lobo e de Maria Rodrigues de Azevedo; e sobrinho de Elias Lobo, também maestro.

A convivência com a música começou bastante cedo, ainda nos primeiros anos da infância. Aprendeu a tocar piano de ouvido e estudou violino com Savino de Benedictis. Quando tinha cinco anos, a família mudou-se para Itapetininga.

Em 1904, foi matriculado no Ginásio São José, de Pouso Alegre, em Minas Gerais onde chegou a executar diversos instrumentos e deu os primeiros passos em seus estudos de regência. Entre seus colegas estava o futuro poeta Menotti del Picchia.

Aos 15 anos, excursionou pelo interior de São Paulo, acompanhando ao piano o flautista Patápio Silva. Em 1911 iniciou o curso de engenharia civil na Politécnica de São Paulo; na ocasião, optou por adotar um pseudônimo para assinar suas composições, pois o diretor daquele estabelecimento de ensino era radicalmente contrário ao fato de haver ali estudantes que quisessem ser músicos e assim, decidiu-se pelo pseudônimo de Marcelo Tupinambá, em 1914, fazendo ao mesmo tempo uma referência ao personagem da ópera *La Bohème*, e aos indígenas brasileiros.

Como Marcelo Tupinambá abraçou a carreira musical e como Fernando Álvares Lobo tornou-se engenheiro civil, formando-se em 1916. Em 1917, transferiu-se para Barretos e exerceu a profissão de engenheiro até 1923, quando ficou impedido de continuar a trabalhar em decorrência de uma doença nos olhos; afastado da engenharia, voltou-se inteiramente para a música, compondo e apresentando espetáculos. Suas canções foram gravadas pelos mais conhecidos cantores da época: Francisco Alves (1898-1952), Vicente Celestino (1894-1968) e Patrício Teixeira (1893-1972).

Fonte: PUBLIFOLHA, *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*, São Paulo, Art Editora, 1998, p. 788.

Mariinha Porto

Jovem pianista de São Paulo, bastante conhecida na época.

Martin Braunwieser (1901-?)

O professor, regente e compositor Martin (ou Martinho) Braunwieser nasceu em Salzburg, Áustria, em 6 de junho de 1901. Diplomou-se pelo *Mozarteum* de sua cidade natal, tendo exercido atividades musicais na Grécia por vários anos. Chegou ao Brasil em 1928, e entre 1930 e 1935 foi professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo; assumiu a direção artística da Rádio Educadora Paulista, em 1932; e ocupou a regência, como substituto, do Coro do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo a convite de Mário de Andrade.

Fundou a Sociedade Bach de São Paulo. Foi colaborador de Mário de Andrade e em 1938, participou da Missão de Pesquisas Folclóricas, junto com Luís Saia, Benedicto Pacheco e Antônio Ladeira, percorrendo o Norte e Nordeste do país, enviado pelo Departamento de Cultura da Prefeitura Paulista. Entre fevereiro e julho, eles gravaram, fotografaram, filmaram e estudaram as melodias que homens e mulheres usavam para trabalhar, se divertir e rezar.

Naturalizou-se brasileiro e passou a lecionar no Instituto Musical de São Paulo. Entre os anos de 1948 e 1951 lecionou harmonia superior, contraponto e composição no Conservatório Musical Santa Marcelina. No Conservatório Estadual de Canto Orfeônico, ensinou regência entre os anos de 1949 a 1971,

tendo também organizado e dirigido, de 1949 e 1964, o ensino musical nos parques infantis da prefeitura de São Paulo

Otília Amorim (1894-1970)

A atriz e cantora carioca Otília Amorim iniciou como atriz no filme *Barão do Rio Branco*, de Alberto Botelho, em 1910. No ano seguinte ela estreou como corista da Revista *Peço a Palavra*, no Teatro Carlos Gomes do Rio de Janeiro. Trabalhou em muitas companhias, dentre as quais a de Carlos Leal, Procópio Ferreira e Leopoldo Fróes.

Em 1913, viajou para a Europa, regressando no ano seguinte. Bonita e desembaraçada, grande dançarina de maxixes e com total domínio da platéia, foi "a precursora do samba no palco".

Voltou a atuar no cinema em 1919, em filmes como *Alma sertaneja* e *Ubirajara*, ambos de Luís de Barros. No ano seguinte, apresentou-se no Teatro São José cantando com grande sucesso, juntamente com Álvaro Fonseca a marcha *Pois não*, de Eduardo Souto e Philomeno Ribeiro.

Exibiu-se com sua própria companhia no Teatro Recreio, em 1922, excursionando em seguida por São Paulo e Rio Grande do Sul.

Gravou seu primeiro disco em dezembro de 1930, pela Victor com o samba *Desgraça pouca é bobagem*, de J. Aimberê e a marcha *Vou te levar*, de Plínio d'Epiro e V. de Lima. Em agosto de 1931 passou para a Columbia onde gravou um único disco com as músicas *Napoleão*, de Joubert de Carvalho e *Oia o Ganzé*, de Artur Braga encerrando, assim, sua carreira discográfica. Ainda neste mesmo ano participou do filme *Campeão de Futebol*, de Genésio Arruda. Ao longo da década de 1930 integrou diversas companhias teatrais e eventualmente apresentava-se na Rádio Record de São Paulo.

Sua discografia é pequena: conta com cinco discos gravados pela Victor, entre 1930 e 1932; e um pela Colúmbia, realizado em agosto de 1931.

Em 1932, estreou no Teatro Recreio a revista *Calma, Gegê!*, onde interpretou o grande sucesso da temporada, a marcha *Gegê*, de Getúlio Marinho. Após seu casamento, desistiu da vida artística.

Fonte: PUBLIFOLHA, *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*, São Paulo, Art Editora, 1998, p. 32.

Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948)

Oscar Lorenzo Fernandez nasceu no Rio de Janeiro, filho de pais espanhóis. Teve uma formação tipicamente européia. Inicialmente, aprendeu a tocar piano de ouvido; percebendo seu entusiasmo, sua irmã Amália, que era aluna de Henrique Oswald, resolveu ensinar-lhe as primeiras noções teóricas.

Ainda rapaz, começou a tocar nas festas dançantes do Centro Galego, e, muito envolvido com a música, compôs, aos dezoito anos, a ópera *Rainha Moura*, baseada em um romance popular espanhol do século XIX.

Seus pais, no entanto, queriam que ele seguisse a carreira de médico. Assim, Lorenzo preparou-se para o vestibular de medicina. Aproximando-se os

exames finais, sofreu um esgotamento nervoso, que o impediu de concluir as provas e o deixou uma longa temporada recluso em casa. Durante esse período, o seu grande companheiro foi o piano.

Em 1917, ingressou no Instituto Nacional de Música, onde iniciou os estudos de Teoria, Harmonia, Contraponto e Fuga com os professores Francisco Braga, Henrique Oswald e Frederico Nascimento, considerado seu mentor artístico. No ano seguinte, aproximou-se de Alberto Nepomuceno que nessa época dividia a mesma casa com Nascimento em Santa Teresa. Lorenzo tornou-se assíduo freqüentador da casa dos mestres, junto com Luciano Gallet; fato esse que deixou influências marcantes em sua formação musical.

Segundo Ciro Monteiro Brisolla, Lorenzo Fernandez foi um dos compositores que mais utilizou o folclore entre os nacionais.

Fontes: Ciro Monteiro Brisolla, *Paisagem da Música Brasileira*, in: Revista Anual do Salão de Maio, 1939.

PUBLIFOLHA, *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*, São Paulo, Art Editora, 1998, p. 283.

Pilar Ferrer

A pianista Pilar Ferrer uniu-se a Oswald de Andrade, em 1934, depois que ele se separou de Pagu.

Raul Roulien (1905-1997)

O cantor e ator Raul Pepe Acolti Gil nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em Botafogo e foi o primeiro brasileiro a atuar em Hollywood.

Casou-se duas vezes: sua primeira mulher foi a atriz Abigail Maia; a segunda, também atriz, Diva Tosca, foi atropelada e morta em Hollywood, em 1933.

Formou a companhia Abigail Maia - Raul Roulien, em 1928. Foi autor de um gênero denominado "teatro de frivolidade", e introdutor de espetáculos rápidos nos intervalos das sessões de cinema com coristas vestidas no estilo dos musicais da Broadway.

Entre 1928 e 1930, gravou nove discos na Odeon, com músicas quase todas de sua autoria.

Em 1931, foi para Nova Iorque, onde conseguiu um contrato na Fox e iniciou no cinema na versão em espanhol de *Eram 13*. Entre 1931 e 1934, atuou no cinema americano, numa série de filmes dentre os quais *Delicious*, dirigido por David Butler, no qual interpretava um compositor russo que cantava a música título. Seu filme mais conhecido foi *Flying Down To Rio* onde atuou ao lado de Ginger Rogers e Fred Astaire, cantando *Orchids in the moonlight*.

Publicou o livro *A Verdadeira Hollywood* (1933). De volta ao Brasil dirigiu e atuou no filme *Grito de Mocidade* (1937); produziu e dirigiu *Aves sem Ninho* (1939); foi apresentador de televisão; repórter de jornais nacionais e

estrangeiros e por vários anos promoveu o concurso de Miss São Paulo para os Diários Associados. O cinema ele abandonou na década de 1950.

Fonte: PUBLIFOLHA, *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*, São Paulo, Art Editora, 1998, p. 695.

Risoleta Silva

A paulistana Risoleta foi uma das parceiras musicais de Henricão e cantora de teatro de revista.

Fonte: PUBLIFOLHA, *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*, São Paulo, Art Editora, 1998, p. 218.

Souza Lima (1898-1982)

O pianista, compositor, regente e professor João de Souza Lima viveu em Paris entre 1919 e 1930. Estudou a obra pianística de Claude Debussy (1862-1918) com Madame Debussy e grande parte da obra pianística de Maurice Ravel (1875-1937) com o próprio compositor.

Fonte: PUBLIFOLHA, *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*, São Paulo, Art Editora, 1998, p. 445.