

Graziela Naclério Forte

**Carlos Prado: Trajetória de um
Modernista Aristocrata**

CAMPINAS
2014

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Graziela Naclério Forte

**Carlos Prado: Trajetória de um
Modernista Aristocrata**

Tese apresentada ao Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas
como parte dos requisitos exigidos
para a obtenção do título de Doutora,
na Área de Sociologia.

Orientador: PROF. DR. MARCELO SIQUEIRA RIDENTI

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO GRAZIELA
NACLÉRIO FORTE, E ORIENTADA PELO PROF. DR.
MARCELO RIDENTI.

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/338

F776c Forte, Graziela Naclério, 1969-
Carlos Prado : trajetória de um modernista aristocrata / Graziela Naclério
Forte. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Marcelo Siqueira Ridenti.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia
e Ciências Humanas.

1. Prado, Carlos da Silva, 1908-1992. 2. Modernismo. 3. Arte e sociedade. 4.
Política na arte. 5. Arquitetura moderna. I. Ridenti, Marcelo Siqueira, 1959-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Carlos Prado : the life and times of Modernist artist in Brazil

Palavras-chave em inglês:

Modernism
Art and society
Politics in art
Modern architecture

Área de concentração: Sociologia

Titulação: Doutora em Sociologia

Banca examinadora:

Marcelo Siqueira Ridenti [Orientador]
Ana Paula Cavalcanti Simioni
Francisco Alambert
Luiz Recamán
Mariana Chaguri

Data de defesa: 20-02-2014

Programa de Pós-Graduação: Sociologia



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, em sessão pública realizada em 20 de fevereiro de 2014, considerou a candidata GRAZIELA NACLÉRIO FORTE aprovada.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti

Prof. Dr. Mariana Miggiolaro Chaguri

Prof. Dr. Ana Paula Cavalcanti Simioni

Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Júnior

Prof. Dr. Luiz Antonio Recamán Barros

ABSTRACT

This PhD thesis analyzes from a social-historical point of view, the whole work by Carlos da Silva Prado (1908-1992), better known as Carlos Prado, an active painter of the modernism's scenario, architect and functional architecture theorist between 1930 to 1990. Presenting a wide variety of techniques, styles and themes, the popular or folk art, as well as the social art period, including the social art of urban point of view creating a metropolis panorama: at the same time modern and with serious infrastructure problems, such as transportation and housing for lower economic classes, showing the differences between progress and opposite situations, rich and poor. In our hypothesis, Carlos Prado was a São Paulo modernist painter, when adopted the popular and social themes, printing in his works an idealized view of the past from an aristocrat point of view, which absorbed the “brazilianness” idea by Mário de Andrade and Sérgio Milliet. He stood back the “arts system” in the 1960s due to the attitude he took to avoid interaction with people since he did not agree with the capitalism world rules, the period of time was incredibly under the rules of supply and demand. We have a complementary hypothesis. Prado was idealized the past, created an utopian way, while modernity seemed to ignore human values, encouraging consumerism, the empire of commodity fetishism and money.

Key words: 1. Carlos Prado, 2. Modernism (Arts) - Brazil, 3. Art and Society, 4. Art and Politics, 5. Modern Architecture

RESUMO

Esse trabalho de doutoramento tem o objetivo de analisar sob o ponto de vista histórico-social, o conjunto da obra de Carlos da Silva Prado (1908-1992), mais conhecido como Carlos Prado, atuante no modernismo como artista plástico, arquiteto e teórico da arquitetura funcional, no período 1930-1990. Com uma produção diversificada em termos de técnicas empregadas, estilos e temas, os trabalhos da fase popular ou folclórica, assim como os sociais, inclusive aqueles realizados sob o ponto de vista do

urbanista, onde criou um panorama da urbe ao mesmo tempo moderna e com sérios problemas de infraestrutura, como a falta de transportes e moradias para as classes econômicas menos privilegiadas, relacionam-se entre si e evidenciam as diferenças entre progresso e atraso, ricos e pobres. Como hipótese de base, é possível dizer que Carlos Prado foi um pintor do modernismo paulista, que adotou a temática popular e social, imprimindo em seus trabalhos uma visão idealizada do passado sob o ponto de vista de um aristocrata, que absorveu a ideia de “brasilidade” defendida pelos críticos Mário de Andrade e Sérgio Milliet. O afastamento do sistema das artes plásticas na década de 1960 deve-se à atitude que assumiu de evitar a convivência com as pessoas uma vez que não se adaptou ao mundo capitalista, quando as artes plásticas também ficaram sujeitas às leis da oferta e demanda. Portanto temos como hipótese complementar que ele via no passado as bases para a construção de um futuro utópico, enquanto a modernidade parecia ignorar os valores humanos, incentivando o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro.

Palavras-Chave: 1. Carlos Prado, 2. Modernismo (Arte) – Brasil, 3. Arte e Sociedade, 4. Política na Arte, 5. Arquitetura Moderna.

SUMÁRIO

Volume I

Introdução	pg. 1
Capítulo I – Um Homem Descrente	pg. 15
1.1. <i>Antecedentes Familiares</i>	
1.2. <i>A Sociedade de Socorros Mútuos Internacionais</i>	
1.3. <i>O Clube de Artistas Modernos</i>	
1.4. <i>Depois da Viagem à União Soviética</i>	
1.5. <i>A Formação de Engenheiro-arquiteto e suas Ideias sobre a Arquitetura Moderna</i>	
1.6. <i>Preferência pelo Campo</i>	
Capítulo II – Produção Artística entre as Décadas de 1930 e 1950	pg. 65
2.1. <i>Obras da Fase Popular</i>	
2.2. <i>Obras da Fase Social</i>	
2.3. <i>Obras da Fase Social sob o Ponto de Vista do Urbanista</i>	
2.4. <i>Diversificação da Técnica e Tema</i>	
Capítulo III – Inserção Institucional	pg.101
3.1. <i>Os Salões de Arte</i>	
3.2. <i>Carlos Prado e os Estados Unidos</i>	
3.3. <i>As Bienais de São Paulo</i>	
3.4. <i>Fase da Gravura</i>	
3.5. <i>Mostras Individuais e Participações Coletivas</i>	
3.6. <i>Acervo de Museus e Coleções</i>	
3.7. <i>Comercialização</i>	
Capítulo IV – O Processo de Retirada	pg. 127
4.1. <i>Razões para o Afastamento</i>	

- 4.2. *Crítica aos Críticos*
- 4.3. *Dificuldades para se Reintegrar*
- 4.4. *Um “Self Made Man” às Avessas*

Considerações Finais	pg. 157
Fontes	pg. 171
Referências Bibliográficas	pg. 181
Cronologia	pg. 199
Anexos	pg. 205
<ul style="list-style-type: none"> • <i>A Arquitetura do Futuro em Face da Sociedade Capitalista</i> (1932) • <i>Da Boa Vizinhaça Entre as Artes Plásticas</i> (1945) • <i>Urbanismo: Problema da Arquitetura</i> (1945) • <i>Os Direitos Humanos</i> (1979) 	
Caderno de Imagens	
<ul style="list-style-type: none"> • Até Anos 1920 • Anos 1930 • Anos 1940 • Anos 1950 • Anos 1960 • Anos 1970 • Anos 1980 • Sem Data 	pg. 237 pg. 257 pg. 281 pg. 315 pg. 339 pg. 343 pg. 351 pg. 359
Catálogo das Obras	pg. 363

Meu muito obrigada a Luiz Bernardo Pericás, Zilda Naclério Homem, Thaís Naclério Forte, Alberto Ishikava, Ana Paula de Arruda Forte, Cleide Aparecida Pia Forte, Maria Cecília Naclério Homem, Lygia Naclério Homem, Sueli e Wilson Sangiacomo, Isabel Murtinho, Bernardo Pericás Neto, Patrícia Pericás, Maria Lucia Carbone Versa, Rossini Perez, Marcelo Ridenti, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Francisco Alambert, Luiz Recamán, Mariana Chaguri, Rodrigo Czajka, Mário Augusto Medeiros, Lincoln Secco, Marcos Napolitano, Ricardo Antunes, Michael Lowy, Angélica Louvatto, Paulo Barsotti, Roberta Nioac Prado, Christina Faccioni, Isabel Ayres, Ana Paula Marques e Gabriel Moore Forell.

Gostaria de agradecer a todos que gentilmente nos deram seus depoimentos sobre a vida e a obra de Carlos Prado como Ana Ramos, Danda Prado, Edgar Albuquerque Pacheco, Fernanda Craveiro, Juliana Rodrigues Alves, Lucia Maria Py, Margarete Bugov, Renato Ticoulat Neto, Sérgio Prado, Susana Lage da Silva Prado e em especial a Cláudio Prado que além da entrevista, nos cedeu os arquivos pessoais de seu pai.

Pela memória de Wladimir Murtinho.

Esta pesquisa contou nos primeiros 11 meses com o apoio financeiro da CAPES (bolsa emergencial) e do CNPQ até o final do programa.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AAPE	Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado
AIB	Ação Integralista Brasileira
Aica	Associação Internacional dos Críticos de Arte
AKRR	Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária
AKR	Associação de Artistas da Revolução
ANL	Aliança Nacional Libertadora
BM&F	Bolsa de Mercadorias e Futuros de São Paulo
CAM	Clube de Artistas Modernos
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CCSP	Centro Cultural São Paulo
CEB	Centro de Estudos Brasileiros
CIAM	Congresso Internacional de Arquitetura Moderna
CREA	Conselho Regional de Engenheiros e Arquitetos
CP	Correspondência Passiva
CPI	Caio Prado Júnior
CREA	Conselho Regional de Engenheiros e Arquitetos
Deip	Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda
D.H.	Direitos Humanos
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DOI-Codi	Destacamento de Operações e Informações e Centro de Operações de Defesa Interna
DEOPS	Delegacia Especializada de Ordem Política e Social (após 1931)
DOPS	Departamento da Ordem Política e Social (anterior a 1931)
ECA	Escola de Comunicação e Artes
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
EUA	Estados Unidos da América
FAAP	Fundação Armando Álvares Penteado
FAU	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
FFLCH	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IEB	Instituto de Estudos Brasileiros
IFCH	Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
MAB	Museu de Arte Brasileira
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MAM	Museu de Arte Moderna
MAMRJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAMSP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MoMA	Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque
n.p.	não paginado
ONU	Organização das Nações Unidas
PC	Partido Comunista
PCB	Partido Comunista do Brasil
PD	Partido Democrático
P&B	Preto e Branco
PSB	Partido Socialista Brasileiro
RASM	Revista Anual do Salão de Maio
s.d.	sem data
Sesi	Serviço Social da Indústria
SNT	Serviço Nacional de Teatro
SSMI	Sociedade de Socorros Mútuos Internacionais
SSVI	Sociedade de Socorro Vermelho Internacional
SPAM	Sociedade Pró-Arte Moderna
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UNAM	Universidade Nacional Autônoma do México
Unesco	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
Unicamp	Universidade de Campinas
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
USP	Universidade de São Paulo



Flávio de Carvalho, *Retrato de Carlos Prado*, 1933, óleo sobre tela, 46 x 33 cm. Pintado durante o período em que ambos mantiveram ateliê na Rua Pedro Lessa, número 2, sede do Clube de Artistas Modernos (CAM), agremiação fundada e dirigida por eles. Coleção Orandi Momesso. Fonte: Denise Mattar, *Flávio de Carvalho: 100 Anos de um Revolucionário Romântico*, Rio de Janeiro, CCBB, 1999, p. 19.

INTRODUÇÃO

Carlos da Silva Prado (1908-1992) teve parte atuante no modernismo como artista plástico, arquiteto e teórico da arquitetura funcional. Porém, nos dias atuais, somente um pequeno grupo de estudiosos da arte brasileira o conhece. E um restrito comércio de suas obras é movimentado, na maioria das vezes, por escritórios de arte ou leiloeiros estabelecidos em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

É possível encontrar obras de sua autoria nos acervos da Pinacoteca do Estado, do Museu de Arte de São Paulo, e da Coleção Mário de Andrade pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Ainda há, na cidade serrana de Campos do Jordão, no Palácio Boa Vista, a tela *Peixe* (1946) (**Imagem 130**), e muitas em coleções particulares.

Desconhecido da grande maioria, teve maior relevância nos meios artísticos e oficiais do Estado de São Paulo, tendo sido consagrado pela crítica especializada antes do que pelo público. Conquistou ainda em vida o respeito de algumas figuras emblemáticas das artes modernas de nosso país, como Pietro Maria Bardi, Geraldo Ferraz, Quirino da Silva, Sérgio Milliet e Paulo Mendes de Almeida, todos defensores da arte figurativa.

Pietro Maria Bardi em 1980, assim se refere ao artista e sua obra apresentada na Galeria José Duarte de Aguiar:

Carlos Prado é um artista que nunca se preocupou em aparecer, sendo mais um solitário. Isolado mesmo, pois raramente muitos amigos ou mesmo parentes o veem. Seu interesse pela pintura, maior pelo desenho, como se vê na presente exposição, é absolutamente pessoal.

Não levando em conta nenhuma das infinitas tendências que polulam [sic.] pelo globo, onde cada um está persuadido de que inventou uma, e sempre desconfiado de que não vai ficar na história, Carlos desenha para si, sem aspirar outra consolação que a satisfazer-se consigo mesmo.

Não desenha de jeito, mas de um jeito repleto de ideias que se manifestam ora no límpido de um simples contorno, ora numa animação de sinais, compondo figurações em que os pontos de partida e de conclusão são difíceis de entrever: hieróglifos que percorrem os mais diferentes e imprevisíveis itinerários, um tumulto de faixas que se ajustam em composições ricamente exuberantes de uma sensibilidade íntima, a ser calculada com a curiosidade que leva à descoberta.

Porque, em quase todas as planchas [sic.], o escondido, o misterioso do pensar está presente.

Generosidade de argumentos plásticos, vivência excitada de vigor, um rabiscar em que se fundem centenas de linhas, o senso do interstício, o entrelaçar, quase a vontade de tudo inserir na página, um límpido amor para o desvelar e ao mesmo tempo a preocupação do zelo: os desenhos de Carlos constituem uma surpresa. Consequência de uma decisão que não tem outra finalidade a não ser a de agradar ao próprio autor sem adaptamentos às correntes de circulação aceitas. Nas páginas o que interessa é o ver considerada a vida e os fatos que envolvem, numa subespécie crítica, para fechá-los numa alusão a-realística implícita ao juízo [sic.], uma certa melancolia, um adeus ao mundo que se vai mudando. Aceitas as mudanças,

porém, expressa a saudade por aquilo que vai embora. Donde um espírito de reflexão muito próprio de quem pensa em fazer saber uma posição, se não de negação, pelo menos de reserva¹.

Geraldo Ferraz, outro crítico consagrado, sempre dedicou uma “admiração irrestrita” ao trabalho de Carlos. Na sua opinião, o artista era uma das figuras mais equilibradas que conhecia e possuía muito senso de responsabilidade e medida em todos os juízos que expunha. Encarava todos os fatos com serenidade e até mesmo com certa ironia paciente e, às vezes, reticente². Em janeiro de 1936, ao fazer um balanço do III Salão Paulista de Belas Artes, Ferraz afirmou que Prado fazia paisagens limpas e muito iluminadas, com uma vitalidade que ninguém possuía, na contenção visual em que eram colocados seus temas na tela³.

Quirino da Silva, artista plástico e crítico de arte, em nota publicada no *Diário da Noite*, declarou a respeito dos desenhos de autoria de Carlos Prado contidos na série denominada *Sinfonia da Cidade*:

O pintor Carlos da Silva Prado vai para a Europa no começo de fevereiro do ano vindouro. Lá é que ele vai resolver o país onde pretende fincar a sua tenda. É um homem inquieto esse Carlos. A arquitetura, a pintura e a cerâmica foram e são os tormentos de Carlos. Agora esse artista acaba de terminar uma série de desenhos – ótimos desenhos – intitulados *Sinfonia da Cidade*. Alguns deles foram enviados para Lugano, a fim de serem expostos numa exposição coletiva. Carlos é um bom desenhista. O seu traço muito diz do seu tormento, da sua inquietação: a linha não corre pura ao encontro do ponto. Não há na sua grafia o impulso largo a indicar o movimento; disciplinada, fina vai aos poucos se embaraçando e modelando a forma sem grandes arrependimentos. Uma amorosa carícia conduz essa grafia que, entrelaçada, muito lembra a caprichosa urdidura de um delicado tecido. O arrebatamento não participa dos seus anseios: não há nos desenhos de Carlos o ruído espetacular dos gestos declamatórios, nem o mimetismo enfadonho da hora que passa o seduz. Um delicioso silêncio envolve e rege o ritmo da sua *Sinfonia da Cidade*, a dizer-nos da depurada sensibilidade do artista, da sua consciência artesanal⁴.

Sérgio Milliet, por sua vez, em seu *Diário Crítico*, fez o seguinte comentário por ocasião da mostra individual do artista em 1943: “o que parece caracterizar a obra de Carlos Prado é a sua honestidade técnica. Uma grande procura, permanentemente em

¹ Texto de apresentação do catálogo de exposição de Carlos Prado, em São Paulo, na Galeria José Duarte de Aguiar, entre os dias 18 dez. 1980 e 30 jan. 1981, assinado por Pietro Maria Bardi.

² Geraldo Ferraz, *Depois de Tudo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra e São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, 1983, pp. 28 e 102.

³ Arquivo da Pinacoteca do Estado, Geraldo Ferraz, “No III Salão Paulista de Belas Artes”, jan. 1936, p. 112.

⁴ Quirino da Silva, “Notas de Arte - Carlos da Silva Prado”, *Diário da Noite*, s.d., p. 4 (década de 1950).

ação, de matéria e de cor, justifica as telas menos convincentes como inspiração ou sensibilidade”⁵. Ao apresentar o álbum *Memórias sem Palavras*, escreveu:

...Carlos Prado encontrou finalmente sua expressão autêntica. Por muitos anos andou à procura de uma realização, hesitante entre a pintura de tema social, populista ou religioso, e uma interpretação mais desinteressada da figura e da paisagem. Muito tempo também se exercitou em técnicas diversas sem se satisfazer com nenhuma. Na realidade era um surrealista discreto e o desenho a bico de pena é que lhe convinha. Sua obra atual comove pela mensagem psicológica e agrada pelas soluções estéticas. A composição é de um equilíbrio rigoroso e sem falhas, a textura preciosa varia sabiamente, adaptando-se com fidelidade ao assunto, a distribuição dos valores obedece a uma requintada compreensão do espaço, os ritmos são sugestivos sempre e ousados. Com segurança utiliza-se da superposição das formas e das transparências e sabe tirar um excelente partido da combinação de diagonais, verticais e horizontais. O traço é resoluto, firme, preciso. Tudo isso faz um artesão, não basta para qualificar o artista. Este manifesta-se, em Carlos Prado, na íntima ligação entre o fundo e a forma, resulta-se de uma capacidade inventiva a um tempo avisada e destemida⁶.

E, finalmente, na opinião de Paulo Mendes de Almeida, Carlos, um “doublé de artista e de intelectual, ao compor esses desenhos, realizou uma verdadeira obra prima. Revelou-se digno de ser ilustrador de Proust, pois como este, recriou o tempo perdido com agudeza e profunda penetração psicológica, a que não falta o toque mágico da poesia, em seu envoltório de melancolia e mistério”⁷. Completou afirmando que o álbum *Memórias sem Palavras* “constitui alguns dos mais altos momentos do desenho nacional, flagrantemente autobiográficos, evoca, uma aura [sic] de envolvente poesia, a infância do Autor, rebento de uma família ilustre de potentados do café, num daqueles casarões aristocráticos de Higienópolis”⁸.

Com esse trabalho de reconstrução histórica queremos resgatar o personagem Carlos Prado, membro de duas das mais importantes famílias da elite paulistana. Autores como Darrell E. Levi⁹, Lincoln Secco¹⁰, Maria Cecília Naclério Homem¹¹ e Paulo

⁵ Sérgio Milliet, *Diário Crítico (1940-1943)*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.

⁶ Sérgio Milliet, *Memórias Sem Palavras*, Zurique, 1954; e texto de apresentação assinado por Sérgio Milliet, em *Memórias sem Palavras*, álbum reeditado em 2008, pela FAU-USP.

⁷ Paulo Mendes de Almeida, *Catálogo da Exposição Individual de Carlos Prado*, São Paulo, MAMSP, maio 1976.

⁸ Pasta de Carlos Prado, na Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Memo 04/86 2712186, Convênio MAC-SEC, Processo 04320/84.

⁹ Darrell E. Levi, *A Família Prado*, São Paulo, Cultura 70 Livraria e Editora, 1977.

¹⁰ Lincoln Secco, *Caio Prado Júnior: O Sentido da Revolução*, São Paulo, Boitempo, 2008.

¹¹ Maria Cecília Naclério Homem (coord.), *Vila Penteado*, São Paulo, Universidade de São Paulo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1976; *Vila Penteado 100 Anos*, São Paulo, Universidade de São Paulo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2002; *Higienópolis: Grandeza e Decadência de um Bairro*

Teixeira Iumatti¹² mostraram a relevância dos Silvas Prados e Penteados em seus trabalhos, e portanto devemos considerar também Carlos como peça importante tanto para a história da cidade de São Paulo, como para o meio artístico, intelectual e ainda como teórico da arquitetura funcional.

Diante da importância de Carlos Prado para as artes nacionais, nosso trabalho tem por objetivo analisar sua produção, formada tanto por obras pictóricas produzidas no período 1930-1990, bem como por textos inéditos (a maior parte, datados dos anos 1970 e 1980), nos quais fez um balanço geral da arte e do mercado, com destaque para a atuação dos críticos e suas atividades como intermediários nas relações entre artista e cliente.

Tal recorte temporal faz-se necessário para a compreensão de sua carreira desde o princípio, quando participou de salões e mostras coletivas importantes, até o afastamento do sistema das artes plásticas¹³ no início dos anos 1960, retornando na década seguinte. O período tratado, aparentemente longo, torna-se possível pois o conjunto da obra de Carlos Prado é relativamente pequeno dada à circunstância de que o artista era extremamente rigoroso consigo mesmo, conseqüentemente executava lentamente todas as etapas através das quais se desenrola e se cumpre a criação artística, da idealização, da fase

Paulistano, São Paulo, Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento do Patrimônio Histórico, Divisão do Arquivo Histórico, 1980; *Higienópolis: Grandeza de um Bairro Paulistano*, 2ª. ed. rev. e ampl. São Paulo, Edusp, 2011; *O Palacete Paulistano e Outras Formas Urbanas de Morar da Elite Cafeeira (1867-1918)*, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1996.

¹² Paulo Teixeira Iumatti, *Caio Prado Júnior: uma Trajetória Intelectual*, São Paulo, Editora Brasiliense, 2007.

¹³ Utilizamos o conceito de “sistema das artes” de Georg Wilhelm Hegel porque essa teoria concebe o objeto como um conjunto em movimento (caráter dinâmico) e o entende como resultado de um conjunto de articulações internas e externas à obra de arte (caráter totalizante). Portanto, ela nos pareceu ser capaz de dar conta da pesquisa como um todo, uma vez que abrange o universo da arte desde suas origens e sob todas as formas conhecidas (arquitetura, escultura, pintura, música, literatura, onde cada modalidade constitui um sistema específico), e, principalmente, porque não pressupõe a existência do mercado formado e/ou consolidado. Para o autor, cada arte em particular tem os seus períodos de florescimento e frutificação, períodos esses precedidos de verdor, seguidos dos de seca. O sistema de relações que envolvem as artes plásticas é central no desenvolvimento deste trabalho, ou seja, a interação entre os artistas sociais e abstratos, os críticos de arte, os *marchands*, além dos diretores de museus, salões e bienais. Tais indivíduos e instituições são os responsáveis pela produção, difusão, circulação de bens culturais (objetos e eventos) e pela definição dos padrões e limites da arte do século XX. Assim, o entendimento das obras pictóricas como um dos componentes do “sistema das artes” pressupõe a existência de relações entre a obra, o artista e o público. As práticas artísticas, por sua vez, constituem o universo elaborado a partir de um conjunto de signos, organizados em uma linguagem conhecida dos produtores e seus consumidores. Vale lembrar que esse conceito é um instrumento teórico, sendo o objeto pesquisado mais complexo e contraditório. In: G. W. Hegel, *Curso de Estética - O Sistema das Artes*, São Paulo, Martins Fontes Editora, 1997, p. 4.

fermentativa, por assim dizer, até a feitura propriamente dita. De acordo com Paulo Mendes de Almeida, o relógio particular de Carlos “poderia prescindir da indicação dos segundos e dos minutos, bastaria que marcasse dias ou anos”¹⁴.

Nosso interesse é elucidar aspectos da produção artística nas mais distintas concepções e revelar os motivos de seu descontentamento com os críticos e instituições.

Vamos refletir sobre a arte e o meio artístico paulistano do século XX, levando em conta os marcos históricos da década de 1930 em diante, como o crescimento da cidade de São Paulo, as agremiações culturais, os salões de arte, a criação dos museus, as Bienais Internacionais de São Paulo e a polarização entre figurativos e abstratos, já que essas variáveis são imprescindíveis na discussão do tema proposto e revelam-se de fundamental importância para a compreensão do período, porque, de acordo com Maria Amélia Bulhões Garcia¹⁵, historiadora e crítica de arte, “para compreender as artes plásticas é preciso ir além do artista, investigando indivíduos e instituições que com ele interagem: críticos, *marchands*, museus, galerias, revistas de arte, etc. Esse conjunto de indivíduos e instituições, por sua vez, não age de forma autônoma; obras e eventos artísticos, bem como sua difusão, estão intimamente relacionados com as relações econômicas, isto é, com o processo histórico do qual participam de maneira específica e na qual se transformam”.

Portanto, faz-se necessária uma análise das origens sociais, ambientes frequentados, vínculos afetivo-familiares, da formação acadêmica e do breve período de militância política de Carlos Prado no Partido Comunista (PCB).

Um dos pressupostos teóricos-metodológicos que orientam a pesquisa é aquele que considera o processo da modernidade como um regime de desigualdades e diferenças, tendo a cidade, a indústria e os tipos populares como tema. Tal como sugerido por T. J. Clark¹⁶ em *A Pintura da Vida Moderna* (publicado originalmente em 1984),

¹⁴ Paulo Mendes de Almeida, Carlos Prado, catálogo individual, São Paulo, MAM, 1976, texto de abertura.

¹⁵ Maria Amélia Bulhões Garcia, *Artes Plásticas: Participação e Distinção Brasil Anos 60/70*, tese de doutorado, São Paulo, FFLCH/São Paulo, 1990, p. 1.

¹⁶ Os principais trabalhos do autor são: T. J. Clark, *A Pintura da Vida Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004; *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1973; *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*, Berkeley, University of California Press, 1973; e “Time and Work-discipline in Pissarro”, in: Valerie Mainz &

quando parte das mudanças na infra-estrutura urbana da cidade de Paris e arredores, para analisar as obras de artistas franceses produzidas entre 1860 e 1880. Ao revelar os tipos populares (atendentes de cabaré, balconistas, prostitutas e pequenos-burgueses) toma como exemplo a *Olympia* de Manet, que na época chocou críticos e o público em geral. Por fim, apresenta um típico entretenimento popular de fins do século XIX: um bar no Folies-Bergère¹⁷.

A escolha desse autor (T. J. Clark) justifica-se à medida que encontramos, ao analisar a vida e a obra de Carlos Prado, os mesmos pressupostos: tanto em suas pinturas como nos artigos sobre arquitetura, o processo da modernidade, na opinião dele, é um regime de desigualdades e diferenças. Outro aspecto refere-se ao tema central de seus trabalhos: uma cidade em pleno desenvolvimento industrial, com o crescimento do proletariado urbano. Em contraposição ao desenvolvimento, o artista, que teve um breve período de militância no PCB, e era originário de uma família da burguesia paulistana, detentora de poder político, econômico e cultural, representou em suas obras os tipos populares rurais, a pobreza e as manifestações religiosas. Esta última relaciona-se aos rituais e costumes locais, ajudando a reconstituir não somente a devoção da comunidade, mas a noção de primitivismo, numa clara contraposição ao desenvolvimento urbano.

A pesquisa consiste, ainda, em compreender o significado histórico da trajetória do artista, através da análise de questões sociais sob o ponto de vista da produção do agente, compondo, assim, um quadro de propriedades que sirva à tarefa de classificar e explicar os processos artísticos.

Muitos são os estudos modernos em história da arte que propõem diretrizes metodológicas: formalista, sociológica, iconológica, semiológica ou estruturalista, Gestalt, etc¹⁸. Todavia o modelo formal de Michael Baxandall¹⁹ parece atender melhor ao

Griselda Pollock, *Work, Craft and Labour – Visual Representations in Changing Histories*, England & USA, Ashgate Publishing, 2000, pp. 109-132.

¹⁷ T. J. Clark, *op. cit.*, 2004.

¹⁸ Há um diversificado rol de metodologias e, atualmente, é difícil definirmos fronteiras muito rígidas entre suas análises. O melhor método é aquele que dá conta do objeto estudado, possibilitando uma correta abordagem histórica. Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo, *Guia de História da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, pp. 87-106; João Gomes Filho, *Gestalt do Objeto*, São Paulo, Escrituras Editora, 2009; Umberto Eco, *Signo*, Labor, 1976; Gillo Dorfles, *Estruturalismo y Estética*, Nueva Vision, 1971; Arnold Hauser, *Historia Social de la Literatura e y el Arte*, Madri, 1957 (3 volumes); Arnold Hauser, *Introducción a la Historia del Arte*, Espanha, Guadarrama, 1961; Pierre Francatell, *Pintura y Sociedad*, Espanha, Emecá Editores, 1960; Raymond Williams, *Cultura*, 2ª. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2000; Norbert Elias,

problema da análise da obra de arte, ao sugerir um estudo calcado tanto na individualidade como no panorama geral em que as relações sociais estão inseridas, permitindo um exame claro, abrangente e ao mesmo tempo específico e pormenorizado. Revela a importância da descrição da representação das ideias sobre a imagem (efeitos que a obra provoca, devendo fazer comparações com coisas que manifestem o mesmo efeito nos observadores, além de citar o processo utilizado para a criação do objeto), ao invés de apenas narrar a representação da imagem. Assim, os pontos relevantes passam a ser as sequências de cores, as relações espaciais e as proporções, além dos conceitos relativos ao tamanho, superfície e pigmentos. Em *Words for Pictures*, Baxandall retoma a análise interna da obra de arte, apontando para questões relativas à definição, gênero, espécie, propriedade, o todo, as partes e o conjugar. O autor sugere observarmos o modo de fazer (se o artista tem um talento nato ou adquiriu a técnica); se as imagens são representações de maneira clara, se passam emoções e ficam na memória; além de uma reflexão sobre o tema. No que se refere à análise externa da obra de arte, devemos, de acordo com ele, apurar a conjuntura ou causa da pintura (patrocinador, pintor ou técnica); a causa final (instrução ou prazer, no caso de patrocinador; ou reputação ou dinheiro, no caso do pintor); efeitos (a pintura é resultado do patrocinador, do pintor ou da técnica); o destino; os materiais e ferramentas utilizadas; os fatores extrínsecos, mais habitualmente relacionados; o lugar (maneira como o artista adaptou prédios, cidades ou ruas determinadas); o tempo (o pintor representou um Festival, ou uma ocasião, ou a idade de alguém) e as conexões de modo geral.

Em suma, a questão central na proposta de Michael Baxandall refere-se ao percurso possível entre a visualização de um quadro e sua descrição. Ao estudar a Renascença italiana, ele partiu dos fatos sociais no âmbito das habilidades e hábitos visuais particulares, identificáveis no estilo de cada artista. A pintura quatrocentista é, para ele, um depósito de relações sociais (entre pintor e público), econômicas (entre pintor e comanditário) e culturais (entre a habilidade do pintor e a experiência visual do público) mediadas por convenções pictóricas.

Mozart: Sociologia de um Gênio, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995; Nathalie Heinich, *A Sociologia da Arte*, Bauru, Edusc, 2008, dentre muitas outras.

¹⁹ Michael Baxandall, *Patterns of Intention – on the Historical Explanation of Pictures*, London, Yale University Press, 1981; e *Words for Pictures*, New Haven & London, Yale University Press, 2003.

Dentre os modelos recentes de interpretação da obra de arte, vamos considerar, além dos já citados, as formulações metodológicas de Svetlana Alpers²⁰, Tamar Garb²¹, Griselda Pollock²² e Charles Harrison²³. A opção por uma linha de investigação de autores de língua inglesa e contemporâneos deve-se ao fato de se revelar profícua ao dar conta dos aspectos referentes às análises internas e externas. Cada qual, a seu modo, propôs métodos inovadores de se analisar obras da vanguarda europeia, e conseqüentemente, foram capazes de renovar a forma de pensar a história da arte.

Logo, a tese será desenvolvida com o apoio de consistentes referências teóricas pertinentes à História da Arte, utilizando-se, assim, do aporte de perspectivas desenvolvidas pela tradição interdisciplinar com o intuito de se aprofundar nos meandros das artes plásticas brasileiras.

Graças a essa base teórica é que teremos condições de enfatizar as mediações e os condicionantes sociais envolvidos na produção artística como uma relação entre tema e forma, onde a análise da forma é central. Assim, notamos um conjunto diversificado de obras no que se refere às formas e influências estéticas, sem nem sempre haver conexões aparentes, exceto aquelas da fase popular e social.

Sobre os estudos relacionados à arte moderna no Brasil, é possível afirmar que possuem uma natureza interdisciplinar, de grande abrangência em diversas áreas temáticas e linhas teóricas e as distintas metodologias se desdobram de maneiras diferentes. Entretanto, nos pautaremos no estudo de Aracy Amaral, apresentado inicialmente como tese de livre docência, intitulado *Arte para quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira (1930-1970)*²⁴; além do trabalho realizado com André Toral²⁵.

²⁰ Svetlana Alpers, *O Projeto de Rembrandt – O Ateliê e o Mercado*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

²¹ Dentre suas obras, destaque para *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, New York, Thames and Hudson, 1998; *The Painted Face: Portraits of Women in France, 1814-1914*, New Haven, Yale University Press, 2007; e *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven, Yale University Press, 1994.

²² Griselda Pollock, *Vision and Difference – Femininity, Feminism and Histories of Art*, London and New York, Routledge, 1988; e _____ & Valerie Mainz, *Work, Craft and Labour – Visual Representations in Changing Histories*, England & USA, Ashgate Publishing, 2000.

²³ Dentre seus diversos trabalhos publicados, estão: Charles Harrison, *Movement in Modern Art*, London, Tate Gallery Publishing, 1997; *Essays on Art & Language*. England and USA, The MIT Press, 2001; *Painting the Difference – Sex and Spectator in Modern Art*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2005; *Modernismo*, São Paulo, Cosac & Naify, 2000; e _____ & Francis Francina & Gill Perry, *Primitivismo, Cubismo, Abstração*, São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1998.

²⁴ Aracy Amaral, *Arte Para Quê?*, São Paulo, Nobel, 1987.

Juntos analisam artistas e suas produções, criando um quadro amplo da representação dos populares em situação de trabalho ou lazer. A discussão teórica aproxima-se, ainda, dos trabalhos de Annateresa Fabris²⁶ e Sérgio Miceli²⁷ sobre Cândido Portinari, e Tadeu Chiarelli sobre Lasar Segall realista²⁸, uma vez que Carlos Prado fez paisagens e naturezas mortas, mas ganhou relativo destaque com obras sociais, uma tendência da primeira metade do século XX, no Brasil, onde Portinari e Segall são dos mais representativos representantes.

A partir da preocupação em integrar todas essas contribuições capazes de oferecer subsídios para uma explicação sociológica, procuramos estabelecer uma hipótese de base. É possível dizer que Carlos Prado foi um pintor do modernismo paulista, que adotou a temática popular e social, imprimindo em seus trabalhos uma visão idealizada do passado sob o ponto de vista de um aristocrata, que absorveu a ideia de “brasilidade” nas artes plásticas defendida pelos críticos Mário de Andrade e Sérgio Milliet. O afastamento do sistema das artes na década de 1960 deve-se à atitude que assumiu de evitar a convivência com as pessoas uma vez que não se adaptou ao mundo capitalista, quando as artes plásticas também ficaram sujeitas às leis da oferta e demanda. Portanto temos como hipótese complementar que ele via no passado as bases para a construção de um futuro utópico, enquanto a modernidade parecia ignorar os valores humanos, incentivando o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro.

Organizamos nossas reflexões ao longo de quatro capítulos, pois esse pareceu ser o melhor caminho para a análise das questões pertinentes.

No primeiro capítulo tratamos das origens sociais, dos aspectos da educação formal, além do círculo familiar. Para tanto, nos baseamos nas imagens do álbum *Memórias sem Palavras* (1954) (**Imagens 147 até 155**). Tal abordagem tem como um

²⁵ Aracy Amaral & André Toral, *Arte e Sociedade no Brasil de 1930 a 1956*, São Paulo, Instituto Callis, 2005, vol. 1.

²⁶ Nos pautaremos nos seguintes trabalhos de Annateresa Fabris: *Arte e Política: Algumas Possibilidades de Leitura*, Belo Horizonte & São Paulo, Editora C/Arte & FAPESP, 1998; “Entre Arte e Propaganda: Fotografia e Fotomontagem na Vanguarda Soviética”, *Revista História Viva*, São Paulo, 16 out. 2009; “A Função Social da Arte: Cândido Portinari e Graciliano Ramos”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, no. 38, pp. 11-19, 1995; *Cândido Portinari*, São Paulo, EDUSP, 1996 (série Artistas Brasileiros, vol. 4); *Portinari, Pintor Social*, São Paulo, Perspectiva, 1990; e *No Ateliê de Portinari*, São Paulo, Museu de Arte Brasileira - FAAP, 2011.

²⁷ Sérgio Miceli, *Imagens Negociadas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

²⁸ Tadeu Chiarelli, *Segall Realista*, São Paulo, Centro Cultural Fiesp & Museu Lasar Segall, 2008 (catálogo de exposição).

dos fios condutores os marcos da modernidade, como as indústrias, a elite cafeeira e o operariado paulista. No intuito de mostrar as diferenças entre as classes sociais, na sequência apresentamos as instituições que Prado ajudou a fundar no período de militância política, com vistas a auxiliar operários, sindicalistas e demais militantes de esquerda. Também analisamos suas propostas para a arquitetura moderna, cujo objetivo era a melhora das condições de moradia e vida dos operários e das classes sociais mais baixas como um todo. Ao criar um panorama da urbe, ao mesmo tempo moderna e com sérios problemas de infraestrutura urbana, como a falta de transportes e moradias para as classes econômicas menos privilegiadas apresentamos as relações entre a casa e a rua. Ao longo da narrativa é possível perceber que o eixo central está em como o artista foi se decepcionando com cada uma das atividades com as quais se envolveu.

Já no Capítulo II tratamos da produção de Carlos Prado, através do mapeamento das obras da chamada fase popular ou folclórica²⁹, onde o povo em atividades festivas aparece como tema central; e da fase social³⁰ com os populares em situação de trabalho (operários, camponeses, varredores, etc.). Tal período (anos 1930, 1940 e 1950) é representativo na carreira do artista por ter sido a época de maior reconhecimento do seu trabalho por parte dos curadores de museus e estudiosos da arte brasileira. Apresentamos, ainda, a produção social sob o ponto de vista do urbanista e na sequência analisamos, interna e externamente, as demais obras como nus, paisagens, a representação de músicos

²⁹ Estamos nos referindo à cultura popular primitiva ou folclórica, onde o tradicional brasileiro caracteriza-se pela não presença do indivíduo, mas pelo coletivo. Embora não haja diálogo explícito, as obras de Carlos Prado se aproximam dos aspectos do folclore rural e urbano, estudados por Mário de Andrade que ainda nos anos 1920, em suas viagens colhia objetos e fazia anotações musicais. Em sua coleção, atualmente no IEB-USP, as peças revelam as raízes europeias, indígenas, africanas e suas transformações e a fixação nas manifestações brasileiras. Já os relacionados aos cultos católicos e afro-brasileiros são uma referência à época colonial e os mais recentes, ao regional (Nordeste e São Paulo) ou às tradições religiosas e credences populares. Por fim, os objetos relacionados ao trabalho e ao lazer revelam as tradições enraizadas do povo brasileiro. 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 áreas. De qualquer forma, seu projeto de “brasilidade” foi endossado por intelectuais modernistas ligados às mais diversas tendências políticas: liberais, comunistas, anarquistas e integralistas. (Catálogo da Exposição Coleção Mário de Andrade Religião e Magia Música e Dança Cotidiano, São Paulo, IEB, set. 2004 a jan. 2005; e Telê Porto Ancona Lopez, *Ramais e Caminhos*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1972, p. 12).

³⁰ Os anos 1930 apresentaram uma arte altamente politizada, sobretudo na França, Itália e Alemanha, onde floresceu a crítica social entre muitos artistas. No Brasil, os pintores que passaram a expressar preocupações com os problemas sociais incluíram em seus trabalhos o povo, principalmente os mais pobres, como os operários ou trabalhadores do campo. *In*: Aracy Amaral e André Toral, *op. cit.*, pp.18-19.

e orquestras, retratos e autorretratos com o intuito de mostrar a diversidade de temas e, mais importante, as mudanças apresentadas na forma de organizá-las.

No capítulo seguinte verificamos os aspectos relacionados com a circulação e comercialização da obra de Carlos Prado, ao traçar um perfil dos salões anuais e demais mostras coletivas de que o artista participou, bem como das exposições póstumas, os museus que mantêm obras de autoria dele em seus acervos e as encomendas. Nosso objetivo é compreender como se deu a sua inserção no meio artístico.

Por fim, tratamos das dificuldades que teve para se adaptar ao sistema das artes nos anos 1960, quando quase nada produziu ou expôs. A explicação para seu afastamento deve levar em consideração o período marcado por mudanças nas relações entre os artistas e o público, a introdução da cultura de massa, o alargamento do campo institucional, a atuação cada vez maior dos críticos de arte e a diversificação das linguagens, com destaque para a abstração e a reconfiguração dos discursos artísticos. Ao retomar sua produção na década seguinte, participou de mostras individuais, coletivas e teve obras incluídas na Bienal de 1985. Veremos que enquanto agente, portador de capital de diversas naturezas (cultural, social, político, artístico e econômico), Prado teve o reconhecimento de críticos de arte importantes, mas não do grande público.

A partir dessas formulações acreditamos poder responder às seguintes questões: mesmo consagrado pela crítica, por que Carlos Prado não fez sucesso junto ao grande público? Por que suas obras, embora se encontrem nos principais museus de São Paulo são pouco conhecidas? Por que é considerado um artista isolado, apesar de ter participado de vários salões e exposições nacionais e internacionais importantes? Como se explicam as oscilações em sua carreira? E as aproximações e os afastamentos com relação às vanguardas? Qual foi a maior contribuição deixada por ele?

Nosso trabalho é composto por um misto de pesquisa teórica e pesquisa empírica (trabalho de campo, entrevistas e análise de documentação inédita). Incluímos no final uma cronologia acompanhada da mais completa catalogação feita até hoje das obras assinadas por Carlos Prado. Grande parte dos trabalhos do artista encontra-se encerrada em coleções particulares, portanto foi através de entrevistas³¹ com parentes, negociadores

³¹ Foram entrevistados Cláudio e Sérgio Prado (filhos); Edgar Pacheco de Albuquerque (enteado entre 1949 e 1963); Danda Prado (sobrinha); Maria Cecília Naclério Homem (historiadora e viúva de Caio Prado

e colecionadores que tivemos o acesso às fontes visuais. O levantamento de obras contemporâneas às suas foi realizado através da pesquisa em catálogos de exposições individuais e mostras coletivas de que participou³², além dos acervos públicos, isto é, de museus com reservas técnicas contendo obras modernistas como a Pinacoteca do Estado, o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Contemporânea, tendo por finalidade o contato visual.

Com relação aos documentos impressos, pesquisamos o arquivo pessoal do próprio artista, que nos foi cedido, logo no início da pesquisa, pelo filho Cláudio. Inclui diversos escritos de próprio punho sobre arte, agenda de endereços, poemas, contos e poesias. Visto que se encontravam fora de qualquer ordem e aparentemente guardados havia anos, tivemos de realizar, antes de mais nada, todo o trabalho de limpeza e catalogação desse material ainda inédito.

Os dois álbuns: *Memórias sem Palavras - Infância* editado na Suíça pelo próprio artista com desenhos datados de 1954, que foi reeditado recentemente pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e *A Cidade Moderna*, de 1958 (**Imagens 165 até 168**), compõem o rol de fontes primárias, além de vinte e oito cartas contendo informações pessoais, as quais pertencem atualmente ao Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo e que fazem parte do arquivo Caio Prado Júnior. Em outros termos, utilizamos a correspondência que manteve com o irmão e a de Caio com os pais, além de fotos que compõem os álbuns de família. Pesquisamos, ainda, o Arquivo do Estado de São Paulo e os prontuários do DEOPS no período em que militou no PCB, foi membro da Sociedade de Socorros Mútuos Internacionais e atuou no Clube de Artistas Modernos (anos 1930).

As análises dos jornais da época foram de grande valia, uma vez que nos deram as informações necessárias para sedimentar aquelas encontradas nos arquivos do artista, em especial quando contestava os críticos de arte. Concentramos nossas pesquisas na crítica

Júnior); Susi Prado (viúva de Caio Gracco, sobrinho de Carlos); Ana Ramos (dona da galeria e casa de leilões Arte & Eventos); e Fernanda Craveiro Cunha (arquiteta-assistente no trabalho de restauro da última intervenção no mural *Café*, em 2005).

³² Pesquisamos os documentos que compõem a Coleção Mário de Andrade, pertencente ao IEB-USP, além dos acervos das bibliotecas da ECA-USP, MAMSP, MAMRJ, CCSP e da Mário de Andrade.

de arte publicada tanto na *Folha de São Paulo* como em *O Estado de São Paulo*, além de *Os Diários Críticos*, de Sérgio Milliet³³.

Incluimos como parte integrante da tese um caderno de imagens (volume II) organizado cronologicamente com várias das obras de Carlos Prado, compreendendo desenhos, gravuras, óleos e o mural *Café*, de 1945 (**Imagem 118**). Nem todas estão com as devidas medidas indicadas na legenda, porque não estavam especificadas nas fontes. Isso se deve ao fato de termos localizado algumas das obras somente nos catálogos, onde não havia tal informação. Há ainda projetos de arquitetura de artistas contemporâneos a ele, seguidos de fotos com familiares, os estatutos do Clube de Artistas Modernos, cartas aos familiares, dentre outros documentos importantes para o estudo do artista e de sua obra.

³³ Sérgio Milliet, *Diário Crítico (1940-1943)*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.

I - Um Homem Descrente

Da Silva Prado, Carlos, da linguagem
De Camões, e outros lá das altitudes...
Filou palavras, rimas, atitudes,
Que modelou à sua própria imagem.
Leitor decida: Poema ou Parolagem?...

Carlos Prado

Quando Carlos Prado nasceu, em 4 de junho de 1908, duas décadas depois da libertação dos escravos (1888) e da Proclamação da República (1889), o Brasil ainda era um país predominantemente agrícola.

De acordo com o censo de 1920, 69,7% da população economicamente ativa dedicava-se à agricultura, 13,8% à indústria e 16,5% aos serviços³⁴. Até 1929, o café era o eixo da economia³⁵ e constituía as bases para o processo de crescimento econômico e de mudanças sociais. Sua produção prosperava e necessitava cada vez mais de trabalhadores, assegurados através de políticas de fluxo de mão-de-obra, incentivadas pelo governo e pelos senhores do café, que objetivava utilizar os europeus imigrados nos cafezais³⁶.

Na então província de São Paulo a maioria da população na virada do século era composta por estrangeiros: italianos, espanhóis, portugueses, alemães, ingleses, franceses, eslavos, sobressaindo os italianos em maior número³⁷. Estes, que entre 1887 e 1900 imigraram em larga escala, eram não só urbanos, mas principalmente camponeses sem acesso às terras na Itália, que passaram a ser o maior contingente nas lavouras do estado paulista. Com a diminuição do número de italianos desembarcando em solo

³⁴ Boris Fausto, *História do Brasil*, 11ª. ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 282.

³⁵ A crise econômica mundial também teve seus efeitos no Brasil, fazendo estremecer a oligarquia fundiária devido à crise da produção de café. Visando atenuar as perdas, os cafeicultores, que em 1930 mantinham excedentes da produção da ordem de 23 milhões de sacas, acabaram destruindo uma enorme quantidade do produto, transformando-o em adubos. Entre 1929 e 1939, estima-se que 75 milhões de sacas foram destruídas. A queda dos preços foi sentida, ainda, nas negociações com o algodão, borracha, lã e gado. Além disso, a produção industrial sofreu forte redução (28%) entre 1929 e 1930. In: Boris Koval, *História do Proletariado Brasileiro (1857-1967)*, São Paulo, Editora Alfa-Ômega, 1982, pp. 232-233.

³⁶ Tal incentivo vigorou até dezembro de 1930, quando Getúlio Vargas assinou decreto exigindo a redução da imigração no país.

³⁷ Maria Cecília Naclério Homem, *op. cit.*, 2011, p. 28.

brasileiro, devido às más condições de recepção³⁸, o governo passou a atrair maior contingente de espanhóis, que se tornou o segundo maior grupo de trabalhadores agrícolas, no início do século XX³⁹.

Nesse ambiente econômico da capital paulista, alguns sobrenomes se destacavam como os grandes produtores de café. Os motivadores do progresso eram as famílias Prado, Penteado, Pacheco e Chaves, as quais, inicialmente se mantinham interrelacionadas com os Monteiro de Barros, Alves de Lima, Conceição e Portella.

Antecedentes Familiares

Martinho Prado (1811-1891), bisavô de Carlos Prado, foi na família o pioneiro das fazendas de café. Comandava junto com Dona Veridiana (1825-1910), sua esposa, e Joaquim Prado, a “Campo Alto”. No entanto, a “Santa Veridiana”, de propriedade do casal, destacou-se como Fazenda Modelo e em 1853 foi a sétima produção entre as do Rio de Janeiro e São Paulo e a terceira em produtividade. A família ainda dirigia a “Albertina”, localizada na cidade de Ribeirão Preto e em 1885 adquiriu outra maior, a “Guatapará”. Em 1889, Martinho e os filhos Martinico (avô de Carlos) e Antônio (tio-avô) adquiriram a “São Martinho” que chegou a ser a segunda maior plantação do produto no Brasil.

Além das propriedades rurais, a família ajudara a fundar a Sociedade Promotora de Imigração. Os Silvas Prados financiaram, promoveram e administraram uma estrada de ferro – a Companhia Paulista de Vias Férreas e Fluviais, que até 1928 foi a principal atividade da família. O ramal de Piraçununga, completado em 1892, passava pela “Fazenda Santa Veridiana”, facilitando o transporte da produção até o porto de Santos, onde os grãos eram embarcados para o exterior.

De educação refinada e muito culta, Dona Veridiana manteve uma boa quantidade de obras de arte, sobretudo quadros acadêmicos a óleo. Em 1877, adquiriu um terreno

³⁸ O Decreto Prinetti, de março de 1902, proibia a imigração subsidiada para o Brasil. No entanto, o fluxo não se rompeu completamente, nota-se uma redução no número de imigrantes italianos no país. *In*: Boris Fausto, *op. cit.*, pp. 279-280.

³⁹ Entre 1901 e 1930, a procedência dos imigrantes se tornou mais equilibrada na capital paulista: 26% de italianos, 23% de portugueses e 22% de espanhóis. *In*: Boris Fausto, *op. cit.*, p. 282.

que ia desde a então Rua Santa Cecília (hoje Dona Veridiana, no bairro de Higienópolis, em São Paulo) até a Avenida Angélica, onde construiu com material totalmente importado a Chácara “Vila Maria” (1884), um dos palacetes pioneiros na cidade. Na ocasião, contratou Almeida Júnior para pintar o painel circular no teto da sala de visitas do térreo. A casa possuía belos jardins, pomar, parque cercado de eucaliptos, lago artificial, edícula com quartos para os empregados além de cocheiras para carros e animais. A historiadora Maria Cecília Naclério Homem relata em seu livro *O Palacete Paulistano*, que a planta da residência “tinha semelhanças com a casa senhoril do Renascimento francês e trazia outras novidades importantes: cozinha no porão, utilização do térreo para grande parte da zona de estar e introdução da galeria e de um parque fronteiro”⁴⁰.

Na casa de Higienópolis, D. Veridiana manteve um salão lítero-científico frequentado por intelectuais, artistas, políticos e cientistas, impulsionando debates sobre literatura e política, esta das mais variadas ideologias. Esses encontros culturais tornaram-se dos mais importantes da época, e dele participaram os cientistas Orville Derby e Loefgreen, os médicos Domingos José Nogueira Jaguaribe, Luís Pereira Barreto, Cesário Motta Júnior e Diogo de Faria, os escritores Capistrano de Abreu e Ramalho Ortigão, o engenheiro Theodoro Sampaio, o pintor Oscar Pereira da Silva e o abolicionista José do Patrocínio. Em novembro de 1884, recebeu a Princesa Isabel; e em 1887, D. Pedro II, em sua última visita à cidade⁴¹.

O tio-avô de Carlos, Antônio da Silva Prado ou Conselheiro Antônio Prado foi chefe do Partido Conservador, ministro da Agricultura, Comércio e Obras Públicas entre 1884 e 1887, tornou-se senador do Império (1887), ministro dos Estrangeiros (1889) e deputado constituinte (1890). Em 1899 assumiu a prefeitura de São Paulo, cujas iniciativas como a construção do Teatro Municipal inaugurado em 1911, segundo o Catálogo Parcial da Coleção de Arte da Cidade, são elucidativas do comportamento da gestão pública às demandas culturais de uma burguesia em ascensão⁴². Quando faleceu

⁴⁰ Maria Cecília Naclério Homem, *op. cit.*, 1996, p. 99.

⁴¹ *Idem*, pp. 104-105.

⁴² Catálogo Parcial da Coleção de Arte da Cidade – Relação de Obras Disponíveis para o Edital Programa de Exposições 2014, São Paulo, Centro Cultural São Paulo, site: www.centroculturalsp.gov.br, consultado em 26 nov. 2013.

(1929), seu filho Antônio da Silva Prado Júnior era o prefeito da cidade do Rio de Janeiro.

Só para se ter uma ideia do poder deles, a família Silva Prado era dona de 226 do total das 1.000 ações inicialmente subscritas pelo Banco do Brasil, quando este fora criado. Outras 256 ações eram de famílias relacionadas, ou seja, quase metade das ações do principal banco do país estava em seu poder. Dirigiam, ainda, a Companhia Prado Chaves Exportadora, originária da Companhia Central Paulista fundada por Martinho, Antônio e Martinico Prado, em meados da década de 1880. Sua administração ficava a cargo de Paulo Prado, Plínio (filho de Martinico), João Machado Portella e Ernesto Ramos. Nessa época, Antônio Prado era o Ministro da Agricultura e foi quem planejou e organizou o programa de imigração, que trazia famílias europeias interessadas em trabalhar nas lavouras de café.

Martinico Prado (segundo filho de Veridiana e avô de Carlos Prado) era considerado o mais rebelde dos filhos devido ao pensamento afinado com as ideias dos movimentos libertários e democráticos da Europa e o desejo de vê-las aplicadas no Brasil. Elegeu-se deputado para a Assembleia Provincial de São Paulo pelo Partido Republicano, em 1878. Casado com Albertina de Moraes Pinto teve doze filhos: Lavínia, Caio, Plínio, Evangelina, Clélia, Cornélia, Julita, Martinho Neto, Cássio, Corina, Fábio e Cícero; muitos deles envolveram-se em atividades industriais não diretamente ligadas à economia de exportação. O mais bem sucedido deles foi o caçula Cícero Prado, que em 1911 montou uma fábrica de papel na “Fazenda Coruputuba”, localizada na cidade de Pindamonhangaba, em São Paulo.

Fábio Prado (1887-1963), outro filho de Martinico, foi prefeito de São Paulo no período 1934-1938. Casado desde 1914 com Renata Crespi, filha do industrial imigrante italiano Rodolfo Crespi, dono da maior tecelagem paulista, o Cotonifício Crespi, tornou-se o principal assistente do sogro na fábrica. A união deu-se numa época em que, tradicionalmente, os barões do café só se casavam com moças de famílias luso-brasileiras aparentadas entre si, as chamadas “quatrocentonas”. Juntamente com a esposa, dirigiu obras assistenciais para pobres e deficientes e instituiu o “Prêmio de Incentivos às Ciências Humanas, à Literatura, ao Teatro e ao Cinema”, estimulando, assim, a produção cultural, que serviu de apoio a diversos intelectuais em início de carreira, tais como:

Florestan Fernandes, Jorge de Andrade⁴³, Francisco de Assis Barbosa⁴⁴ e Paulo Emílio Sales Gomes. Suas coleções artísticas e a mansão localizada na capital paulista, onde atualmente é o Museu da Casa Brasileira, foram doadas ao poder estadual após sua morte.

O pai de Carlos Prado, Caio da Silva Prado (1872-1947) era o segundo filho de Martinico Prado e Albertina de Moraes Pinto, e trabalhava na empresa de manufatura de juta como assistente do industrial Antônio Álvares Penteado, seu sogro. Segundo Lincoln Secco, se a família Silva Prado era o ramo mais valorizado da origem de Carlos, não podemos esquecer que parte considerável da fortuna de seus pais provinha dos Penteados⁴⁵.

Antônio Álvares Leite Penteado (avô de Carlos) começou como fazendeiro de café⁴⁶ e foi um dos primeiros industriais da capital paulista (em 1889 fundou a “Fábrica Santana”, a primeira indústria têxtil da cidade e no ano seguinte fundou a “Fábrica Penteado”, de tecelagem de lã) e enriqueceu-se com a fabricação de sacos de juta demandados pela comercialização do café⁴⁷. Detentor de uma das maiores fortunas da época, chegou a empregar 3.000 operários⁴⁸. Ele foi o responsável pela fundação do antigo Teatro Santana, na Rua Boa Vista. Seu filho, Armando Álvares Penteado (irmão de D. Antonieta, mãe de Carlos e padrinho de Caio Prado Junior), era um grande colecionador de arte. Ele doou parte de sua fortuna para a criação da FAAP, em 1947, ano em que ele e os irmãos doaram a “Vila Penteado” à Universidade de São Paulo, para que nela fossem realizados cursos universitários de arquitetura.

Assim como os Penteados, não só nos negócios os Silvas Prados se destacaram. Dona Veridiana e demais membros da família eram amantes da cultura. O filho Eduardo Prado (1860-1901), tio-avô de Carlos, era jornalista colaborador do *Correio Paulistano*, onde assinava artigos de crítica literária e política internacional. Como escritor foi o autor

⁴³ O maior sucesso do dramaturgo Jorge de Andrade (1922-1984) foi a peça *Os Ossos do Barão* que depois ganhou adaptação para a televisão, em 1973.

⁴⁴ Francisco de Assis Barbosa (1914-1991), ensaísta, historiador, jornalista, biógrafo de Lima Barreto (1952) e Juscelino Kubitschek (1962), colaborou, juntamente com Antonio Houaiss, no livro *História do Povo Brasileiro*, de Afonso Arinos e Jânio Quadros, publicado pela Impres, em 1967.

⁴⁵ Maria Cecília Naclério Homem, “A Família Penteado”, *Vila Penteado*, São Paulo, Universidade de São Paulo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1976, pp. 70-76; e Lincoln Secco, *Caio Prado Júnior*, São Paulo, Boitempo, 2008, p. 19.

⁴⁶ Foi proprietário de uma das maiores fazendas produtoras de café do período, a Palmares, localizada em Santa Cruz das Palmeiras, e que chegou a ter 750.000 pés da planta.

⁴⁷ Maria Cecília Naclério Homem, *op. cit.*, 1976, pp. 70-76; e Lincoln Secco, *op. cit.*, 2008, p. 19.

⁴⁸ FAU-USP, *Vila Penteado 100 Anos*, São Paulo, FAU-USP, 2002, p. 9.

de alguns estudos históricos importantes como *Os Fatos da Ditadura Militar no Brasil* (1890), *Anulação das Liberdades Públicas* (1892), *A Ilusão Americana* (1893) e *III Centenário de Anchieta* (1900). Foi, também, membro-fundador da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Em *A Cidade e as Serras*, de autoria do escritor português Eça de Queiroz, que frequentou o salão que Dona Veridiana manteve em Paris, o amigo Eduardo foi imortalizado como o personagem Jacinto, um milionário enfastiado pelos excessos da civilização ditados pela Revolução Industrial, que terminaria seus dias nas tranquilas serras portuguesas. Para Eça, “a qualidade dominante de Eduardo Prado, a sua *qualité maîtresse*, segundo o termo escolar da velha Psicologia Francesa, a qualidade motora da sua vida pensante, e mesmo de sua expressão social, é certamente a curiosidade”⁴⁹.

Em 1892, Eça de Queiroz, de Paris, mais uma vez citou um integrante da família, afirmando que “o gentil Paulo, que vem por cá *traîner son dilettantisme*”⁵⁰. Paulo Prado (primo de Carlos), a exemplo de Eduardo, demonstrou preocupação com a cultura de nosso país. Dedicou-se à literatura e publicou os livros *Paulística: História de São Paulo* (1925) e *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a Tristeza Brasileira* (1928). Como mecenas, sua participação na Semana de Arte Moderna de 1922 foi fundamental, junto com madame Marinette Prado, sua esposa.

Paulo, Eduardo e Caio Prado Júnior (irmão de Carlos) publicaram livros sobre a história do Brasil, mas não se fixaram em uma única especialidade, dispersando-se por várias, “não por diletantismo e sim por curiosidade intelectual”. Na opinião de Francisco Iglésias, Caio é mais fiel à história que seus ancestrais, produzindo uma obra de maior visibilidade e importância se comparada à dos outros dois⁵¹.

Desde a chegada do primeiro Silva Prado ao Brasil até a geração de Carlos, a família sempre dispôs de grande prestígio social, poder econômico e político. Esse aspecto é importante não apenas como curiosidade biográfica, mas para acentuar a tradição política, econômica e social que ele herdou⁵². Segundo Sylvia Fischer, ele era “neto de Martinho [Martinico] da Silva Prado Júnior e de Antônio Álvares Penteadó,

⁴⁹ Eça de Queiroz, *Notas Contemporâneas*, 2ª. ed. Porto, Livraria Chardron, Lelo & Irmão, 1913, pp. 537-563.

⁵⁰ Darrell E. Levi, *op. cit.*, p. 231.

⁵¹ Caio Prado Júnior, *História*, São Paulo, Editora Ática, 1982, p. 9 (introdução).

⁵² Luiz Bernardo Pericás, *Caio Prado Júnior*, São Paulo, 2013, inédito.

filho de Caio da Silva Prado, primo em segundo grau de Paulo da Silva Prado e irmão de Caio da Silva Prado Júnior, Carlos da Silva Prado pertencia a umas das famílias mais destacadas da elite social, política e intelectual de São Paulo”⁵³.

Filho mais novo (Eduardo, Yolanda, Caio e Carlos) do casal Caio da Silva Prado e Antonieta Penteado da Silva Prado (1880-?), Carlos assim como os irmãos (**Imagens 12, 13, 14 e 72**), falava, lia e escrevia bem alemão, francês e inglês. Teve uma formação esmerada: fez seus estudos primários em casa, com professores particulares, prática bastante comum entre as famílias abastadas da época. Durante o ano de 1923, estudou no internato Chelmsford College, em Eastborn, na Inglaterra. No Colégio São Luís, de padres jesuítas, recém-transferido de Itu para São Paulo, fez o secundário.

Os quatro cresceram na casa dos avós maternos (o industrial e ex-cafeicultor Antônio Álvares Leite Penteado e sua mulher Ana Franco de Lacerda Álvares Penteado), que também moravam em Higienópolis, na chamada “Vila Penteado”, concluída em 1902 e que serviu de residência para a família até 1938 (**Imagens 1, 2 e 3**). Após ficar 10 anos desocupado, o imóvel passou a abrigar, desde 1948 até os dias atuais, os cursos de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, na Rua Maranhão, número 88 (antiga entrada de serviços).

O projeto assinado por Carlos Ekman, em estilo *art nouveau*, é notável sobretudo por seus detalhes ornamentais⁵⁴. De grandes proporções, apresenta características tanto de palácio como de chácara. Cada espaço da residência era utilizado para uma única atividade.

Na decoração dos ambientes havia tapeçarias Gobelins e Aubusson, porcelanas da Saxônia e da China, bronzes de Moureau e Barbedienne e mármore italianos. As salas eram forradas de tapetes da Boêmia, passadeiras belgas e muitos móveis da Casa Mercier, de Paris. As paredes do salão principal, local privilegiado para receber visitas e a família, eram decoradas por três pinturas a óleo, de autoria de Oscar Pereira da Silva e Carlo De Servi sobre a história da indústria nacional, vendo-se em uma delas a primeira fábrica de Antônio Penteado, a “Fábrica Santana”⁵⁵ (**Imagens 6, 7 e 8**). O tema

⁵³ Sylvia Ficher, *Os Arquitetos da Poli: Ensino e Profissão em São Paulo*, São Paulo, Edusp, 2005, pp. 269-276.

⁵⁴ Aracy Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22*, 5ª. ed. São Paulo, Editora 34, 1998, p. 64.

⁵⁵ Maria Cecília Naclério Homem, *op. cit.*, 2010, p. 215.

escolhido, em parte centrado no café, é emblemático, embora existam outras representações da flora nacional decorando os ambientes como begônias, rosas, flores do campo e folhagens. Aliás, folhas, caules e flores estão presentes em várias superfícies, nos relevos externos, em argamassas, nos volumes salientes ao corpo do edifício, no madeirame de portas e janelas, na ornamentação dos balcões, grades, pisos em mosaico, relevos das barras decorativas, envolvendo espaços, espelhos e imagens⁵⁶ (**Imagens 2, 3, 4 e 5**).

Denominada “casa matriz” por reunir, na época, os filhos, genros, noras, netos e sobrinhos do proprietário, teve sua implantação em desnível, em meio a um parque, com porões elevados, alinhados à proporção dos andares, com pé-direito de 5 metros. No jardim, aberto uma vez por semana para as brincadeiras das crianças das redondezas⁵⁷, havia um lago artificial, estufa, árvores frutíferas e quadra de tênis⁵⁸. A cocheira transformou-se no ateliê de Carlos e, depois, na residência de Caio quando este atingira a idade adulta. A condição imposta pela avó para que lá morassem era a de não realizarem reuniões políticas⁵⁹.

Como faltavam lugares adequados para receber visitas ilustres, muitas vezes o Governo de São Paulo solicitava hospedagem às famílias paulistas. A “Vila Penteado” recebeu o general Julio Roca, em 1907 e a princesa Maria Pia de Bourbon e Parma, mulher de d. Luis de Orleans e Bragança, com seus dois filhos, d. Pedro e d. Luís⁶⁰.

O imóvel inspirou Carlos Prado a compor a série de desenhos intitulada *Memórias sem Palavras*⁶¹, em 1954: da infância guardava as imagens dos salões e das escadarias grandiosas do casarão com corrimão de madeira todo trabalhado, mosaico de quadrados claros e escuros intercalados formando o piso, enormes vasos de plantas espalhados pela sala e corredores, além dos retratos pendurados nas paredes e uma vitrine contendo

⁵⁶ Maria Cecília Naclério Homem, “Vila Penteado: Memória e Futuro”, in: *Vila Penteado 100 Anos*, São Paulo, FAUUSP, 2002, p. 101.

⁵⁷ Maria Cecília Naclério Homem, *op. cit.*, 2011, p. 119.

⁵⁸ Maria Cecília Naclério Homem, *op. cit.*, 1996, pp. 190-217; e Nestor Goulart Reis Filho, *Quadro da Arquitetura no Brasil*, 10ª. ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.

⁵⁹ Maria Cecília Naclério Homem, *op. cit.*, 2011, p. 119.

⁶⁰ *Idem*, p. 101.

⁶¹ Carlos Prado e Caio Prado Júnior, na época já militantes do Partido Comunista, viveram na antiga cocheira da “Vila Penteado”, sob a condição de não realizarem reuniões políticas no local. O álbum foi reimpresso em junho de 2008, em comemoração ao centenário de Carlos Prado e aos 60 anos de fundação do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU), em cerimônia realizada no prédio. Maria Cecília Naclério Homem, *op. cit.*, 1996, p. 217.

objetos diversos trazidos das inúmeras viagens feitas pela família. No porão, de janelas gradeadas, ficavam guardados os velhos baús e no quarto da garagem, os móveis e objetos em desuso.

Em cada uma das obras que compõem o álbum nota-se a vida de conforto e o luxo da residência, decorada com objetos enormes e, provavelmente, caros, que não faziam de Carlos uma pessoa feliz. O local parecia esconder segredos que o deixavam isolado, triste e oprimido diante daquela imensidão. Em um dos desenhos sua ex-governanta aparece enorme, ganhando, assim, um aspecto repressor (**Imagem 148**). De acordo com Maria Cecília Naclério Homem⁶²,

as crianças animavam os jardins, usavam a quadra de tênis, brincavam no porão e até no hall. O escritor Caio Prado Júnior, filho de Antonieta, lembra-se que ele e seus primos demonstravam entre si sua agilidade passando pelos vãos das colunas de madeira que sustentavam a escadaria do saguão. A brincadeira era tão habitual que mesmo depois de moços, quando se reuniam na casa dos avós, havia sempre alguém que os desafiava a fazê-lo. As crianças ficavam aos cuidados de governantas alemãs ou suíças, que foram responsáveis pelos conhecimentos de alemão dos Prados e Penteados. Uma delas, Dona Paula, marcou de forma acentuada a infância de Carlos e Caio. Enquanto sua figura surge ameaçadora nos desenhos de Carlos Prado, intimidando o pequeno, Caíto lembra-se que chorou quando ela se despediu. As reminiscências infantis desse mundo encantado vivido na “Vila Penteados” inspiraram ao artista vários desenhos reunidos num álbum editado em Paris, em 1952 [sic]⁶³...

Já o artigo publicado na *Revista Habitat* de 1955, destacou a índole desse álbum, “que assume, não obstante o teor recatado quase inibido, uma penetração de verdade e controvérsia invadindo três camadas concêntricas. As camadas são a individual (ou melhor, da infância do artista), a brasileira (ou melhor, paulista) e a universal (ou melhor, de *Le Grand Meaulnes*, de Alain-Fournier)”. E na sequência fez uma análise tanto dos desenhos, da família e da personalidade do artista, afirmando que,

de fato, Carlos Prado descendente de uma família opulenta ligada à história do latifúndio, do café, da política e da aristocracia paulista, teve uma infância de fazenda, de palacete, de ambientes tradicionais, de aposentos *art-nouveau* sobrepostos a bases maciças coloniais. Esse mundo cúbico, familiar, de sua infância, é que se volatiliza de tais desenhos, como um passado. A criança assiste, em devaneio aparentemente neutro, às aparições fluídicas do portão vigiado pela preceptora; do vestíbulo com estátuas e móveis; da escadaria dando para aposentos; dos ditos aposentos repletos de móveis, quadros, esculturas, arcas, personagens, camas de baldaquinos; de janelas abertas sobre parques; de vidas extintas de fim de século; de ambientes de Brasil e Europa; de Casa Grande e de Biarritz; de carruagem com postilhões e mordomos e preceptores de antes das hecatombes universais. Valendo-se de sua vocação e de sua arte, Carlos Prado, de índole notoriamente introspectiva, se coloca diante de tudo isso e escreve com seu

⁶² Maria Cecília Naclério Homem, “A Vila Penteados como Residência”, *Exposição Vila Penteados*, São Paulo, FAU-USP, 1976, pp. 74-75.

⁶³ O álbum *Memórias Sem Palavras - Infância* foi publicado em Paris, em 1954, e não em 1952.

desenho puro, leal e quase litúrgico, uma espécie de *Le Grand Meaulnes* cujas páginas são outros tantos movimentos emotivos de uma sinfonia de câmara, para audição particular onde o tema principal, que sempre volta, fosse: *Qu'il vienne, qu'il vienne, Le temps dont s'éprenne*⁶⁴.

Em quase todos os desenhos há um menino pequeno, representado de costas observando a cena, nunca conversando com os adultos. Tanto em *O Porão (Imagem 152)* e *O Quarto da Garagem (Imagem 150)* o garoto não interage com os inúmeros objetos. Em geral, sua atitude é passiva, como em *Discussão de Adultos (Imagem 154)*, à que assiste sem interferir. Um bebê dorme em um dos quartos da casa e sonha com quatro estátuas, todas apontando para o seu berço, como se o tivessem acusando de algo. *O Tricô (Imagem 153)*, por exemplo, sugere que as mulheres, muito entrosadas, podem estar entretidas em uma mesma atividade ou, quem sabe, mantêm certa cumplicidade ao conversar sobre os outros membros da família. De madrugada, enquanto os pais dormem, o menino caminha pela casa na tentativa de descobrir as passagens secretas e demais segredos que o lugar esconde. “Sua obra enfatiza a solidão da criança que viveu perdida na imensidão suntuosa do palacete, apartada do mundo distante e incompreensível dos adultos, cujo convívio e ligações com a rua eram interceptados pela poderosa governanta e pelos gradis de ferro forjado que cercam a propriedade”⁶⁵.

Mas quando o guri cresceu, revoltou-se com toda aquela situação. Farto do distanciamento dos familiares e do luxo excessivo, jogou do alto da escada uma imagem de si próprio, que se despedaçou. Pela primeira vez a representação mostrava o jovem de frente para o espectador, possibilitando o reconhecimento de sua identidade. A maneira como a obra foi realizada dá ao observador uma ideia de confronto ou até de rompimento, ao mesmo tempo que sugere a capacidade do personagem central de enfrentar o mundo a seu modo daí por diante (**Imagem 155**).

Durante o processo de execução do referido álbum, Carlos escreveu ao irmão Caio contando que vinha se dedicando à gravura e havia feito algumas com broca de dentista. Sentia-se entusiasmado, mesmo tendo certo ceticismo quanto à obra que poderia

⁶⁴ O romance *Le Grand Meaulnes* foi a única obra deixada por Alain-Fournier. No Brasil recebeu o nome de *O Bosque das Ilusões Perdidas*, também aparece nas edições atuais com o título de *O Grande Meaulnes*. De acordo com a sinopse da edição publicada pela Abril Cultural, é a partir da paixão de um estudante por uma aldeã que o autor francês constrói uma fábula poética sobre a passagem da infância à adolescência. “A Evocação Inonimada de Carlos Prado”, *Revista Habitat*, São Paulo, 1955.

⁶⁵ Maria Cecília Naclério Homem, *op. cit.*, 2011, p. 100.

realizar: uma imagem truncada da vida, vista por um indivíduo frustrado e ao mesmo tempo sincera e com forte sentido sentimental. E concluiu: “Pilriteiro, dás pilritos. Por que não dás coisa boa? Cada um dá o que pode. Conforme a sua pessoa”⁶⁶ (**Imagem 158**).

Embora os quatro irmãos passassem muito tempo na casa dos avós maternos, eles moravam junto com os pais na “Vila Antonieta” (**Imagens 9, 10 e 11**), um palacete de tendência *art nouveau* localizado na Avenida Higienópolis, antigo número 3, esquina com Rua Sabará. A casa foi demolida no final da década de 1920 e em seu lugar surgiu outra inteiramente *art déco* (**Imagens 28 até 31**). Do ponto de vista da arquitetura, Maria Cecília Naclério Homem lembra que a nova residência chegou a ser considerada das mais notáveis no estilo em São Paulo, tendo sido “projetada pelo arquiteto Elisiário Bahiana e construída pela Cia. Comercial e Construtora, no período de 1928 a 1929. [...] Muitos móveis, tapetes e painéis foram feitos no estilo [*art déco*], e assinados, ao que tudo indica, pelo casal Gomide-Graz ou pelo pintor Antônio Gomide”⁶⁷.

Proveniente de família produtora de café e industriais, Carlos Prado sempre esteve em dia com as tendências estéticas. Acostumado ao luxo e ao conforto, frequentava o Clube Atlético Paulistano, que reunia a sociedade paulista, e onde chegou a participar de um torneio de golfe miniatura em fevereiro de 1931⁶⁸. No entanto, uma das primeiras atitudes que assumiu contrária à sua posição social, deu-se por essa época, quando passou a demonstrar preocupação com os despossuídos. Desiludido com a própria família de burgueses, detentora de poder e insensível ao sofrimento do operariado, não acreditando mais no Partido Democrático, nem no desenrolar da Revolução de 1930 e percebendo a crescente burocracia, ele e o irmão Caio se filiaram ao Partido Comunista⁶⁹ devido às perspectivas de mudanças, uma vez que a experiência Soviética parecia bem sucedida. Eles foram levados “pelas mãos de um garçom espanhol, de cujo nome lastimavam não

⁶⁶ Arquivo Caio Prado Júnior no IEB-USP, CPJ-CP-PRA051, carta de 10 nov. 1955.

⁶⁷ Maria Cecília Naclério Homem, *op. cit.*, 2011, p. 103.

⁶⁸ Jornal *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 fev. 1931, p. 6.

⁶⁹ Dainis Karepovs, *Caio Prado Júnior – Parlamentar Paulista*, São Paulo, Assembleia Legislativa, 2003, p. 11.

se lembrar”⁷⁰. Nos tempos da faculdade o artista era chamado de comunista pelos colegas da Poli, porque mantinha amizades com operários.

A maioria dos familiares não via com bons olhos a atividade de militância dos dois⁷¹, provavelmente porque a classe operária, em várias cidades brasileiras, vinha lutando contra os patrões (alguns deles eram os próprios membros da família Prado ou Penteadado), desde meados do século XIX. Reivindicavam melhores condições de trabalho, maiores salários, reconhecimento de seus direitos de reunião e de greve, aprovação de leis em defesa do trabalho feminino e infantil, estabelecimento da jornada de trabalho máxima e do salário mínimo, organização de fundos de seguro, dentre outras.

Só na capital paulista haviam sido criados, em 1903, os sindicatos dos gráficos, dos sapateiros, dos metalúrgicos, dos chapeleiros, dos têxteis e dos pedreiros⁷². Na tentativa de dividir o movimento, o Congresso tinha aprovado uma lei que expulsava do país todos os estrangeiros que violassem a tranquilidade e a segurança nacional⁷³. Em 1907, ano que Carlos Prado nasceu, durante as lutas operárias para estabelecer oito horas de trabalho, Antônio Álvares Penteadado (avô de Carlos) não ofereceu nenhuma possibilidade de negociação⁷⁴. De acordo com Boris Fausto, operários pouco “organizados, sem apoio de um jornal que se mostre simpático aos demais operários em greve, os têxteis enfrentam o núcleo dos grandes empresários industriais. Sob a presidência do Conde Álvares Penteadado, estes se reúnem a 13 de maio, negando-se a fazer qualquer concessão”⁷⁵.

Combativas greves nos estados de São Paulo, Mato Grosso, Goiás, Rio de Janeiro, Pernambuco, dentre outras regiões ocorreram entre 1908 e 1912. Até os anos 1910, surgiram mais de mil organizações sindicais no país.

⁷⁰ Maria Cecília Naclério Homem, “Do Palacete à Enxada”, in: Maria Angela D’Incao, *História e Ideal*, São Paulo, Editora Brasiliense e Editora da Unesp, 1989, p. 48.

⁷¹ Armando Penteadado, por exemplo, era padrinho de Caio Prado Júnior. Como não concordava com as atividades de militante político, cortou relações. Nos almoços de família na casa da mãe de Caio e Carlos, muitos parentes se recusavam a participar ou deixavam de frequentar a mansão se soubessem que Caio estaria presente. Cfe. depoimento de Maria Cecília Naclério Homem, à autora, em 12 maio 2013 e Luiz Bernardo Pericás, *Caio Prado Júnior*, São Paulo, 2013, inédito.

⁷² Boris Fausto, *Trabalho Urbano e Conflito Social*, São Paulo, Difel, 1983, p. 102.

⁷³ *Idem*, p. 103.

⁷⁴ Paulo César Xavier Pereira, “Vila Penteadado: Ambiguidade e Contradições na Construção da Cidade de São Paulo”, *Vila Penteadado 100 Anos*, São Paulo, FAU-USP, 2002, p. 124.

⁷⁵ Boris Fausto, *op. cit.*, 1983, p. 147.

Para comemorar o 1º. de Maio de 1912, foi organizada na capital paulista manifestação com as palavras de ordem: “Jornada de trabalho de oito horas!”, “Reconhecimento das organizações sindicais!”, e “Contra a carestia!”⁷⁶.

Com o início da I Guerra Mundial, em 1914, o Brasil tornou-se exportador de gêneros alimentícios. Como consequência, a oferta de alimentos para o consumo interno foi reduzida drasticamente, provocando altas nos preços. Entre 1914 e 1923, os salários subiram 71% e o custo de vida havia aumentado 189%⁷⁷. A carestia vinha forçando o preço não só dos gêneros de primeira necessidade como dos aluguéis⁷⁸. Na falta de mecanismos para pequenas operações de crédito, os agiotas ofereciam dinheiro aos trabalhadores das fábricas.

Como os operários tinham jornadas estafantes, sem direito a descanso semanal, aposentadoria ou qualquer seguro se sofressem um acidente de trabalho, além de ganharem pouco e mal conseguirem sobreviver, a luta por melhores salários e condições de trabalho se intensificou. Nessa época, o emprego de mão-de-obra infantil ainda era comum⁷⁹.

A onda de greves, que desde o início do século vinha ocorrendo, simplesmente explodiu. Em 2 de julho de 1917, trabalhadores de duas fábricas pertencentes ao Cotonifício Rodolfo Crespi (de propriedade do sogro do tio Fábio) se reuniram para elaborar as condições de um novo acordo coletivo. Dias depois, definiram os delegados encarregados das negociações com a direção. Eles representavam 2.000 operários e exigiam aumento salarial. Como o industrial recusou a proposta, os primeiros operários cruzaram os braços no dia 10 de julho e, para reprimir as manifestações, a polícia foi chamada. No dia seguinte, os grevistas percorreram todas as fábricas do Brás obrigando-as a fechar. Uma multidão se concentrou em frente ao número 91 da Rua Caetano Pinto e mais de cem operários foram presos acusados de desordem. Na Companhia de “Tecidos de Juta Santana”, de propriedade do avô materno de Carlos Prado e onde seu pai era

⁷⁶ *Idem*, pp. 112-113.

⁷⁷ “A Crise Operária – A Carestia da Vida”, *A Platéia*, São Paulo, 18 jul. 1917, capa. Arquivo do Estado de São Paulo, loc. 18/047.

⁷⁸ Nesta época apenas a elite econômica era proprietária das residências; a grande maioria dos trabalhadores vivia de alugueres e não existiam programas de financiamento para a casa própria.

⁷⁹ “Últimas – A Crise Operária”, *A Platéia*, São Paulo, 16 jul. 1917, p. 3. Arquivo do Estado de São Paulo, loc. 18/047.

assistente, a direção acabou concordando com o aumento de 20% nos salários⁸⁰, mas não o concedeu de imediato.

Em 11 de julho, os manifestantes pediram liberdade aos grevistas presos. O movimento logo conseguiu a adesão dos trabalhadores de outras indústrias e dos servidores públicos, espalhando-se por toda a cidade, que amanheceu sem transporte público e com o comércio fechado. No dia 13, a represália por parte da Força Pública fez com que os operários se recusassem a negociar com os industriais e, assim, foi formada uma comissão de imprensa para solucionar o impasse. Os mortos da greve foram enterrados no dia 14 e uma multidão seguiu o cortejo fúnebre, que acabou se transformando em comício e palco das reivindicações operárias. O empresário Jorge Street foi o primeiro a ceder, reconhecendo publicamente como justas tais exigências. Negociou com os grevistas, concedendo 20% de aumento salarial, além de garantir a não punição aos que faltaram ao trabalho. Sua atitude foi seguida pelos proprietários da “Companhia Mecânica e Importadora”, “São Paulo Alpargatas Company” e “Tecelagem Ítalo-Brasileira”⁸¹. Pouco tempo depois, o acordo seria descumprido e os líderes sindicais presos.

Organizada por anarquistas, dentre vários imigrantes italianos, esta foi das greves gerais a mais abrangente e mais longa da história, que acabou avançando não só pelo estado paulista, como por quase todo o país. A organização dos trabalhadores resultou na fundação de associações sindicais e jornais operários diversos. De acordo com Christina Lopreato, “o movimento trouxe à tona a ‘questão operária’ confinada, desde a virada do século, ao âmbito policial e aos porões do Parlamento. Reavivou antigas discussões sobre o papel do Poder Legislativo frente aos problemas trabalhistas. Suscitou também um debate sobre o poder da polícia de limitar a liberdade constitucional de reunião e a liberdade de pensamento, sob a justificativa de dar combate aos anarquistas”⁸².

São Paulo era ainda a metrópole do café, mas tornara-se o maior centro industrial da América Latina graças ao impulso que a industrialização recebeu decorrente das necessidades ditadas pela I Guerra Mundial. Por outro lado, havia um clima de

⁸⁰ “A Greve do Operariado”, *A Platéia*, São Paulo, 12 jul. 1917, p. 4. Arquivo do Estado de São Paulo, loc. 18/047.

⁸¹ Christina da Silva Roquette Lopreato, *O Espírito da Revolta – A Greve Geral Anarquista de 1917*, tese de doutorado, Campinas, IFCH/Unicamp, 1996, p. 33.

⁸² *Idem*, p. 49.

insatisfação e a ansiedade por mudanças nas bases sociais e políticas. Indicavam a tensão social as greves e lutas operárias, a fundação do Partido Comunista, o Tenentismo, a Revolução de 1924 e a fundação do Partido Democrático⁸³.

O período compreendido entre 1900 e 1930 foi marcado por lutas violentas e de caráter classista. Na concepção de Theotônio Júnior⁸⁴, nessa época, o nível das reivindicações e organizativo ainda eram precários, isto é, lutava-se por conquistas das mais elementares, realizando-se poucos congressos que se restringiam às lutas econômicas mais imediatas e à manutenção de alguns direitos políticos, fazendo com que funcionassem, num clima extremamente adverso, as Federações que agrupavam as sociedades e Ligas Operárias. Não faltaram campanhas de caráter mais geral, contra a guerra e o sorteio militar obrigatório e contrária à Lei Adolfo Gordo que permitia a exportação de operários imigrantes considerados “agitadores”.

É importante frisar que a Revolução de Outubro (1917), na Rússia, acabou definindo os rumos do movimento operário internacional, atraindo para si a atenção, admiração e o interesse dos trabalhadores do mundo todo. E no Brasil, diante do quadro em que os operários se encontravam, lutando por melhores condições de vida e de trabalho, logo se fortaleceu uma consciência de classe no proletariado, elevando sua capacidade de luta, criando premissas para a divulgação da ideologia marxista. Nesse processo, a intelectualidade de vanguarda (progressista) também passou a se relacionar com simpatia à causa russa. Ambos (proletariado e intelectuais) desempenharam papel primordial na criação de grupos e instituições de esquerda, que visavam a propaganda ativa do regime. O início das atividades do Partido Comunista Brasileiro, em março de 1922, deu-se como consequência dos poucos resultados obtidos pelas greves, colocando em dúvida as concepções do anarquismo; e, no plano internacional, a ruptura entre anarquistas e comunistas, que haviam triunfado na Rússia⁸⁵. Os fundadores do novo partido e seus quadros eram os sindicalistas. Em bem pouco tempo o PCB seria fechado e lançado na ilegalidade; no entanto manteve uma grande influência no movimento operário até 1930.

⁸³ ⁸³ Maria Cecília Naclério Homem, *op. cit.*, 2011, p. 102.

⁸⁴ Theotônio Júnior, “O Movimento Operário no Brasil”, *Revista Brasiliense*, São Paulo, no. 39, jan.-fev. 1962, pp. 100-118.

⁸⁵ Boris Fausto, *op. cit.*, 2003, p. 303.

Entre 1922 e 1930, realizaram-se vários movimentos de caráter pequeno-burguês, liderados pelos tenentes, visando abalar o controle político mantido pela oligarquia cafeicultora e exportadora. Além disso, só nos anos 1930 e 1931, dos 140 mil trabalhadores das indústrias têxteis do país, mais de 30 mil encontravam-se desempregados. Boris Koval lembra que em São Paulo 10 mil operários haviam sido demitidos das três fábricas do conde Matarazzo⁸⁶. Nessa fase, revelava-se a preocupação com a participação política da classe operária e seu surgimento na nova correlação de forças que disputava o poder no país⁸⁷.

Com o início da era Vargas (1930-1945), muitas das chamadas questões sociais passaram a ser incorporadas. Leis trabalhistas foram criadas, assim como a Previdência Social. Fundou-se, em 26 de novembro de 1930, o Ministério do Trabalho, com o objetivo de o novo regime interferir, sistematicamente, no conflito entre capital e trabalho. O movimento sindical, nesse período, tornou-se o sustentáculo do nacionalismo. De acordo com Theotônio Júnior, as lutas pela Petrobrás, Eletrobrás, defesa do minério e outras reivindicações nacionalistas debatidas em vários congressos operários, permitiram uma certa unificação e o aparecimento de uma posição da classe trabalhadora diante dos problemas do país, o que levava os operários, ao lado dos estudantes, a uma posição de vanguarda do povo brasileiro⁸⁸.

A Sociedade de Socorros Mútuos Internacionais

Em meio a esse turbilhão, no início de 1932, Carlos e Caio ajudaram a fundar a Sociedade de Socorros Mútuos Internacionais (SSMI)⁸⁹, “uma organização de caráter

⁸⁶ Boris Koval, *op. cit.*, p. 239.

⁸⁷ Theotônio Júnior, *op. cit.*, pp. 100-118.

⁸⁸ *Idem, ibidem*.

⁸⁹ De acordo com as fontes, essa sociedade era uma iniciativa particular, cuja direção reunia amigos militantes de esquerda e pertencentes às elites econômicas. Suas atividades têm características tanto de Sociedade de Socorros Mútuos, ou seja, associações mutualistas que integram um sistema especial de instituições de previdência que surgiram no Brasil em meados do século XIX, e que embora algumas continuem funcionando até hoje, foram progressivamente se esvaziando ao longo das décadas de 1930 e 1940. Na ausência de mecanismos formais de previdência pública, a maioria tinha por objetivo disponibilizar aos associados proteção, ofereciam pensões, indenizações, financiavam enterros, forneciam remédios, atendimento hospitalar, dentre outros cuidados. Em geral as mutuais eram locais, sendo minoritárias as de alcance regional ou nacional. Havia aquelas que se organizavam por etnia, mas várias foram constituídas em torno da categoria profissional dos associados, por locais de trabalho ou reunindo

internacional que tinha por finalidade organizar a solidariedade aos presos políticos”⁹⁰. De acordo com Luiz Henrique de Castro Silva, alguns meses antes da Revolução Constitucionalista, Carlos Prado confeccionou as bandeiras que eram penduradas na fachada das ruas, contendo palavras de ordem “Contra a guerra imperialista, em defesa da União Soviética”⁹¹. Junto a Joaquim Câmara Ferreira⁹², Mário Schenberg⁹³, Milani, Noé Gertel e Adolfo Roitman, todos colegas de Carlos na Escola Politécnica de São Paulo, tinha a atribuição de organizar as finanças para os presos políticos, distribuir material denunciando ilegalidades, e ainda, participar da primeira reunião onde estava, também, o representante do Bureau Sulamericano da Internacional Comunista, com sede em Montevideo. Eles formavam o núcleo de Victor Garcia, um militante profissional que organizava os trabalhos do Socorro Internacional.

Na opinião de J. Toledo⁹⁴, a ideia de se criar uma sociedade visando os interesses dos operários, teria sido de Tito Batini⁹⁵ e de Caio Prado Junior, porque eles “viviam à

trabalhadores de diversos setores. A SSMI parece ter ainda algumas características de Sociedade de Socorro Vermelho Internacional, independente daquela organizada pela Internacional Comunista, em 1922. Criada para funcionar como uma Cruz Vermelha, a SSMI organizava o apoio aos prisioneiros comunistas e reunia recursos materiais e humanitários. De acordo com o panfleto que circulou em 1932, apreendido pelo DEOPS, ela era uma organização revolucionária de classe, que lutava contra a reação da burguesia gananciosa e sem entranhas, responsável pela difícil situação dos trabalhadores têxteis. Para saber mais, ver: Tânia Regina de Luca, *O Sonho do Futuro Assegurado (O Mutualismo em São Paulo)*, São Paulo, Contexto, Brasília: CNPQ, 1990; Ronaldo Pereira de Jesus, *Mutualismo e Desenvolvimento Econômico no Brasil do Século XIX*, Málaga, Revista OÍDLES, vol. 1, no. 1, setembro 2007; e Arquivo DEOPS, Prontuário 282 do Socorro Vermelho Internacional (sub-seção de São Paulo), PF0000074 - Trabalhadores Têxteis, São Paulo, julho de 1932.

⁹⁰ Luiz Henrique de Castro Silva, *O Revolucionário da Convicção – Vida e Ação de Joaquim Câmara Ferreira*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2010, p. 65 (Coleção História, Cultura e Ideais, vol. 13).

⁹¹ *Idem*, pp. 66-67.

⁹² Joaquim Câmara Ferreira (1913-1970) ingressou no PCB aos dezoito anos de idade, por volta de 1931, quando era estudante de Engenharia na Escola Politécnica de São Paulo, onde conheceu Carlos Prado e os demais integrantes do núcleo Victor Garcia da SSMI. Abandonou o curso no final do segundo ano e transferiu-se para a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Ao longo da vida, foi militante, dirigente comunista e comandou a Aliança Nacional Libertadora. Atuou na luta armada contra a ditadura militar, e nesse período, tornou-se mais conhecido por ser um dos comandantes do sequestro do embaixador norte-americano no Brasil, Charles Burke Elbrick (set. 1969). *In*: Luiz Henrique de Castro Silva, *op. cit.*, 2010.

⁹³ Mário Schenberg (1914-1990) ingressou na Faculdade de Engenharia de Recife, em 1931. Logo se transferiu para São Paulo, onde se formou engenheiro elétrico pela Escola Politécnica, em 1935. Por duas vezes chegou a se eleger deputado estadual por São Paulo, e devido às ligações que manteve com o PCB foi cassado e preso. Tornou-se crítico de arte e conviveu com Di Cavalcanti, Lasar Segall, José Pancetti, Mário Gruber, Cândido Portinari, Bruno Giorgi, Marc Chagall e Pablo Picasso. *In*: Luiz Henrique de Castro Silva, *op. cit.*, p. 65.

⁹⁴ J. Toledo, *Flávio de Carvalho – O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, pp. 149-150.

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 [...]”. A empreitada contou ainda com o artista plástico Flávio de Carvalho⁹⁶, o dramaturgo Procópio Ferreira, os médicos André Dreyfus e Guilherme da Silveira Filho⁹⁷, o advogado Zoroastro de Gouveia⁹⁸, além de Moreira Porto, Ribas Marinho, Motta Lima, Quirino Pucca e Jair Martins. De acordo com Tito Batini, a Cooperativa “realmente tinha finalidades políticas, proporcionando às classes laboriosas serviços médicos vários e aquisição de alimentos a preços de custo [...]”⁹⁹. Mas o verdadeiro intuito dessa sociedade, “foi ganhar algum dinheiro, mesmo mantendo um prurido político através do anarco-sindicalismo tardio”¹⁰⁰.

O modesto escritório localizado na Praça da Sé, número 68 era decorado com amplo quadro a óleo: de um lado havia a representação de grande número de operários, ao meio duas embarcações e remadores e do lado direito outro grupo de trabalhadores carregando sacos para estas embarcações¹⁰¹.

No entanto, a empreitada terminou em pouco tempo. A iniciativa fracassou devido a um escândalo financeiro protagonizado por Theodoro Sampaio Filho, que

⁹⁵ 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 acabou sendo demitido, porque se recusou a redigir os estatutos da *Sociedade de Assistência aos Empregados* da empresa, que estabelecia os cargos de direção apenas aos gerentes e subgerentes nomeados. Foi durante o tempo que participou das sessões do *Congresso Social* e da *Sociedade dos Amigos da União Soviética* que ele conheceu o jovem Caio Prado Júnior. Em 1932, Tito se juntou aos perrepipistas 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, substituindo o ex-tenente da coluna Miguel Costa-Prestes, Silo Meirelles, que seguiria para Moscou. In: Tito Batini, *Memórias de Um Socialista Congênito*, Campinas, Editora da Unicamp, 1991, p. 166.

⁹⁶ O engenheiro e artista plástico Flávio de Carvalho pertencia à família de cafeicultores do estado do Rio de Janeiro. O pai era administrador dos negócios da família Prado. Os irmãos Carlos e Caio eram seus amigos de infância e mantiveram a amizade por toda a vida.

⁹⁷ O médico Manuel Guilherme Silveira Filho foi Ministro da Fazenda entre jun. 1949 e jan. 1951, durante o governo de Emílio Gaspar Dutra.

⁹⁸ Zoroastro de Gouveia foi um dos fundadores do Partido Democrático (PD) de São Paulo e por ele se elegeu deputado estadual, atuando na Câmara do Congresso Legislativo do Estado de São Paulo, entre os anos de 1928 e 1930. Pouco depois da Revolução de 1930, declarou-se socialista e partidário do marxismo. Concorreu, em 3 maio 1933, às eleições para a Assembleia Nacional Constituinte como candidato do Partido Socialista Brasileiro (PSB), do qual fez parte e foi um dos integrantes do novo grupo de dirigentes, definido em janeiro de 1934. Depois disso não teve mais atuação política. Dainis Karepovs, “PSB-SP: Socialismo e Tenentismo na Constituinte de 1933-34”, *Revista Esboços*, Santa Catarina, no. 16, vol. 13, UFSC, 2006, pp. 169-198.

⁹⁹ J. Toledo, *Flávio de Carvalho – O Comedor de Emoções*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 150.

¹⁰⁰ Tito Batini em depoimento a J. Toledo. (*Idem*, p.122).

¹⁰¹ Prontuário 1.454, de Flávio Rezende de Carvalho no DEOPS.

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 sócios¹⁰² por não ter integralizado, 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 Sampaio¹⁰³, o pai e amigo da família Prado desde os tempos em que frequentava o salão cultural na residência de dona Veridiana, 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 bens¹⁰⁴. Assim, em fins de abril do mesmo ano, a sociedade foi extinta.

De acordo com relatos encontrados no prontuário de Carlos Prado, arquivado no Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS), fica claro que o artista foi vigiado pela polícia política no curto período em que atuou na Sociedade¹⁰⁵.

¹⁰² A composição societária da Sociedade de Socorros, conforme informações registradas no prontuário de Carlos Prado, nos arquivos do DEOPS, 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 Guilherme da Silveira Filho, duas para Moreira Porto, uma para Ribas Marinho e uma para Motta Lima. As quotas de Procópio Ferreira, Quirino Pucca e Jair Martins não foram especificadas.

¹⁰³ O baiano, filho de escrava, Theodoro Fernandes Sampaio (1855-1937) foi engenheiro geógrafo, escritor e historiador. Sua obra mais importante é o estudo *O Tupi na Geographia Nacional* (1901), que ressalta o papel dos bandeirantes na difusão de topônimos, ou seja, nos nomes próprios de lugares de origem Tupí. Ele era amigo da família Silva Prado desde fins do século XIX, quando frequentava o salão cultural promovido por Dona Veridiana.

¹⁰⁴ J. Toledo, *op. cit.*, p. 150; e Prontuário 67.296, de Carlos Prado no DEOPS.

¹⁰⁵ Falar abertamente sobre comunismo ou qualquer outra ideologia de esquerda, no Brasil, por muito tempo foi considerado um caso de polícia. 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 Paulo. Com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, na década de 1930, a sociedade brasileira continuou sob constante vigilância. De acordo com Álvaro Andreucci, “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 frequentadas”. 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 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”, relatou Marcos

O Clube de Artistas Modernos

Depois da breve atuação na Sociedade de Socorros Mútuos Internacionais, Carlos Prado passou a militar no PCB (abril de 1932) e ajudou a fundar no mês de novembro o Clube de Artistas Modernos (CAM) - uma das primeiras associações culturais paulistas. Sua sede, localizada na Rua Pedro Lessa, número 2, no centro de São Paulo, serviu de moradia e abrigou o ateliê de seus quatro fundadores: Flávio de Carvalho, o idealizador da agremiação que transitou por diversas ideologias, algumas contraditórias, para poder analisá-las friamente, priorizando sempre o conhecimento, independentemente da opção política; Di Cavalcanti, militante comunista¹⁰⁶; e Antônio Gomide (que em fins da década de 1920 decorou a casa dos pais de Carlos), o único entre eles que não exerceu qualquer tipo de militância; além do próprio Carlos, durante sua breve participação.

André Dreyfus, Zoroastro Gouveia, Quirino Pucca e Procópio Ferreira, que haviam participado da SSMI, eram também da diretoria do clube, que tinha o intuito de abrir um espaço para a divulgação da arte moderna, reunindo em seu quadro de dirigentes nomes proeminentes das artes brasileiras e da sociedade paulista como Anita Malfatti, Noêmia Mourão, Tarsila do Amaral, John Graz, Yvone Maia, Nelson Rezende, Paulo Torres, Elza Gomes, Paulo Prado, Sérgio Milliet, Nabor Cayres de Brito, Jayme Adour da

Tarcísio Florindo. In: Álvaro Gonçalves Andreucci & Valéria Garcia de Oliveira, *Cultura Amordaçada: Intelectuais e Músicos sob a Vigilância do DEOPS*, São Paulo, Arquivo do Estado e Imprensa Oficial, 2005; e 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.

¹⁰⁶ Di Cavalcanti 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 abismos [...] nunca poderei renunciar ao prazer cotidiano”, dizia. De qualquer maneira, manteve ao longo de sua vida conversas com líderes operários e intelectuais comunistas como Everardo Dias, Afonso Schmidt 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 opositores. In: Emiliano Di Cavalcanti, *Reminiscências Líricas de Um Perfeito Carioca*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1964, p. 37.

Câmara, Yolanda Prado do Amaral, Baby Cerquinho Prado, Beatriz Gomide, Joseph Kliass, Paulo Magalhães e Celestino Paraventi¹⁰⁷.

Como é possível notar, grande parte da diretoria¹⁰⁸ era formada por pessoas com origens burguesas e muitas mantinham relações sociais ou pertenciam à família de Carlos, como o primo em segundo grau Paulo Prado, a irmã Yolanda Prado do Amaral e Baby Cerquinho Prado, esposa de Caio Prado Júnior. O espaço cultural era 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.

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

Formada por gente “largada”, boêmia e “progressista”¹⁰⁹, porém com formação na Europa, a agremiação alimentava, inicialmente, o interesse pela vanguarda e no segundo

¹⁰⁷ J. Toledo, *op. cit.*, pp. 132–133.

¹⁰⁸ Fizeram parte da diretoria: 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 Néelson 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 música. In: Graziela Naclério Forte, *CAM e SPAM: Arte, Política e Sociabilidade na São Paulo Moderna, do Início dos Anos 1930*, dissertação de mestrado, São Paulo, FFLCH-USP, 2008.

¹⁰⁹ Circulavam pelo grêmio pessoas com as mais diversas formações: escritores (o poeta 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 Ferreira), pintores da vanguarda brasileira (Hugo Adami e Iokanaan) e da vanguarda mexicana (o muralista David Alfaro Siqueiros), além de Néelson Tabajara de Oliveira, cônsul do Brasil em Xangai, do advogado Plínio

semestre de 1933 o destino do povo brasileiro passou a ser o foco dos debates, vindo 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”¹¹⁰. Além disso, defendia as ideias modernas de transformação estética e política da sociedade para a formação do homem do futuro¹¹¹. Pretendia reeducar esteticamente a elite ao incorporar em sua agenda cultural o projeto de “brasilidade” elaborado 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). Dessa maneira, o CAM buscou mostrar a arte popular para a elite, ao mesmo tempo em que atraiu os operários, aproximando-os das produções eruditas, uma vez que a diretoria acreditava que o ensino da arte não deveria ser monopólio de escolas ou academias. Cada artista tinha o dever de descobrir formas inéditas para revelá-las à coletividade. No entanto, tal projeto mostrou-se limitado, não encontrando a aceitação de seus associados.

O Clube de Artistas Modernos misturou 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, que 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. E com o Teatro da Experiência o grupo introduziu uma nova linguagem e o uso de recursos cênicos. A ideia inicial 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,

Balmaceda Cardoso e algumas pessoas de origem russa radicadas no Brasil (Pacha Abranova, Lubow Soumarokova e Eugênio Kusnetsoff). *Idem*, pp. 36-37.

¹¹⁰ 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. 39.

¹¹¹ Marcelo Mari, *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930-1950)*, tese de doutorado, São Paulo, FFLCH/Universidade de São Paulo, 2006, p. 44.

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 peças¹¹².

A grande mescla de atividades artísticas na programação cultural do Clube pode ser entendida como uma característica de exploração da cultura, onde tudo era válido. Embora possa parecer caótica, a mistura dava um 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”¹¹³.

O grupo formador da agremiação estava em sintonia com os estudos de psiquiatria divulgados no início do século XX. Vivia, 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 público e, conseqüentemente, a diversificação, onde pretendiam integrar-se dentro da nova ordem mundial capitalista.

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

Até essa época, Caio e Carlos mantinham amizade com diversos operários. 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 grêmio, provavelmente levado por Caio Prado Júnior¹¹⁴. Carlos Prado era amigo do militante e dirigente comunista Joaquim da Câmara Ferreira e

¹¹² Graziela Naclério Forte, *op. cit.*, p. 143; e Flávio de Carvalho, “A Epopeia do Teatro da Experiência” e “O Bailado do Deus Morto”, *Revista Anual do Salão de Maio*, 1939.

¹¹³ Francisco Alambert, *As Bienais de São Paulo: da Era do Museu à Era dos Curadores*, São Paulo, Boitempo, 2004.

¹¹⁴ Walter Zanini, *op. cit.*, p. 38.

de Tito Batini, “um verdadeiro tipo de comunista militante” de acordo com a anotação feita pela polícia em seu prontuário no DEOPS. Batini registrou em suas memórias uma visita à sede do Clube, onde foi recebido por Carlos: “surpreendo-o nu, pincel e paleta nas mãos, enchendo de tintas uma tela”¹¹⁵.

Caio Prado Júnior foi quem redigiu um breve estatuto para o CAM (**Imagem 38**), apresentado junto a uma ficha de inscrição. Além de membro da diretoria, Caio proferiu duas concorridas conferências no mês de setembro (1933) sobre a *Rússia e o Mundo do Socialismo*, ocasião em que contou suas impressões de viagem. Ele e a esposa Baby durante um mês e meio (entre maio e junho de 1933) estiveram na URSS com a intenção de “ver alguma coisa e adquirir uma ideia mais ou menos concreta do que se faz lá...”¹¹⁶. Em seu discurso, datilografado em trinta e duas páginas, abordou duas questões distintas: o ambiente predominante no país bem como a forma que o povo vivia e encarava 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 e a análise da indústria, da agricultura e do comércio. Para ele:

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 independentes de quaisquer considerações sobre a vantagem ou desvantagem destas mesmas engrenagens, sua superioridade ou inferioridade sobre as do regime capitalista¹¹⁷.

Devido ao grande interesse gerado, Caio Prado 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

¹¹⁵ Tito Batini, *op. cit.*, p. 166.

¹¹⁶ Fundo Caio Prado Júnior, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, doc. 41, São Paulo, 15 fev. 1933.

¹¹⁷ 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.

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 clube¹¹⁸.

Carlos frequentou o CAM desde a inauguração em 24 de novembro de 1932, celebrada “com vinho e barulhada” até fins de janeiro do ano seguinte, quando o artista-arquiteto deixou de ser o diretor e tesoureiro da agremiação. Ele teve de se afastar, porque estava trabalhando no Rio de Janeiro, onde executava alguns projetos de decoração e, portanto não pôde comparecer aos dois eventos do irmão. Nesse período, ele ainda era um artista plástico principiante e pouco conhecido. Havia pintado *Paisagem* (1932) (**Imagem 35**) e realizado o painel *Tragédia de Cleópatra*. Em 10 de fevereiro de 1933, o irmão Caio Prado Júnior enviou-lhe uma correspondência onde alertava:

Estive ontem com o Flávio e é bom que você escreva a ele dizendo que deixou a tesouraria do Clube de Artistas, não só de fato, mas também de direito. Isto porque ele pretende, aconselhado pelo Paraventi ou outro qualquer, que você continue a figurar nominalmente como tesoureiro. Procurei convencê-lo do contrário. Mas ele acha muito natural que você seja testa de ferro do que se está fazendo à sua revelia¹¹⁹.

No mês de julho, Carlos estava novamente em São Paulo para organizar sua partida para a Europa. Viajou em agosto e, a princípio, pretendia instalar-se por um longo tempo em Paris com o intuito de fazer um curso de urbanismo com duração de 2 anos. Mas lá permaneceu até fins de abril de 1934¹²⁰, porque se sentia isolado, a escola, em sua opinião, não valia nada e financeiramente era impossível. Lá o que mais gostava de fazer era visitar os museus. Nessa época, começou a escrever um livro que tinha o título provisório “Da Arquitetura ao Urbanismo”, mesmo achando que seria difícil publicá-lo, pois não era um assunto de grande interesse e ficaria caro por causa das ilustrações. Nos dois meses finais (março e abril) de sua estada no Velho Continente, resolveu conhecer a União Soviética.

¹¹⁸ “A Rússia de Hoje”, *Diário da Noite*, São Paulo, 15 set. 1933.

¹¹⁹ Correspondência Familiar, Fundo Caio Prado Júnior, Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, caixa 1, 10 fev. 1933.

¹²⁰ Em Paris, Carlos vivia no Hotel Vernet.

Depois da Viagem à União Soviética

Carlos Prado mantinha-se interessado pelos temas marxistas. A influência do irmão Caio não pode passar despercebida: fazia pouco tempo que ele havia retornado da União Soviética e proferido algumas palestras sobre o tema, além disso, *Evolução Política do Brasil*, “o primeiro livro orgânico de interpretação marxista da história brasileira” acabara de ser publicado (1933). Dos anos 1930 em diante, demonstrou enorme interesse em criar vínculos políticos e culturais com a URSS¹²¹.

Como a falta de informação sobre a Rússia era enorme e a imprensa no Brasil e na América Latina, em grande medida, posicionaram-se de forma desfavorável aos soviéticos, passou a ser muito comum que os simpatizantes do regime fossem conhecer de perto suas instituições e a vida política¹²². E com Carlos não foi diferente, ele aproveitou o fato de estar vivendo na Europa para viajar pela Alemanha, quando encontrou com Silvio Romero Filho, cônsul geral do Brasil em Berlim, que conhecia Caio Prado de São Paulo. De lá foi a Paris e enviou uma carta ao irmão, datada de 3 de março de 1934, onde contava sobre o fim da greve dos *chauffeurs* de táxi, que havia demorado um mês. Falava, ainda, que queria ir à União Soviética, mas isso parecia ser difícil por causa do tempo e do mau estado das estradas (**Imagem 46**).

Carlos queria ver de perto, assim como Caio, as soluções implementadas na União Soviética. Sentia dificuldades para entender os acontecimentos sociais com imparcialidade porque havia notado que no Brasil, ao se tratar do tema, muitas divergências surgiam entre militares, civis e políticos, onde todos tinham um ponto de vista particular, defendido com afinco¹²³.

¹²¹ Luiz Bernardo Pericás, *Caio Prado Júnior*, São Paulo, 2013, inédito.

¹²² Dentre os livros mais conhecidos publicados nas décadas de 1920 e início dos anos 1930 (antes da viagem de Carlos Prado) contando as impressões de viagens sobre o mundo socialista destacamos o *best seller* da época escrito por Maurício de Medeiros, *Rússia*, Rio de Janeiro, Calvino Filho, 1931; além de Osório César, *Onde o Proletariado Dirige...*, 1932; Osório César, *Estado Proletário*, 1933; Carlos Afonso dos Santos, *Como eu Vi a Rússia*, Lisboa, Livraria Popular, 1932; Caio Prado Júnior, *URSS, um Novo Mundo*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1934; Octavio Brandão, *Rússia Proletária*, 1924; D. João Becker, *O Comunismo Russo e a Civilização dos Soviets*, 1931; Jayme Adour da Câmara, *O que é o Plano Quinquenal*, 1931; Cláudio Edmundo, *Um Engenheiro Brasileiro na Rússia*, 1933. Ver: Luiz Bernardo Pericás, *Caio Prado Júnior*, São Paulo, inédito.

¹²³ Carlos Prado, São Paulo, *Aviso ao Leitor*, Capítulo II, p. 9. Arquivo Carlos Prado.

Finalmente decidiu ir. Na volta escreveu a Caio Prado Júnior contando que a “viagem de um mês em um país cuja língua se ignora não é possível recolher mais do que impressões e ainda muito ligeiras. Estas impressões são de duas naturezas: de dúvida e de esperança pelo futuro do socialismo na URSS”¹²⁴.

Se inicialmente o interesse de Carlos Prado pelo marxismo era evidente, notamos que após sua viagem houve um completo desinteresse e até mesmo certo desencanto com a ideologia, optando por se distanciar do PCB e de toda e qualquer militância política. Os irmãos que até então compartilhavam dos mesmos ideais políticos, viram suas trajetórias tomarem rumos bem diferentes¹²⁵.

Infelizmente não encontramos nenhum documento datado dos anos 1930 que justificasse tal sentimento. O artista revelou, anos depois, que os motivos de seu descontentamento com referência aos países socialistas passavam por questões relacionadas aos direitos humanos, ou seja,

... esta polêmica se trava em todos os países onde há subversões, ou seja, como já vimos, em todos os países contemporâneos, inclusive nos países socialistas, cujos Estados, teoricamente, não deveriam ter inimigos (na população do país) e, por conseguinte, tampouco a necessidade de recorrer à violação dos D.H., a fim de se defenderem. Até mesmo o mais antigo deles, o Estado soviético que deveria ser, teoricamente, o mais imune deles às subversões (e conseqüentemente à necessidade de os violar, a fim de se defender), até ele mesmo os viola e com grande requinte. Com efeito, não satisfeito com as violações tradicionais dos D.H., dos quais se vale em grande escala, o Estado soviético inventou uma violação inédita: decretou que os intelectuais que põem em dúvida um qualquer de seus “ukases”, são doentes mentais e os internam em “hospitais”, digo masmorras psiquiátricas, onde são submetidos a “tratamentos” por meio de drogas ou de “lavagens cerebrais”, até que “reconheçam seu erro”, isto é, o que cometeram ao duvidar da infalibilidade da sabedoria do Estado soviético¹²⁶.

A violação dos Direitos Humanos, na opinião de Carlos dava-se em todos os tipos de sociedades, inclusive nas chamadas socialistas, as quais se diziam defensoras dos

¹²⁴ Carta de Carlos Prado para Caio Prado Júnior, Paris, 20 abr. 1934. Fundo Caio Prado Júnior no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Levantamento Prévio: caixas, caixa no. 31, documento 65.

¹²⁵ Caio Prado Júnior por toda a vida atuou como intelectual militante e inaugurou no país uma tradição historiográfica diferente e original, identificada com o marxismo, que na sua opinião, “não era acessório, mas um instrumento essencial, não só para compreender o processo histórico nacional, mas como instrumento para a luta pelo socialismo”. Deixou uma obra “marcada por um sentido pragmático de luta...o marxismo para ele, como para todos os que seguem essa orientação com lucidez, observando-a em sua essência, é mais um método e uma realidade viva...”, afirmou Francisco Iglésias. *In: Luiz Bernardo Pericás, “Caio Prado Júnior e o Socialismo”, Mouro – Revista Marxista, Núcleo de Estudos d’ O Capital, São Paulo, ano 2, no. 3, jul. 2010, p. 147; e Francisco Iglésias, “Um Historiador Revolucionário”, Caio Prado Júnior - História, São Paulo, Editora Ática, 1982, p. 8.*

¹²⁶ Carlos Prado, São Paulo, *Os Direitos Humanos*, 9 mar. 1979. Grifo do autor. Arquivo Carlos Prado. Ver o texto completo nos anexos ao final da tese.

direitos dos proletários, mas que adotavam ditaduras provisórias como forma de edificar, exclusivamente, a sociedade comunista¹²⁷.

Decepcionado com sua classe, havia apostado na atuação da Sociedade de Socorros Mútuos Internacionais como meio de ajudar os operários. No entanto, a SSMI terminou devido a um incidente financeiro. Ainda sensível às causas dos trabalhadores, interessou-se em conhecer a União Soviética para ver de perto como funcionava aquela sociedade pós-revolução. Queria entender também a maneira pela qual se formaram e estavam se formando as novas cidades do regime soviético. Como em Paris não havia encontrado nenhuma publicação a respeito, fez questão de ir à URSS e observar tudo sob o ponto de vista do urbanista¹²⁸. Logo compreendeu que o regime estava longe de ser o ideal, passando, portanto, a apostar apenas na arquitetura social como forma de garantir o bem-estar dos brasileiros pertencentes às camadas sociais mais baixas.

A Formação de Engenheiro-arquiteto e suas Ideias sobre Arquitetura Moderna

Um ano depois de ter sua filiação no Partido Comunista, Carlos Prado concluiu a Escola Politécnica de São Paulo (1932), adquirindo a dupla titulação de engenheiro-arquiteto¹²⁹. Ainda estudante do último período da faculdade, divulgou na *Revista Politécnica*¹³⁰ um desenho da fachada de um prédio de apartamentos assinado por ele e

¹²⁷ Para saber mais, ver o artigo intitulado *Os Direitos Humanos* (1979) nos anexos.

¹²⁸ Fundo Caio Prado Júnior, carta enviada de Paris, datada de 18 dez. 1933, localizador: CPJ-CP-PRA025, São Paulo, IEB-USP.

¹²⁹ O ensino de engenharia progrediu a partir de fins do século XIX. Nos anos 1930, os cursos voltados para a formação do arquiteto puro não existiam no Brasil; somente na década seguinte é que houve uma autonomia do saber específico. Vilanova Artigas explicou que o título engenheiro-arquiteto foi utilizado porque somente a palavra arquiteto não daria a devida respeitabilidade. De acordo com Edmundo Campos Coelho, “arquiteto era um título livremente utilizado por construtores, engenheiros e mestres-de-obras. Os egressos dos cursos da Academia Imperial de Belas Artes, pelo domínio do desenho artístico, eram frequentemente utilizados como ‘fachadistas’ que ornavam as estruturas edificadas. O design não tinha qualquer relevância ou autonomia no processo da edificação, o que dificultava a formação do arquiteto e sua diferenciação do mero construtor ou do engenheiro civil. Assim, a arquitetura brasileira virtualmente inexistiu até por volta de 1930, por falta, sobretudo, destes dois elementos: um segmento da população capaz de reconhecer e discriminar entre convenções artísticas geradoras de produtos arquitetônicos distintos e um profissional capaz de produzir as bases de comparabilidade de seu produto”. In: Vilanova Artigas, *A Função Social do Arquiteto*, São Paulo, Nobel, 1989, p. 17; e Edmundo Campos Coelho, *As Profissões Imperiais – Medicina, Engenharia e Advocacia no Rio de Janeiro 1822-1930*, Rio de Janeiro e São Paulo, Editora Record, 1999, pp. 222-223.

¹³⁰ Carlos Prado, “Projeto de um Prédio de Apartamentos – Fachada”, *Revista Politécnica*, São Paulo, no. 105, não-paginado, maio-jun. 1932.

que tem características modernas: um anteprojeto de 6 andares, em linhas retas e sem ornamentos, que nunca saiu do papel (**Imagem 36**).

Em fins de 1932, antes da viagem à URSS, Carlos publicou novamente na *Revista Politécnica*, desta vez um artigo intitulado “A Arquitetura do Futuro em Face da Sociedade Capitalista”¹³¹, onde dialogava com questões da época e analisava a arquitetura sob o ponto de vista do materialismo dialético. Para Sylvia Ficher, esse foi o primeiro trabalho escolar em estilo modernista publicado na citada revista¹³², onde se partiu do marxismo para argumentar que o movimento europeu na arquitetura, apesar de ser fruto da sociedade capitalista, correspondia à forma social do futuro, o socialismo, e criticava o determinismo arquitetônico ditado por materiais de construção e sistemas construtivos, defendendo uma arquitetura voltada às necessidades de habitação, trabalho e lazer, onde os materiais deveriam ser adaptados¹³³.

Na opinião de Carlos, as necessidades de habitação na sociedade moderna seriam sanadas com a construção dos edifícios coletivos (utilitários) cuja característica marcante era a produção em série com o propósito de diminuir os custos com mão-de-obra e materiais, porque a sociedade capitalista precisava de:

edifícios de natureza inteiramente nova que não existiam nas cidades anteriores à era capitalista;...todos estes novos edifícios têm um caráter comum, são edifícios coletivos. Mas examinados mais de perto, estes edifícios têm ainda outro caráter comum. É a padronização: janelas feitas em série, portas em série, vigas em série, pilares em série, aparelhos sanitários em série etc. (até os penduricalhos colados nas fachadas são feitos em série)¹³⁴.

Dessa forma, o processo de coletivização passava pela indústria, caracterizada pelo anonimato das peças todas iguais. Na sequência, adotou alguns paradigmas do pensamento modernista na arquitetura, como a valorização dos aspectos estruturais da construção e o desprezo pela decoração aplicada: “não vamos nos deter a examinar bugigangas tais como consolos que em vez de suportar são suportados, e outras

¹³¹ Carlos da Silva Prado, “A Arquitetura do Futuro em Face da Sociedade Capitalista”, *Revista Politécnica*, São Paulo, n. 106, pp. 351-356, nov.-dez. 1932. Ver o artigo completo nos anexos ao final da tese.

¹³² Sylvia Ficher, *Os Arquitetos da Poli: Ensino e Profissão em São Paulo*, São Paulo, Edusp, 2005, p. 272.

¹³³ *Idem*, p. 272.

¹³⁴ Carlos Prado, *op. cit.*, nov.-dez. 1932, p. 352.

imbecilidades do mesmo gênero. Para ver a nova arquitetura é preciso ir à carcaça do edifício”¹³⁵.

É na conclusão do artigo que se encontra a discussão verdadeiramente original. De acordo com Sylvia Ficher¹³⁶, após criticar a distinção entre arquitetura e construção, Prado atacou o reformismo dos arquitetos modernos:

Mas em geral, devido à sua constituição burguesa, não enxergam aquilo que ultrapassa a era burguesa. Le Corbusier, um dos chefes do movimento, diz em *Vers une architecture* que para evitar a revolução social era preciso a revolução da construção. Ele pretendia evitar a Revolução, empregando para este fim um de seus sintomas¹³⁷.

Insistindo que “a base do estilo moderno devia ser...a passagem de um ponto de vista individual, ao ponto de vista coletivo”, criticou Le Corbusier¹³⁸ porque ele “não compreendeu...a incompatibilidade deste ponto de vista com o regime da propriedade privada”. Para Carlos Prado, a arquitetura moderna ia contra os interesses de classe da burguesia; contudo, como seu coletivismo não se ajustava ao individualismo burguês, os arquitetos modernos, também burgueses, teriam passado a considerar somente as questões estéticas¹³⁹, preocupando-se com:

a maior beleza, na simplicidade das formas, na continuidade das superfícies, na retidão das linhas, na beleza da luz clara...Desta maneira, caiu a arquitetura moderna no domínio da fantasia. Os arquitetos “modernos” começaram a procurar, segundo seu capricho ou o capricho dos clientes, linhas originais e até ornamentos, eles que a princípio tanto horror tinham pelos ornamentos...Foi assim que arquitetos “modernos” já criaram para seu uso um dicionário de receitas, que se distingue da do Vignola somente por ser mais variado e menos preciso¹⁴⁰.

Depois de analisar a produção arquitetônica moderna, passou a considerar que a população de baixa renda é quem estava perdendo com a industrialização. E reafirmou sua posição: “a arquitetura é apenas consequência da sociedade. Da modificação desta

¹³⁵ *Idem*, p. 353.

¹³⁶ Sylvia Ficher, *op. cit.*, p. 272.

¹³⁷ Carlos Prado, *op. cit.*, nov.-dez. 1932, p. 354.

¹³⁸ A crítica de Carlos Prado ao trabalho de Le Courbusier parece original e foi feita quatro anos antes de ele se tornar uma figura emblemática na história da arquitetura moderna brasileira, após o início da construção do Edifício do Ministério da Educação e Cultura, atual Edifício Gustavo Capanema ou Palácio Capanema (RJ).

¹³⁹ Sylvia Ficher, *op. cit.*, p. 272.

¹⁴⁰ Vignola é Giacomo Barozzi Vignola (1507-1573), o grande arquiteto italiano do século XVI. *In*: Carlos Prado, *op. cit.*, nov.-dez. 1932, p. 355.

tem de necessariamente resultar a modificação daquela; e as transformações sociais se processam, quer queiramos, quer não queiramos¹⁴¹.

Na opinião de Hugo Segawa, Prado estava fazendo uma contundente crítica às tendências arquitetônicas em debate a partir de uma visão marxista. Até então nenhuma manifestação de natureza estética havia sido publicada com esse enfoque. O artigo criticava tanto as tendências passadistas quanto as tentativas modernizadoras, posto que ambas escamoteavam a dimensão social da arquitetura. Defendia o aspecto econômico da construção através da repetição, padronização e produção em série. Nesse sentido, privilegiava a solução coletiva como valor da sociedade moderna, no entanto não apoiava aqueles que propugnavam as soluções em massa sob o ponto de vista do regime de propriedade privada. Acreditava que a arquitetura moderna não era simplesmente uma receita moderna a ser seguida; muito mais que isso: era uma manifestação social¹⁴².

Foi nessa época, através da Construtora Moderna S.A., que Carlos Prado projetou e construiu uma casa no Jardim América, em São Paulo, que era para ser sua residência, mas foi vendida para Renato Ticoulat¹⁴³ antes mesmo do término. Na *Revista Politécnica*, número 121, de janeiro-março de 1936, é possível ver as fotos da fachada, hall de entrada e sala de estar (**Imagem 61**). O projeto original dialogava com as residências de Gregori Warchavchik¹⁴⁴ e trazia algumas semelhanças com as de Flávio de Carvalho, como a janela em curva que lembra os cilindros, os prismas, do conjunto da Alameda Lorena (**Imagem 39**). Em 1950, a casa foi reformada e totalmente modificada: originalmente em estilo moderno, passou a ser toda em colunas.

Após um longo período sem atuar como engenheiro-arquiteto, em 1943, ano de sua primeira exposição individual, Prado ajudou a fundar o departamento estadual de São Paulo, do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) e dois anos depois, participou do I

¹⁴¹ *Idem*, p. 356.

¹⁴² Hugo Segawa, *Arquiteturas no Brasil*, São Paulo, Edusp, 1999, pp. 51-52.

¹⁴³ Em conversa por telefone com o Sr. Renato Ticoulat Neto, nos dias 26 ago. e 21 set. 2009, soubemos que a casa se localiza na Rua Antilhas esquina com a Rua Uruguai. Em 2008, a família Ticoulat deixou de ser a proprietária.

¹⁴⁴ Gregori Warchavchik inspirou-se na arquitetura dos alemães Walter Gropius e Ludwig Mies Van der Rohe, fundadores da Escola Bauhaus, do americano Frank Lloyd Wright, e, principalmente, do francês Le Corbusier (que visitou nosso país em 1929, e posteriormente foi contratado pelo governo, em 1936 para dar assessoria ao projeto do prédio do antigo Ministério da Educação e Saúde construído entre 1937 e 1943, na cidade do Rio de Janeiro, o que acabou colocando o modernismo em evidência e o seu trabalho tornou-se uma espécie de estilo oficial).

Congresso Brasileiro de Arquitetos, entre os dias 26 e 30 de janeiro, cuja exposição de maquetes e plantas se realizou na Galeria Prestes Maia¹⁴⁵. No centro do debate estava a função social dos arquitetos nas cidades e no campo onde existiam problemas cujas soluções interessavam ao bem estar das coletividades: estimular os estudos especializados nos demais setores de atividade humana e que fossem correlatos com a profissão de arquitetos; estreitar relações entre os arquitetos e os demais especialistas, estudiosos, técnicos e artistas, etc. que simpatizassem com os propósitos do Congresso; e ventilar assuntos de interesse imediato do arquiteto. Na ocasião, ele publicou dois artigos na *Revista Acrópole*, intitulados “Da Boa Vizinhança entre as Artes Plásticas”¹⁴⁶ e “Urbanismo: Problema de Arquitetura”¹⁴⁷.

Bem diferente do artigo de 1932, da *Revista Politécnica*, onde abordou questões voltadas aos temas da arquitetura moderna, podemos dizer que nos textos de 1945, o artista colocou-se na posição do pintor no primeiro e do urbanista preocupado não só com as questões de moradia, mas com o entorno: a beleza do bairro, as áreas verdes disponíveis e os parques no segundo, onde o campo de alguma forma estava sendo incorporado à cidade, já que um pouco de ar puro e de área verde certamente fariam bem às pessoas.

Na primeira tese, ele sugeriu que os arquitetos “incluíssem em seus projetos trabalhos para pintores e escultores”, a fim de substituir a decoração aplicada tradicional e, portanto, evitando-se a monotonia¹⁴⁸. Em outros termos, ele estava propondo aos arquitetos a inserção de esculturas e pinturas murais em seus projetos privados, medida que já vinha sendo adotada em prédios públicos de outros estados brasileiros, como por exemplo, no Conjunto da Pampulha (1943)¹⁴⁹, em Belo Horizonte e no Colégio

¹⁴⁵ “Edição Comemorativa do 1º. Congresso Brasileiro de Arquitetos”, *Revista Acrópole*, São Paulo, jan.-fev. 1945.

¹⁴⁶ Carlos Prado, “Da Boa Vizinhança entre as Artes Plásticas”, *Revista Acrópole*, São Paulo, no. 83, mar. 1945, pp. 301-302. Ver a íntegra desse artigo nos anexos.

¹⁴⁷ Carlos Prado, “Urbanismo Problema de Arquitetura”, *Revista Acrópole*, São Paulo, no. 84, pp. 329-331, abr. 1945. Ver a íntegra desse artigo nos anexos.

¹⁴⁸ Carlos Prado, “Da Boa Vizinhança entre as Artes Plásticas”, *Boletim do Instituto de Arquitetos do Brasil*, 1945, pp. 301-302. Ver a íntegra desse artigo nos anexos.

¹⁴⁹ O projeto de Oscar Niemeyer apresenta finalidade coletiva-social e foi executado no início da década de 1940, quando Juscelino Kubitschek era prefeito. Inaugurado em 1943, apresenta uma lagoa artificial e no seu entorno a Igreja São Francisco de Assis, o Museu de Arte da Pampulha, a Casa do Baile e o Iate Tênis Clube. Completam e valorizam o projeto os jardins de Burle Marx, a pintura de Cândido Portinari, os azulejos de Paulo Werneck e as esculturas de Ceschiatti, Zamoiski e José Pedrosa. Na orla da lagoa

Cataguases, na cidade de mesmo nome, ambos no Estado de Minas Gerais; e no Rio de Janeiro no Edifício do Ministério da Educação e Saúde (1937-1943)¹⁵⁰ e, pouco tempo depois, no Conjunto Residencial do Pedregulho (1945). Presente, até então, só em alguns prédios públicos, onde o Estado tinha, também, o papel de financiador. Porém, as obras de arte em prédios modernistas residenciais foi um movimento que influenciou a urbanização da cidade de São Paulo, em meados do século XX¹⁵¹, ou seja, somente alguns anos após a publicação desse artigo.

A pintura e a escultura em consonância com a arquitetura era uma característica do *New Deal* (Novo Acordo)¹⁵², implantado por Franklin Roosevelt, nos Estados Unidos, entre 1933 e 1937. Artistas eram contratados com o intuito de realizar murais ou criar estátuas para os novos prédios públicos nas mais distintas regiões do país. Todos os projetos deveriam libertar-se dos salões sofisticados dos grandes magnatas (vilões da Depressão), entrando na vida dos cidadãos comuns (verdadeiros realizadores do sonho americano).

No entanto, o trabalho integrado e participativo, moldado pela colaboração dos diferentes fazeres artísticos: pintura, escultura e arquitetura, já se apresentava como orientação da Bauhaus¹⁵³ (1919-1933). O projeto da escola alemã relacionava-se aos

concentram-se opções de lazer, como um estádio e um ginásio esportivo (o Mineirão e o Mineirinho), o Jardim Botânico, o Jardim Zoológico, o Parque Ecológico, o Centro de Preparação Equestre da Lagoa e pistas para ciclismo e caminhada. Ricardo Ohtake, *Oscar Niemeyer*, São Paulo, Publifolha, 2007.

¹⁵⁰ O sistema arquitetônico brasileiro irá se consolidar em 1936, no Rio de Janeiro, via Lúcio Costa com a construção do Edifício do Ministério da Educação e Cultura (hoje Palácio Capanema). Projetado por um grupo de arquitetos formado por Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernâni Vasconcelos, Jorge Moreira, Lúcio Costa e seu antigo aluno, Oscar Niemeyer. Eles gravitavam em torno da figura do arquiteto russo naturalizado brasileiro Gregori Warchavchik, que havia se inspirado na arquitetura dos alemães Walter Gropius e Ludwig Mies Van der Rohe, do americano Frank Lloyd Wright, e, principalmente, de Le Corbusier, que visitou nosso país em 1929 e posteriormente foi contratado pelo governo para dar assessoria ao referido projeto, o que acabou colocando o modernismo em evidência e o seu trabalho tornou-se uma espécie de estilo oficial no país. A obra contou com as contribuições do pintor Cândido Portinari, dos escultores Bruno Giorgi e Antonio Celso, além do paisagista Roberto Burle Marx.

¹⁵¹ Dentro desse conceito, destaque para o Edifício Nações Unidas (1953), na Avenida Paulista que tem um painel de Clóvis Graciano; o Edifício Montreal, na Avenida Ipiranga, projetado por Oscar Niemeyer (1954) e que possui um painel de pastilhas assinado por Di Cavalcanti; o Edifício Diana, na Rua Maranhão, com escultura de Victor Reif; e o Edifício Nobel (1959), na Avenida Higienópolis, que apresenta um mosaico de Bramante Buffoni. (Folha de São Paulo, *Obras de Arte se Destacam em Prédios Modernistas*, São Paulo, 13 nov. 2011, p. 4 - Imóveis).

¹⁵² Na tentativa de recuperar a economia em crise desde 1929, com a Grande Depressão, o programa propunha implementar uma série de medidas, buscando gerar emprego e renda, além de promover atos que dessem novo fôlego à economia.

¹⁵³ A *Staatliches-Bauhaus* (literalmente, *casa estatal de construção*, mais conhecida simplesmente por *Bauhaus*) foi uma escola de desing, artes plásticas e arquitetura de vanguarda que funcionou entre 1919 e

anseios da comunidade, apresentava-se como o caminho para atingir o socialismo e era uma reação à indústria. Neste caso, propunha o retorno ao convívio harmonioso com a natureza no lugar da vida na metrópole¹⁵⁴.

A exemplo do que ocorreu na Bauhaus no pós-I Guerra Mundial, o debate foi retomado no VI Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), realizado (dois anos depois do artigo assinado por Carlos Prado) na Inglaterra em 1947, quando “procurou rever a predominância funcionalista e racionalista da arquitetura moderna do entre-guerras, buscando dimensões humanistas e comunitárias para a atividade artística...a questão da síntese das artes é revisitada, enfocando o sentido das correlações entre as diferentes atividades artísticas em busca de uma similaridade de métodos em pintura, arquitetura e construção”¹⁵⁵.

No Congresso Internacional de Artistas, que aconteceu em Veneza em 1952, um dos temas discutidos foi justamente a síntese das artes, vista como canteiro onde arquitetos, escultores e pintores trabalhariam em conjunto. O evento contou com a participação de Lúcio Costa, que apresentou o texto “A Crise da Arte Contemporânea”, onde analisava as implicações dessa proposta, ao se questionar sobre a atuação de alguns pintores que poderiam usar a arquitetura apenas como cenário para seus trabalhos, não considerando uma postura de integração. De acordo com Fernanda Fernandes, o arquiteto

acentua a necessidade de que a obra do pintor e do escultor deva integrar-se no conjunto da composição arquitetural como um dos seus elementos constitutivos, mas com autonomia e caráter próprio. Lúcio Costa acredita que o fator essencial é pensar a arquitetura como consciência plástica, e que o trabalho conjunto de profissionais atuantes em diferentes esferas artísticas se daria muito mais como inter-relação do que como síntese, pois seriam mantidas as características específicas de cada fazer artístico¹⁵⁶.

Não podemos deixar de mencionar, ainda, a contribuição de Le Corbusier ao tema da síntese das artes em diferentes momentos de sua trajetória. No texto de 1936, intitulado “A Arquitetura e as Belas Artes”, por exemplo, considerava um fato positivo a

1933, na Alemanha e uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado modernismo no *design* e na arquitetura; e apostava na indústria e no socialismo como base de uma sociedade transformadora (industrialismo socialista). In: Instituto Cultural de Relações Exteriores, *Bauhaus*, Stuttgart, 1974.

¹⁵⁴ Fernanda Fernandes, “A Síntese das Artes e a Moderna Arquitetura Brasileira dos Anos 1950”, in: http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/fernanda_fernandes.pdf, p. 2, consultado em 12 junho 2013.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 4.

¹⁵⁶ *Idem*, pp. 5-6.

colaboração entre arquitetura, pintura e estatuária, devendo ser explorado em casos excepcionais, além de apontar a policromia como necessidade do homem e expressão espontânea da vida¹⁵⁷.

Foi com a construção da sede do MEC (1937-1943) e do pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova Iorque (1938), que a arquitetura moderna firmou-se como oficial e o grupo liderado pelo já renomado Lúcio Costa ganhou destaque. O trabalho do jovem Oscar Niemeyer, nesse momento era também reconhecido e muito elogiado. No entanto, a consagração da arquitetura moderna se daria quase vinte anos depois, com a construção e inauguração da nova capital do país, Brasília.

De qualquer forma, a ideia de Carlos era abrir possibilidades de trabalho e, conseqüentemente, de ganhos aos artistas plásticos, “através de relações humanas de camaradagem”, o que seria vantajoso para todos, mas principalmente para a arquitetura, justificou Prado. No mesmo ano, ele realizou nas paredes da residência do irmão Caio Prado Júnior, seu primeiro e único mural, intitulado *Café (Imagem 118)*, cuja técnica empregada é bastante discutida no referido artigo da *Revista Acrópole*¹⁵⁸ e que vamos analisar melhor no Capítulo II. Tal experiência provavelmente relacionava-se com a proposta de unir as artes decorativas aos projetos arquitetônicos.

No texto seguinte, a preocupação central parece ter sido com aqueles que precisavam pagar aluguéis. Na verdade o artigo dialogava com o debate aberto por Henrique Mindlin, durante o I Congresso Brasileiro de Arquitetos, que defendia a tese das casas populares como propriedades estatais, alugadas e não vendidas aos seus moradores, facilitando, assim, o controle do edifício e seu uso. A casa de aluguel passaria a ter uma concepção de habitação como serviço público, da mesma maneira como eram (e alguns ainda são até os dias atuais) os serviços básicos de água, luz e transportes. Assim, a casa é vista como parte do ambiente econômico e social.

Para Carlos Prado, os proprietários construía com o intuito de obter renda sem se importar com o belo e as conveniências dos moradores¹⁵⁹, por isso, defendeu uma

¹⁵⁷ *Idem*, p. 4.

¹⁵⁸ Carlos Prado, *op. cit.*, mar. 1945, pp. 301-302. Ver a íntegra deste artigo nos anexos.

¹⁵⁹ Segundo Nestor Goulart Reis Filho, “as dificuldades enfrentadas pela agricultura, com suas crises periódicas, a ausência de formas evoluídas de capitalismo e o crescimento ininterrupto da população dos maiores centros fariam com que as propriedades imobiliárias fossem um dos modos mais eficazes de aplicação financeira; para os grandes investidores, a vantagem seria a renda dos aluguéis de casas para a

mudança de mentalidade, incluindo nos projetos a preocupação com a incidência dos raios solares e, a partir daí, deveriam ser pensadas as disposições dos dormitórios, das salas e demais partes da residência; em se tratando da área externa do apartamento, observou a importância do ar puro, a ausência de ruídos, as facilidades de acesso, o céu e a vegetação visível a qualquer hora, os campos de jogos acessíveis para crianças e adultos. Em sua opinião, são desses dados e requisitos que sempre deveriam partir os arquitetos: “arquitetura e urbanismo deveriam constituir uma única atividade, que teria por fim fornecer ao homem locais próprios, isto é, convenientes e belos, para moradia, trabalho e recreio”¹⁶⁰.

Em outros termos, para o engenheiro-arquiteto o debate girava em torno da ideia de que a habitação é um problema do urbanismo, não adiantando cuidar apenas do projeto da residência, sendo necessário prever o entorno com todos os serviços necessários à vida do cidadão, como escola para as diferentes idades, posto de saúde, mercado, praça ou parque, clube social, biblioteca, quadra poliesportiva, etc. Arquitetura e urbanismo deveriam se tornar indissociáveis, onde a noção de que não se habita apenas a casa e sim um conjunto de equipamentos e serviços coletivos aí se apresenta. Assim, a função do arquiteto ampliava-se com o estudo da forma conectada ao ambiente e ao clima, visando a harmonia dos volumes, a incidência da luz e a visão da paisagem externa¹⁶¹.

Esse discurso aproxima-se, em parte, do projeto do Conjunto Residencial do Pedregulho, destinado aos funcionários públicos da cidade do Rio de Janeiro. Assinado por Affonso Eduardo Reidy, localiza-se em um dos bairros mais antigos e pobres. O terreno apresenta um desnível de 50 metros. O bloco principal foi construído de forma

classe média, passíveis de oscilação nas etapas de crise, mas com procura muito mais estável do que os produtos agrícolas, vale dizer, o café. Para os pequenos investidores, vivendo frequentemente de seus salários e procurando aplicar eficazmente algumas economias, o objetivo máximo de segurança seria a casa própria. Como consequência, aqueles anos assistiriam à multiplicação dos conjuntos de casas econômicas de tipo médio, repetindo, o quanto possível, as aparências das residências mais ricas, dentro das limitações e modéstia de recursos de sua classe”. Nestor Goulart Reis Filho, *Quadro da Arquitetura no Brasil*, 10ª. ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002, p. 66.

¹⁶⁰ *Revista Acrópole*, São Paulo, no. 84, abr. 1945, pp. 329-331.

¹⁶¹ A preocupação com a paisagem externa, aqui citada por Carlos Prado, materializou-se com o trabalho de Roberto Burle Marx. De acordo com Mário Pedrosa, “ele foi o primeiro a trazer à nova arquitetura uma notável contribuição no campo de uma arte que lhe é complementar, a do jardim. Ele concedeu direito de cidadania às plantas plebeias. Utilizou como verdadeiro paisagista, pintor e arquiteto”. In: Mário Pedrosa, *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1981, p. 264.

sinuosa, adequando-se às condições topográficas, considerando-se também o controle da luz, da ventilação e facilidade de circulação. Além dos pavilhões residenciais, o arquiteto projetou e construiu, a partir de 1947 (dois anos depois do artigo de Carlos), equipamentos para usos comuns, como escola primária, ambulatório médico, mercado e praça de esportes¹⁶². O júri da I Bienal de Arquitetura concedeu o prêmio a Reidy, alegando que a obra apresentava soluções audaciosas no campo da habitação, abrindo novos caminhos. Mas, esta era uma obra isolada, onde prevalecia a miséria e o urbanismo caótico.

No artigo, Prado analisou ainda a rua, que desde inícios do século XX passou a servir como via de comunicação para pedestres e veículos motorizados, e que em sua opinião, era um lugar monótono e feio (os fios aéreos de luz e telefone enfeavam a cidade), onde a população procurava a vegetação nos momentos de lazer. Para ele, esse era um espaço que não satisfazia ninguém: os pedestres sentiam-se ameaçados pelos carros, e esses, por sua vez, não podiam atingir a velocidade para a qual haviam sido projetados. Além disso, levantou o problema com relação ao tráfego no momento em que tubulações de água e esgoto sofriam reparos (esburacamento). Lembrou, ainda, que de acordo com as condições da época, o problema da arquitetura não podia ser resolvido porque a sua base, a propriedade imobiliária não podia ser utilizada livremente e a solução para esta situação não dizia respeito apenas ao projeto arquitetônico, mas havia se tornado um problema político: “a propriedade imobiliária não é mais do que um caso particular do conflito moderno e, dadas as circunstâncias em que vivemos, é um assunto perigoso, e que não pode ser livremente debatido”¹⁶³.

Sylvia Ficher acredita que ao falar de urbanismo, Prado deixou claro que não se sentia à vontade para discutir as condições sociais em que se davam a preservação da propriedade imobiliária privada¹⁶⁴. Em nossa opinião, dialogava criticamente com Vilanova Artigas e sua casinha datada de 1942, isolada no meio do terreno, herança da casa colonial que buscava a independência da unidade arquitetônica em relação ao mundo social, onde a vegetação do jardim estrategicamente a construção (espaço interno) do espaço externo público, ou seja, da calçada, da rua, da praça, etc. De acordo com Leandro

¹⁶² Para saber mais, ver: *Idem*, 1981, p. 260; e Nestor Goulart Reis Filho, *op. cit.*, pp. 95-96.

¹⁶³ Carlos Prado, *op. cit.*, abr. 1945, p. 331.

¹⁶⁴ Sylvia Ficher, *op. cit.*, p. 272.

Medrano e Luiz Recamán¹⁶⁵, “o espaço finito do lote é figurativamente tratado como infinito”.

Por discordar de um arquiteto importante, que acabara de criar um modelo de ação urbano-arquitetônica que marcaria gerações e o faria, dentre outros projetos, tornar-se a referência para o sistema de arquitetura paulista, Carlos Prado preferiu pedir ao I Congresso de Arquitetos do Brasil para examinar a questão.

Ao propor um debate sobre urbanismo, que não teve adeptos, Carlos passou a se sentir desconfortável e sem vontade de brigar por suas ideias. Em outros termos, se nos anos 1920, ele era um entusiasta da obra de Le Corbusier, a qual conheceu através da leitura do livro *Vers une architecture* (1923) e *Quando as Catedrais eram Brancas* (1937), em meados dos anos 1940 estava decepcionado com os rumos que o urbanismo e a arquitetura moderna haviam tomado: a dificuldade do planejamento a longo prazo, num país que nunca teve uma unidade em seus projetos urbanísticos e arquitetônicos, sendo a cidade de São Paulo mais parecida com um acampamento provisório com construções que depois de alguns anos não serviam mais, derrubando-as e fazendo-se outras no lugar. Achava que não havia nada mais incômodo do que as cidades grandes, na qual uma pessoa para ir trabalhar gastava (e ainda gasta) em torno de duas horas. Mesmo vivendo nas chamadas máquinas de habitar¹⁶⁶, elas passavam o dia todo na rua, correndo o risco de serem atropeladas e onde o ar que respiravam era viciado. Também não concordava com a ideia de que a utilidade da construção criada pelos engenheiros é que criava a beleza¹⁶⁷.

Devido ao fato de a arquitetura mobilizar grandes somas de recursos e exigir a

¹⁶⁵ Leandro Medrano e Luiz Recamán, “Duas Casas de Artigas: Cidade Adjetiva”, *Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP*, São Paulo, vol. 19, no. 32, dez. 2012, pp. 102-115.

¹⁶⁶ Carlos Prado ao utilizar o termo máquinas de habitar está fazendo uma referência às “casas tipo”, definidas por Le Corbusier como máquinas de morar, que nada mais eram que propostas de construções econômicas, com o objetivo de oferecê-las, principalmente, às classes menos abastadas, ao preço mínimo, mantendo o máximo de conforto. Deveriam ter telhado em forma de terraço, com jardim; se apoiariam em colunas, com as janelas localizadas no sentido do comprimento da parede. Nas palavras do arquiteto francês: “uma organização urbanística, a meu modo de ver, controla, precisamente, a intervenção do homem na vida mecanizada de hoje, sem todavia contrariar as suas tendências naturais. Isso porque a excessiva mecanização produz no animal humano uma reação que se traduz em neurastenias e doenças nervosas. Aliás, essa reação natural está entre os dois extremos, o da cidade mecanizada excessivamente, e o da cidade desorganizada”. In: Geraldo Ferraz, *op. cit.*, p. 56.

¹⁶⁷ Hugo Segawa, “A Entrevista”, in: Carlos Prado, *Memórias sem Palavras*, 2ª. ed. São Paulo, FAU-USP, 2008.

circulação nos meandros do poder é que após anos de dedicação para adquirir o diploma de engenheiro-arquiteto, Carlos Prado decidiu colocar a carteira do Conselho Regional de Engenheiros e Arquitetos (CREA) (**Imagem 47**) de lado para se dedicar com exclusividade à pintura, atividade que vinha exercendo desde 1932. Em entrevista concedida a Hugo Segawa¹⁶⁸, o artista explicou que foi “...levado à pintura porque, antes de mais nada, descobri que para se fazer arquitetura – arquitetura no papel não é arquitetura, precisa ser executada – envolve negócio. É um comércio. É outra coisa. Como sou absoluta negação para qualquer espécie de negócio, sou avesso a qualquer coisa desse tipo, então digo ‘bom, pintura pelo menos tem só eu, eu faço o que bem entendo’ (rindo). E tenho toda a liberdade. Então isso está bem”.

O sistema acadêmico, até então referência na educação formal dos artistas, estava se desmontando na época em que Carlos Prado iniciou a carreira de artista plástico. Ele próprio não passou pela Academia de Belas Artes. Como dissemos anteriormente, estudou engenharia e arquitetura na faculdade, onde, necessariamente, desenhava projetos de edifícios e de decoração. Frequentou, assim como Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Hugo Adami, Tarsila do Amaral e tantos outros pintores de sua geração e da anterior, o curso ministrado pelo alemão George Fischer Elpons, artista tradicional, impressionista, dono do ateliê mais famoso da cidade de São Paulo, no início do século XX¹⁶⁹. Na opinião de Segawa, ele se tornou um artista plástico, um militante modernista de primeira ordem, com seu amigo Flávio de Carvalho, também engenheiro por formação¹⁷⁰.

Executou, ainda, a residência onde sua mãe morava na Avenida República do Líbano, no bairro do Ibirapuera¹⁷¹. Seu filho mais velho, Cláudio, lembra que a casa da avó foi construída na época do IV Centenário da cidade (1954), numa faixa de terreno que pertenceu ao Parque do Ibirapuera. E, assim, neste seu último projeto de residência Carlos pôde, de certa forma, adotar pelo menos alguns dos padrões de moradia que defendia em seu artigo: a preocupação com a casa e o entorno, mesmo que o projeto tivesse como destino uma família burguesa e não a popular.

¹⁶⁸ *Idem*, n.p.

¹⁶⁹ No catálogo da exposição individual de Carlos Prado, em Washington (1947-1948), pertencente ao acervo do artista há uma referência à sua formação de pintor como autodidata, embora tenha frequentado o curso de Elpons.

¹⁷⁰ Hugo Segawa, *op. cit.*, 2008, n.p.

¹⁷¹ Depoimento de Cláudio Prado à autora, em 17 abr. 2010.

Preferência pelo Campo

O engenheiro-arquiteto vinha demonstrando grande interesse pelo urbanismo desde os anos 1930, quando iniciou, sem terminar, um curso na Europa. Na década seguinte escreveu o artigo que acabamos de analisar. Contudo Carlos ficava cada vez menos em São Paulo. Desde jovem sentia-se bem quando estava em pequenas cidades do interior, por isso, passava longas temporadas no campo, ambiente que sempre fizera parte do seu mundo.

Quando ia à casa do irmão Caio em Campos do Jordão, Carlos acordava cedo, por volta das 7 da manhã, tirava todos da cama e logo organizava um grupo para ir à bica de água gelada, fazendo com que entrassem embaixo, em pleno julho¹⁷². No início, passava a maior parte do tempo em Tamboré, onde possuía terras herdadas de sua mãe, de quem recebera 1/5 da propriedade. O terreno originalmente havia sido doado por D. Pedro II aos Penteados. Metade da área era comum e na outra metade (30 alqueires) ele fez uma casa, o ateliê e a mufla onde queimava as cerâmicas que produzia¹⁷³ (**Imagens 99, 100 e 101**).

Depois passou a ir ao sítio localizado próximo à cidade de Registro, no Vale do Ribeira. Bem diferente da capital paulista, a região se destaca pelas matas, grande diversidade ecológica e importantes comunidades indígenas, quilombolas, caiçaras, além de imigrantes europeus e orientais (japoneses e chineses). Para chegar ao local era uma dificuldade enorme: afastado da cidade percorria-se um caminho difícil, sem asfalto. A certa altura Carlos tinha até que pegar um barco (**Imagens 119, 120 e 121**). Data da década de 1950, um óleo sobre tela (**Imagem 170**) localizado na casa da sobrinha Roberta Nioac Prado, que dialoga com a foto onde vemos os trabalhadores da propriedade descarregando a embarcação (**Imagem 119**). De acordo com Edgar Albuquerque¹⁷⁴,

¹⁷² Danda Prado em entrevista à autora, em 21 jan. 2010.

¹⁷³ Edgar Albuquerque em entrevista à autora, em 28 out. 2009.

¹⁷⁴ Cláudio Prado em entrevista à autora, em 17 abr. 2010.

o local era bonito, mas impossível de se chegar: primeiro tinha de ir de jipe, que frequentemente atolava, depois pegava-se um barco para cruzar o rio Ribeira, ou melhor, era uma canoa feita de um tronco só, medindo 11 metros de comprimento com um motor sueco da marca Arquimedes. Ele gostava dessas coisas complicadas, aliás, tudo com ele era profundamente complicado. Nunca teve um automóvel, eram sempre jipes. Era contra o conforto, contra tudo que fosse agradável. Um anti-hedonista por definição, um camarada que queria sofrer, não sei para quê. E as pessoas que estavam em volta também não podiam ficar muito bem que ele já não gostava. Diversão jamais!

Pela fotografia notamos (**Imagem 120**) a simplicidade do sítio. O projeto da sede, que leva a assinatura de Carlos Prado, é baseado na arquitetura colonial, embora apresente algumas características modernas como o telhado próximo à janela. A dificuldade para se chegar ao local sugere que a mão-de-obra disponível para erguer a construção não devia ter maiores conhecimentos sobre arquitetura moderna, naquela época.

Logo Carlos começou a achar que estava muito perto de São Paulo e acabou se transferindo para a “Finca Palamina”, na cidade de Bragança Paulista, na Serra da Mantiqueira, onde construiu uma casa que era um hangar, com plantas no telhado, e no jardim havia a piscina com uma única raia apenas para nadar e exercitar-se, não para se divertir, explicou Ed¹⁷⁵. Foi nesses locais, junto à natureza e longe das pessoas, que ele mais se enquadrou.

Além das belas paisagens gostava dos animais. Eles começaram a compor as cenas de suas obras em 1935, tornando-se recorrentes somente da década seguinte em diante (**Imagens 54, 63, 96, 112, 123, 130, 132, 139, 143, 171, 176, 177 e 178**). Nos escritos que deixou há vários poemas em que faz referências à natureza, como este datado de março de 1966: “um galo cantou / outro ao longe respondeu / qual deles acertou?; quando as aves cantam / contam histórias da Terra / quando o homem não erra...; a vaca ruma! / Ó que bom seria a vida / sem carne de vaca...; Viva o sol que nasce! / Viva o cantar dos galos! / Viva o cantar (piar) dos passarinhos! / Viva o crescer, sem fim, das plantas! / Viva a terra que as alimenta! / Vivam a chuva e o vento, que as ajudam a crescer! / Viva a Fé – seja lá qual for – que ajuda os homens a viver! / Viva a Vida! Viva! Viva! / Que importa que não seja para mim?”¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Edgar Albuquerque em entrevista à autora, em 28 out. 2009.

¹⁷⁶ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Manuscritos de poesias, mar. 1966.

E em janeiro de 1971, escreveu: “Reco-reco Palamina! / Sombra fresca e céu azul / Leste oeste norte sul / Voam alto as andorinhas / Cantam galos e galinhas / O cavalo abana a crina / Reco-reco Palamina! / Tantas flores e tão lindas... / Conta ó dia: por que findas?”¹⁷⁷.

Devido ao temperamento arredio, Esther, sua terceira esposa, quando casada com Carlos, chamava-o de bicho. Ela dizia que ele só era enturmado com os gatos e que não gostava de ninguém. Assim como o irmão Caio, que amava a natureza, em especial os pássaros que sempre frequentaram os jardins de suas casas¹⁷⁸, o artista-arquiteto nutria um profundo respeito por todos os animais e por isso não os matava, mesmo aqueles considerados nojentos ou até perigosos como certas aranhas. Parece que a fama era grande. Na coluna de L.M. no jornal *O Estado de São Paulo*, é possível ler uma breve referência a esse fato. Ao responder a um leitor que afirmava não imaginar o colunista matando uma mosca, quanto menos um bandido, ele respondeu: “Bem. Moscas - devo confessar – já matei muitas com uma bomba de ‘flit’. Moscas, pernilongos e baratas. E conheço pessoas que o não fariam, em hipótese nenhuma; o pintor Carlos da Silva Prado, por exemplo”¹⁷⁹.

No entanto, essa relação com os animais não fora sempre assim: seu amor pelos gatos, por exemplo, começou de maneira trágica. O filho Cláudio, na idade de 11 ou 12 anos insistiu muito para ganhar um, até que o pai acabou concordando. Na primeira ninhada, pegou dois filhotes e enterrou os demais, matando-os. De acordo com o próprio artista: “afazer [sic.] de meses antes ter com as próprias mãos matado três gatinhos recém-nascidos...tinha posto os três gatinhos dentro de um saco e amassou-os com o auxílio de uma enorme pedra, isto num estado de alma angustiado e quase alucinado. De uma ninhada de cinco, deixara dois que supunha machos, mas eram fêmeas, pois como fiquei sabendo, somente especialistas conhecem o sexo dos gatos recém-nascidos”¹⁸⁰. Ele explicou ainda que “tinha esses gatos no meu apartamento por causa de meus filhos que já estão no Brasil, e não tive outro remédio senão trazê-los comigo. É difícil achar quem

¹⁷⁷ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Manuscritos de poesias, jan. 1971.

¹⁷⁸ Maria Cecília Naclério Homem, “Do Palacete à Enxada”, Maria Angela D’Incao, *História e Ideal*, São Paulo, Editora Brasiliense e Editora da Unesp, 1989, p. 53.

¹⁷⁹ L.M., “Não Matarás”, *Jornal O Estado de São Paulo*, 24 set. 1965, p. 10.

¹⁸⁰ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta I, Conheci X, s.d.

os queira e a gente também se afeiçoa a eles. O que se pode fazer com dois gatos viralatas?”¹⁸¹.

Após o incidente, percebeu a fidelidade dos animais e a partir daí passou a amar todos os bichos. Em um desabafo, escrito em terceira pessoa, justificou seu novo comportamento para com os bichanos, esclarecendo que

...toda a sua atitude pró-animais era posta em dúvida como não sendo talvez mais do que o resultado da moral dele, mas isto não o impedia de se sentir obrigado a agir com os gatos exatamente como se fossem seres semelhantes. Não exatamente, ele bem o sabia. Sabia muito bem que nunca teria a mesma paciência com seres humanos, pois como dizia, “seres humanos tornam as coisas demasiadamente complicadas, com a maneira que tinham de manifestar as próprias reações por meio de palavras, coisa que embaralha todas as coisas”. Percebia muito bem que para conduzir homens é preciso convencê-los, fasciná-los, ou então tratá-los à chicote, isto é, “desumanamente”. Era tudo complicado demais. Acenar com recompensas, como com carne de gatos havia-lhe insuficiente, mesmo para gatos. Sentia sempre, ao lado dos resultados obtidos, uma satisfação marginal que ele reconhecia que talvez existisse somente na sua própria cabeça, mas que lhe sugeria um mundo de sensações angustiosas, e pelas quais se sentia responsável. Por mais que tentasse por-se na pele dos gatos, ou dos homens, percebia que restava sempre uma grande margem de erro. Essa margem de erro era, no caso dos gatos, uma zona silenciosa de olhares de esfinge, que sua imaginação povoava de infelicidades que lhe ficavam doendo na consciência para ser maior prazer, pelo menos assim parecia. No caso de homens, essa margem de erro era constituída de uma zona de recriminações ou então de um silêncio cheio de recriminações pendentes, que a sua previsibilidade não suportava¹⁸².

Em janeiro de 1980, anos depois dessa viagem trazendo da Europa os gatos da família, escreveu a segunda versão do poema *Para Minha Gatinha*, onde é possível notar toda a sua afeição para com o bichano: “Ó Mica, como adoraria / Descobrir o Universo que, / Com teu nariz, / Exploras noite e dia. / Mas sei que nunca o alcançarei – infelizmente, / Ou melhor, felizmente, pois se por milagre o alcançasse, / Por-me-ia certamente a analisá-lo / Até nele apagar qualquer resquício de poesia...”¹⁸³.

A aproximação com a natureza, mais especificamente com os animais, deu-se como uma forma de compensar o crescente isolamento, consequência da distância que passou a fazer questão de manter das pessoas, porque achava que o mundo estava envenenado pela ganância dos homens e, portanto, não deveriam mais ser chamados de Homo Sapiens e sim de Ó Bicho, meu irmão!, como em *Apelo aos Poetas de Nosso Tempo*:

¹⁸¹ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta I, Conheci X, s.d. Carlos refere-se à viagem de navio, ao retornar da Suíça para o Brasil com as duas gatinhas (Sofia, a mãe; Mica, a filha; e uma terceira que fora doada).

¹⁸² Arquivo de Carlos Prado, São Paulo, Pasta I, Conheci X, s.d.

¹⁸³ Arquivo de Carlos Prado, São Paulo, Pasta I, *Para Minha Gatinha*, Palamina, jan. 1980.

Estais a par das últimas atualidades,
Das mais recentes guerras e revoluções
Que com inteligência e humanidade comentais;
As injustiças com justiça verberando.

Mas isto também fazem, tão bem ou melhor do que fazeis
Os noticiários dos jornais (inda que sejam de má fé)
E mil vezes melhor ainda o fazem
As próprias peles e consciências
Dilaceradas pelas bombas e injustiças.

Sabeis, também, com grande maestria, manipulando paradoxos,
Exprimir o vazio, o medo, o tédio, o caos absoluto,
Que em nosso cerne todos nós sentimos,
Sem precisão de vossa ajuda.

E finalmente, para nos consolar,
Dai-nos charadas para decifrar.
E isto tudo denominais¹⁸⁴.

Outro exemplo é o poema intitulado *Oração ao Bicho*:

Ó bicho, meu irmão, cheio de vida,
Força, graça, beleza – encantamento!

Foste p'ra mim a “máquina” co'a qual
Edifiquei o mundo que hoje habito.
Foste e hoje és ainda boa parte
Das substâncias de que meu corpo é feito.
És também uma pele que me abriga;
Que nas ruas, nos bailes e vitrinas
Desperta a concupiscência alheia;
Ou escravo de luxo, que eu exibio,
Como se a beleza fosse minha.

És a cobaia e outros que torturo
Em busca de remédios p'ra meus males,
Ou diversões, touradas por exemplo...

E ao termo de teus dias, que decreto,
És uma ótima matéria prima
Para as indústrias químicas, ou outras.

Mas quer força, beleza, encantamento,
Sempre foste e serás mercadoria,
Que tua própria vida compro e vendo
E teu cadáver negocio, ó Bicho!...

Ou melhor dito: ó Bicho meu irmão!...

¹⁸⁴ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta I, Manuscritos de poesias, s.d.

Levados pelo nosso tolo orgulho,
Intitulamo-nos os Homo Sapiens,
Mas este título não merecemos
Pois ao longo de toda nossa história
(bem entendido, a que nós conhecemos)
Sempre houve guerras e hoje sobretudo.

Ora isto nos prova claramente
Que Homo Sapiens nunca jamais nós fomos
Pois se o fôssemos, há já milênios,
Na Terra não mais haveria guerras,
Pois estas evidentemente são
As moléstias mais graves existentes,
Pois têm por fim matar o mais possível...

E devido ao progresso científico,
Que dia a dia cresce, a matança
E a destruição também progridem...

Mas até quando isto vai durar,
Só pode ser uma adivinhação...
E como eu sou um pessimista, creio
Que ela só findará quando a Terra
Não mais houver sequer dois Homo Sapiens...¹⁸⁵.

O termo Homo Sapiens utilizado por Carlos, aparece outras vezes, sempre de forma irônica, sugerindo que de sábio e inteligente o homem não tem nada, uma vez que as guerras, as dominações, os maus tratos, as injustiças, torturas, matança de animais, exploração de matérias primas para suprir as indústrias, dentre muitos outros problemas foram provocados pelos próprios homens.

Carlos Prado se autodefinia uma pessoa pouco faladora, que podia passar horas mudo na companhia de uns, mas quando se manifestava, passava a falar abruptamente e impacientava-se quando interrompido¹⁸⁶. Sentia que suas relações com o sexo oposto eram mais fáceis, porque em dado momento chegou a acreditar no mito da hierarquia “natural” dentro da sociedade, onde vinha primeiro a masculinidade e depois a feminilidade. Na carta endereçada a Maria Estela, com quem teve uma relação breve, confidenciou: “meus contatos com os ‘semelhantes’ tendem a ser e via de regra foram (com raras exceções) com mulheres (...). Sempre, porém, tentei arrastar as mulheres com quem convivi, trazendo-as para meus pontos de vista e sempre fracassei”¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta I, Manuscritos de poesias, s.d.

¹⁸⁶ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta I, Conheci X, s.d.

¹⁸⁷ Arquivo de Carlos Prado, São Paulo, Pasta I, carta endereçada a Maria Estela, Palamina, 12 jan. 1980.

No total foram quatro casamentos além de inúmeras namoradas. No início da década de 1930, uniu-se a Regina Konder, e tiveram uma única filha, chamada Mônica (1936-200?)¹⁸⁸. Com o fim da relação, casou-se oficialmente, em 1943, com Yara Bernette¹⁸⁹ (**Imagens 113 e 114**), com quem teve os filhos Cláudio (1943-) e Sérgio (1945-). Pianista de sucesso no Brasil e no exterior, Yara era quem ditava as regras entre eles, mas passava muito tempo longe de casa e dos filhos, porque estava sempre em *tournée*. A decisão de morar nos Estados Unidos, em 1946, foi dela, uma vez que sabia que a mudança seria importante para consolidar a carreira.

Após o término da união de aproximadamente seis anos (1943-1948) com Madame Bernette, foi morar com Esther Galvão de França Pacheco, por volta de 1949, assim que ela conseguiu regularizar a separação do primeiro marido, com quem tinha o filho Edgar Pacheco de Albuquerque, mais conhecido por Ed, que passou a viver na casa dos avós. O período de maior contato entre Carlos e o jovem foi entre 1958 e 1963, ou

¹⁸⁸ De acordo com o depoimento de Edgar Albuquerque, a Mônica adulta era uma pessoa muito complicada e que não se dava muito bem com o pai. Eles brigavam muito. Quando Carlos foi morar na Suíça, ela acabou casando com um russo, arquiteto de catedrais. Em seguida foi viver com um americano, com quem teve uma filha. Inicialmente era comunista e visitou Cuba, mas de repente virou católica e queria ser freira e por muito tempo viveu em Santa Catarina uma vida reclusa. Na opinião de Danda Prado, Mônica quis fugir do marido americano e por isso passou um tempo no México, quando estava grávida de uma menina. Depois foi para Portugal, onde se iniciou na religião e tornou-se fanática. Ela não queria ver o pai devido às ideias políticas divergentes, chegando a chamá-lo de demônio. Sem precisar quando, Danda nos contou que Mônica teve um derrame e acabou morrendo sozinha, longe da família, em um convento na cidade de Curitiba. (Cláudio Prado em entrevista à autora, em 28 out. 2009; e Danda Prado em entrevista à autora, em 21 jan. 2010).

¹⁸⁹ Nascida na cidade de Boston, nos Estados Unidos, Yara Bernette era de família de imigrantes russos que ainda criança veio morar no Brasil. Yara e Carlos se conheceram na época em que eles tinham aulas de piano com Josef Kliass, grande pianista e tio dela. A pianista constantemente estava em *tournée* pelo mundo, chegando a se apresentar em países da América Latina (Guatemala, Porto Rico, Venezuela, Colômbia e várias vezes na Argentina); no Canadá e nos Estados Unidos. Após recital no New York Town Hall, em 1949, recebeu muitos elogios da crítica; em abril de 1961, representou o Brasil no “Segundo Festival Interamericano de Música”, em Washington, onde interpretou *Variações sobre um Tema Nordestino* para piano e orquestra (1953) de autoria de Camargo Guarnieri. Na Europa tocou na França com a Orquestra do Conservatório de Paris regida por Heitor Villa-Lobos, em 1955; esteve em Viena, Amsterdam e Londres, onde recebeu o *Arnold Bax Memorial Award* e a crítica a considerou a melhor intérprete de música contemporânea daquele ano. Retornou à Europa em 1957, para dar recitais em Berlim, Hamburgo, Munique, Zurique, Madri, Estocolmo, Copenhagem e novamente em Paris. No ano seguinte foi convidada para se apresentar com a Filarmônica de Berlim, regida por Karl Böhm, no Brahms Festival; na década de 1960 esteve na Suécia, Finlândia, Grécia e Alemanha; esteve em 1963 e 1971 no Oriente, quando tocou no Irã, Paquistão, Índia, Sri Lanka, Tailândia, Malásia, Indonésia, Hong-Kong e Filipinas. No Brasil, apresentava-se regularmente em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Brasília e todos os anos, no mês de julho, participava do Festival de Inverno de Campos do Jordão. Em seu repertório constavam músicas de compositores modernos, contemporâneos, além dos clássicos e românticos. Nos anos 1960, foi uma das juradas das competições de piano promovidas pela Rádio Eldorado. Dentre os competidores estavam João Carlos Martins, Caio Pagano e Jean Louis Steuermann. Em 1978, fez uma apresentação no MAMSP, onde tocou peças de Schubert a quatro mãos com Jaques Klein.

seja, quando o casal voltou da Suíça depois de uma estada de três anos (1955-1958) até a separação. Nessa época, residiam no número 823 da Rua Maranhão, no bairro de Higienópolis. No entanto, o pintor passava a maior parte do tempo em Tamboré.

O casamento do pai com Esther, na opinião de Cláudio Prado, talvez tenha sido a única união mais com cara de casamento, e com certeza foi a relação mais duradoura, aproximadamente catorze anos¹⁹⁰. Depois dela, o artista teve inúmeros relacionamentos até que no dia 22 de dezembro de 1976, casou-se com Maria Helena Alceu de Assis, em cerimônia realizada na “Quinta Palamina”¹⁹¹.

Do mesmo modo que as relações com as mulheres foram conturbadas, o trato com os filhos não era fácil. Extremamente exigente, tinha dificuldades para mostrar afetividade. Com a filha Mônica não se dava. Com Sérgio tinha vários problemas, no entanto o apoiava na carreira de pintor, fazendo o possível para que se desenvolvesse. Cláudio, por sua vez, lembra que quando era criança, o pai só fazia gestos de carinho se achasse que ele estivesse dormindo. Nesses momentos era sensível, mas no geral, tinha dificuldades em demonstrar afeto, principalmente quando os filhos atingiam uma certa idade. “Ele não sabia o que fazer conosco, acredito que tivesse medo que nós, os filhos, ficássemos iludidos pelo dinheiro. Para que isso não acontecesse tínhamos uma vida espartana devido a essa coisa mal resolvida de grana que ele tinha. [...] Na verdade eu era moleque e não tinha a menor ideia da minha família, isto era uma coisa completamente maluca e fantasiosa na minha cabeça”¹⁹².

A relação dos irmãos Carlos e Caio também se mostrou turbulenta. Viveram períodos muito próximos e outros de grandes desentendimentos. Como vimos, nos anos 1930, eles militavam juntos no Partido Comunista e conversavam muito sobre política. Tradicionalmente, a família se reunia nos finais de semana, em almoços ou jantares. Inicialmente, os encontros aconteciam na residência da mãe, os quais terminavam, invariavelmente, com os irmãos gritando, porque esse era o palco da discórdia. Depois da morte de Antonieta, Carlos e Caíto¹⁹³ passaram a se reunir na casa da Rua Maestro Elias Lobo. Em geral, estavam presentes Roberto e Nena, respectivamente filho e esposa de

¹⁹⁰ Cláudio Prado em entrevista à autora, em 17 abr. 2010.

¹⁹¹ Convite de casamento encontrado no Arquivo Caio Prado Júnior, pertencente ao IEB-USP.

¹⁹² Cláudio Prado em entrevista à autora, em 17 abr. 2010.

¹⁹³ Caíto é o apelido carinhoso dado pelos pais a Caio Prado Júnior.

Caio, além dos sobrinhos Cláudio e Sérgio, filhos de Carlos. Em uma determinada época, o artista-arquiteto começou a impor suas vontades até que os irmãos se afastaram. Ambos tinham personalidades muito distintas. Em 1955, Carlos Prado enviou uma carta de Lausanne, na Suíça, para Caio¹⁹⁴ (**Imagem 158**). Iniciava com uma indagação, para depois desenvolver seu ponto de vista sobre as relações familiares:

Você já observou como somos pouco íntimos? Que o contato entre nós é puramente cerebral? Na nossa família cada um é uma garrafa fechada e não há vasos comunicantes como seria normal. Este fenômeno já o vi comentado várias vezes por pessoas completamente fora e a respeito de outros ramos da família. Mais particularmente, entre nós dois, desde a idade que estão Cláudio e Sérgio agora, você, ano e meio mais velho e muito mais desenvolvido desligou-se de mim para procurar outros amigos de sua idade. E ficou uma grande separação que nunca foi sobrepujada. Você não percebe isso? Claro que as “coisas pela metade” existem normalmente para todos, e que muitas vezes nem se pode saber o que é esta metade oculta. Na nossa família porém, não são as metades que aparecem, mas talvez um décimo, ou melhor, a imagem racionalizada desse décimo. Esse jeito de viver como ostras faz da vida (pelo menos o fez para mim) uma caminhada rastejante, e muitas vezes, um pesadelo. O mais interessante é que para muitos elementos da nossa família em geral, este fechamento só existe dentro da família. Fora dela há uma expansão muito maior, mas talvez aí não seja verdadeiramente uma expansão, mas apenas teatro, e é representação para fazer efeito. Se formos ao fundo das coisas creio que chegássemos à explicação: orgulho.

Mesmo assim, Caio sempre foi o irmão mais próximo de Carlos. Eduardo, o mais velho, era produtor e exportador de laranjas e assim como Yolanda¹⁹⁵, morreu cedo, devido a problemas cardíacos. Rotulados de comunistas por vários parentes que não os procuravam por esse motivo, os irmãos mantinham boas relações com o tio Martinico (**Imagens 163 e 164**) e a sobrinha Tuni Murtinho, filha da irmã Yolanda, e com o marido dela, o embaixador Wladimir Murtinho (**Imagens 98**), um dos poucos familiares que visitou Caio Prado Júnior na cadeia.

Por diversas vezes Carlos Prado demonstrou que se sentia entediado com tudo. O filho Cláudio contou-nos que simplesmente não se lembra de ter visto o pai alegre ou ao menos descontraído em algum momento da vida¹⁹⁶. A esperança aparece nas palavras do artista como um fio frágil que o mantinha vivo, mas nunca feliz, como descrito em “*Pedido Urgente!*”¹⁹⁷:

¹⁹⁴ Arquivo Caio Prado Júnior no IEB-USP, CPJ-CP-PRA051, carta de 10 nov. 1955.

¹⁹⁵ Yolanda e a filha Tuni, desde o início dos anos 1940, viviam no Rio de Janeiro.

¹⁹⁶ Cláudio Prado em entrevista à autora, em 17 abr. 2010.

¹⁹⁷ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta I, Manuscritos de poesias, s.d.

Venho pedir
(não é p'ra rir)
Um bom remédio,
P'ra curar o tédio,
Quando o paciente
Não é mais gente,
Mas fugitivo,
Só semivivo,
Que vive à margem,
Já sem coragem,
Nem p'ra viver,
Nem p'ra morrer...

O que fazer?
Enlouquecer?

Leitor responda,
(se tiver sonda...)

A descrição
E decisão,
Dum malfadado
Desperado.

É um fugitivo,
Um semi-vivo,
Que vive à margem,
Não tem coragem,
Nem p'ra viver,
Nem p'ra morrer,

Que espera pois?
Viver “depois” ?
Mas não tem fé,
Crente não é...

Talvez amar?
Se apaixonar?
Mas não dá certo,
É muito incerto.

Ou finalmente,
(final não mente)
Se suicidar?
Mas sem chorar...

Em geral, seus poemas evidenciam um autoconsolo diante das incertezas, das
desilusões e dos problemas de saúde que surgiram com a idade, como por exemplo:
“Assusta olhar para um espelho / E ver dois olhos e feições / Onde se estampam dúvidas,

crenças, medo... / Mas para todos estes males há consolos / Pois todos eles são heranças de Adão¹⁹⁸.

Por vezes utilizou-se de certo humor e muita ironia frente aos incômodos: Co'á a memória perdida / Que vale minha vida? / Poderia fingir / E mesmo muito rir, / Mas esse rir seria / Uma patifaria... / Pois estou condenado / A um fim desesperado: / Fingir até a morte / estar vivo e com sorte...¹⁹⁹.

Em um tipo de autoavaliação, datada de março de 1984, escreveu o “relatório supra-sintético / do estado ao qual ´estou reduzido, / aos setenta e cinco anos – Ei-lo: / Velhice e falhas: crescem, crescem... / Memória e vista: murcham, murcham... / e tanto os crescimentos quanto / as murchidões, ambos avançam / mais velozmente, dia a dia...”²⁰⁰.

Podemos dizer, resumidamente que à medida que Carlos Prado foi tentando realizar projetos pessoais com conotações sociais: inicialmente no Partido Comunista e na Sociedade de Socorros Mútuos Internacionais, depois no Clube de Artistas Modernos, e, finalmente, através da arquitetura moderna de viés social, ele foi se frustrando, porque se deparou com a própria dificuldade em se manter atrelado a instituições, planejar e lidar com os múltiplos interesses, expor suas ideias e até negociar o seu lugar no mundo.

Dentre as várias contradições presentes em sua trajetória destacamos o urbanista que preferia viver em propriedades rurais. Tal fato pode ser explicado pela situação objetiva e até mesmo deprimente: o isolamento devia-se à desilusão que tivera. Após trair sua classe acabou tomando consciência crítica sobre a URSS e a ideologia de esquerda. Isso o fez preferir, cada vez mais, o contato com os animais e a vida no campo, comportamento agravado pela própria personalidade introspectiva do artista.

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta II, Palamina, 28 mar. 1984.

II – Produção Artística entre as Décadas de 1930 e 1950

Se me perguntam (ou pergunto eu mesmo), “por que pinto?”
Respondo sempre que não sei e juro que não minto.
Para “passar o tempo”, certamente não seria,
Pois pintar nunca foi p’ra mim deleite e sim castigo:
Horas, dias, semanas, anos...sempre atormentado,
Por não ter conseguido nunca “materializar”
Uma sequer das incontáveis “telas hipotéticas”,
Isto é, “pinturas-sonho”, melhor ditas “iscas”, que
Com meus olhos jamais vi, as quais, estou certo que,
Enquanto em vida, nunca, nunca, nunca enxergarei...

Carlos Prado, Palamina, outubro 1983.

Como acabamos de ver, Carlos Prado sempre teve dificuldades em seus relacionamentos pessoais e profissionais. Ao longo da vida, iniciou atividades diversas (militância no Partido Comunista, diretor do CAM, aluno do curso de urbanismo na França, atuação como engenheiro-arquiteto) largando-as em pouco tempo. Diante desse perfil, podemos dizer que a mais duradoura foi como artista plástico: entre as décadas de 1930 e 1950 produziu obras, organizou individuais, participou de salões de arte e exposições coletivas nacionais e internacionais importantes. Nos anos 1960, ficou afastado do sistema das artes, retornando nos anos 1970.

Quando Prado começou na carreira de pintor, em 1932, alguns artistas plásticos brasileiros apresentavam disposição para emitir mensagem social. Em termos estilísticos, essa segunda fase do modernismo²⁰¹ foi marcada pela construção de uma identidade

²⁰¹ Os artistas da primeira fase do modernismo são os que participaram da Semana de Arte Moderna de 1922 ou surgiram no cenário das artes na década de 1920. O movimento propunha uma nova linguagem (assim como os movimentos de vanguarda da Europa) que fosse condizente com aquele tempo de mudanças nos mais diversos setores da sociedade brasileira, como na estrutura das cidades (introdução da energia elétrica, bondes elétricos no lugar da tração animal, uso do tijolo no lugar da taipa, vulgarização do carro movido a combustível, etc.), demografia (crescimento acentuado da cidade de São Paulo), economia (produção de café que viabilizou a industrialização) e na política (fim do Império e início da República, em fins do século XIX). Com efeito, os modernistas pretendiam dar um grito de independência cultural da metrópole industrial (São Paulo) contra o “atraso” do resto do país. Essa nova linguagem deu origem à estética renovadora, assim chamada por Mário de Andrade, uma vez que se apresentava de maneira distinta da imposta pela Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, até então a referência nacional para as artes plásticas. Assim, o debate estético marcou o início do projeto de vanguarda brasileira, que teve, de acordo com a bibliografia do modernismo, os seguintes pontos: o grupo que estava à frente do movimento de ruptura era formado basicamente pela sociedade oligárquica burguesa, o qual pretendia reconstruir a arte e a própria sociedade, reinventando o “povo” e a própria elite. Seus participantes eram, em grande parte,

nacional e as artes pictóricas passaram a buscar, cada vez mais, os aspectos populares e sociais²⁰² nos temas que retratavam o povo em festa ou em situação de trabalho. Para Carlos Prado, as convicções partidárias e o interesse pelos operários não se limitaram à atuação institucional.

Obras da Fase Popular

Prado adotou a temática popular voltada ao folclórico, ao primitivo, fazendo uso dos temas ligados ao campo, à vida bucólica, aos poucos afazeres, com ruas de terra e casas baixas, simples e pequenas, sempre ao lado de uma igreja também pequena, que reúne as pessoas quando há festas populares de tradição ou eventos religiosos, como procissões ou enterros. Um exemplo é o óleo *Batuque* (1935) (**Imagem 48**), que representa uma festividade popular: enquanto os homens tocam bumbo e pandeiro, as mulheres dançam. A obra foi exposta em eventos significativos como o I Salão de Maio, realizado no Hotel Esplanada (1937); a Mostra do Redescobrimento (23 abr. a 7 set. 2000); as exposições Novecento Sudamericano - Relações Artísticas entre Itália, Argentina, Brasil e Uruguai (2003); nos 100 Anos da Pinacoteca - A Formação de um Acervo (2005); e finalmente, em *Batuque - Pintura de Carlos Prado e Desenhos e Gravuras de Alberto da Veiga Guignard* como apresentação oficial da recente aquisição da Pinacoteca do Estado de São Paulo através do Programa Caixa de Entidades Culturais (25 de jan. a 26 fev. 2006). Há, ainda, o óleo *Batucada* (1946) (**Imagem 125**), com populares de pés levemente deformados, tocando seus instrumentos enquanto uma

formados na academia literária da Faculdade de Direito ou no exterior. Esses intelectuais haviam absorvido a técnica europeia e desejavam incorporá-la ao material local, nacional. A vanguarda brasileira contou com o patrocínio da própria oligarquia que pensou em um projeto moderno nas artes, cujo caminho era o mesmo que a economia e a infraestrutura urbana percorriam, porém na política isso não se dava da mesma forma, mantendo-se com as mesmas características do período oligárquico. In: Francisco Cabral Alambert Júnior, *Um melancólico no Auge do Modernismo Sérgio Milliet – uma Trajetória no Exílio*, dissertação de mestrado, São Paulo, FFLCH/USP, 1991, p. 47; e José Ribeiro Araújo Filho, “A População Paulistana”, in: Aroldo de Azevedo, *A Cidade de São Paulo - Estudos de Geografia Humana*, São Paulo, Nacional, 1958.

²⁰² Os anos 1930 apresentaram uma arte altamente politizada, sobretudo na França, Itália e Alemanha, onde floresceu a crítica social entre muitos artistas. No Brasil, os pintores que passaram a expressar preocupações com os problemas sociais incluíram em seus trabalhos o povo, principalmente os mais pobres, operários ou trabalhadores do campo. In: Aracy Amaral e André Toral, *Arte e Sociedade no Brasil de 1930 a 1956*, São Paulo, Instituto Callis, 2005, vol. 1, pp.18-19.

mulher baila ao centro; e *Frevo* (s.d.) (**Imagem 190**) com suas formas retas onde estão representadas duas figuras bailando ao som do ritmo pernambucano.

Ainda valendo-se de certa idealização, de um forjado folclore regional, a obra *Pirapora* (1935) (**Imagem 53**) foi criada depois que Carlos, o irmão Caio Prado Júnior e outros estiveram na cidade para assistir às festas de Bom Jesus²⁰³. E *Procissão* (1941-1943) (**Imagem 95**), uma tela a óleo que faz parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC), representa outra festa religiosa. Segundo Daisy Peccinini, a tela é:

composta por pessoas trajadas de forma simples, que se posicionam ao redor de uma imagem de Jesus Cristo. Este Cristo, ocupa o centro da tela, bem como é o centro das atenções daquelas pessoas. A cena se passa num povoamento tipicamente interiorano, organizado por casas esparsas em torno de uma pequena igreja. Carlos Prado traz nesta obra, cuja circulação é, como ocorre com toda a produção artística, inevitavelmente metropolitana, um relato de uma forma de viver adversa ao caos que vinha se instalando nos últimos anos na cidade de São Paulo. Traz uma calma, uma estaticidade e um pequeno contingente humano, fatores há muito perdidos pela cidade que cresce ininterruptamente. O céu nublado, o tom do chão – sem nenhuma árvore que lhe tire a aparência de rudeza, a simplificação dos detalhes nas figuras, conferindo a elas uma expressão que está entre a tristeza e a comoção, são elementos que enternecem toda a composição e que dão a tônica de uma religiosidade quase ingênua do cotidiano rural²⁰⁴.

Fato marcante é a representação de igrejas coloniais, como em *Enterro* (1936) (**Imagem 63**) e, conforme dissemos anteriormente, em *Paisagem* (1932), voltando a aparecer em *Coreto na Praça* e *Procissão*, ambas de 1941-1943, e realizadas uma década depois do período de militância política dele (**Imagens 90 e 95**), porque essas instituições fazem parte do dia-a-dia das pessoas do interior. Na paisagem composta por algumas casas e uma singela igreja, a religiosidade presente relaciona-se aos rituais e costumes locais, ajudando a reconstituir as várias noções existentes da primitividade e da devoção da comunidade. Ainda intocadas, “primitivas”, onde a pobreza e a religião simples são o destaque, as cidades pequenas aparecem como o oposto aos interesses e conotações sofisticadas dos pintores de vanguarda urbanos. O suposto aspecto “primitivo” parece qualificá-las para o status “moderno”.

Na maioria das cenas rurais, Carlos representou os protagonistas no meio da tela, com amplos vazios ao fundo e sem nenhum símbolo de progresso, reforçando a ideia de

²⁰³ Arquivo Caio Prado Júnior, IEB-USP, Dossiê Antonieta A. Penteado, caixa 53, AAP 211.

²⁰⁴ Site do Museu de Arte Contemporânea, escrito por Priscila Gomes Correa e Vanessa S. Machado, sob a supervisão de Daisy Peccinini (responsável pelo projeto). Consulta realizada em 22 jul. 2010.

ambientes isolados, ainda de outros tempos e com a vida em outro ritmo. Dessa forma, podemos afirmar que a paisagem do interior representa o passado, e a igreja na praça, os grandes espaços, a população pequena, as casas térreas não muito grandes, a ausência de fábricas, carros, ônibus, postes de iluminação são os símbolos de um local virgem, ainda puro, com trilhas que conduzem a lugar algum. A aparência é de uma aldeia, que quer permanecer preservada. As ruas ainda de terra, que aparecem nas obras, sediam os momentos de confraternização, como as procissões, as festas religiosas e o enterro, assim como nas cidades oitocentistas, além da batucada ou carnaval. As referências são quanto aos hábitos e à infra-estrutura do passado. A nostalgia presente nas obras populares expõe ambiguidades simbólicas da vanguarda brasileira, como a própria negação do moderno.

Dentro desse contexto, é importante esclarecer que a religiosidade presente nas telas de Carlos Prado revelou-se como uma associação à cultura popular, às festividades e aos dramas do homem e não a uma manifestação de fé, de ordem pessoal ou particular do artista. De acordo com Eduardo Jardim de Moraes, tal pressuposto, defendido por Mário de Andrade ao tomar contato com a teoria de Durkheim, representava a tese sociológica clássica que aproximava a arte da religião. Frequentemente, seu valor religioso deixava de ser decisivo, passando a vigorar critérios como o embelezamento das cerimônias e o caráter lúdico das festas. As cerimônias religiosas tinham o poder de aproximar os indivíduos, multiplicar o contato, tornando-os mais íntimos e constituiu uma oportunidade de conagração e de afirmação de uma identidade coletiva, em contraposição ao que ocorre na vida ordinária, em que membros do grupo voltam-se para seus afazeres individuais²⁰⁵.

Aqui a ideia era mostrar o campo ou as regiões do interior como atrasadas, incultas, mas ainda interessantes enquanto que na outra ponta a urbe evoluída, civilizada, que seguia o modelo europeu, apresentava sérios problemas de infraestrutura.

Vale lembrar que entre 1931 e 1932, período de militância no Partido Comunista e anterior à viagem à URSS, Carlos Prado produziu o painel *Tragédia de Cleópatra* e as telas *Viroleiros* e *Paisagem* (**Imagem 35**), que resguardam afinidades estéticas e temáticas com os trabalhos dos outros três fundadores do Clube de Artistas Modernos (Flávio de

²⁰⁵ Émile Durkheim, *As Formas Elementares da Vida Religiosa*, 3. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2003, p. 375; e Eduardo Jardim de Moraes, *Limites do Moderno*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999, p. 106.

Carvalho, Di Cavalcanti e Antônio Gomide), apesar de que o objetivo do ateliê não fosse codificar uma linguagem específica²⁰⁶.

Nenhuma dessas três obras apresenta conteúdo relativo ao engajamento político. A primeira baseia-se em um tema da história mundial, a outra pelo título pode ser popular (não temos como saber porque não encontramos a imagem) e a última delas é uma paisagem bucólica de uma cidade do litoral paulista, Itanhaém. Tanto esse óleo *Paisagem* de 1932 (**Imagem 35**), como a obra de mesmo nome datada de 1942-1943 (**Imagem 97**) guardam semelhanças, quanto à temática e as técnicas empregadas, com as obras do pintor acadêmico Benedito Calixto intituladas *Itanhaém, Largo do Cruzeiro* (1917) e *Paisagem de Itanhaém com Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição* (1922) (**Imagens 15 e 16**). Enquanto Calixto colocou toda a perspectiva, com a igreja e arredores, Prado focou principalmente no estilo barroco da construção, herança do período colonial. Outro trabalho que dialoga com eles é o óleo *Igreja de São Vicente*, de Mário Zanini, também da década de 1940 (**Imagem 84**). Portanto, estamos diante de um artista acadêmico (Benedito Calixto) que representou tão bem as paisagens do litoral paulista e de dois modernistas (Prado e Zanini) que deram destaque ao barroco. O interesse dos artistas da vanguarda brasileira remontam aos anos 1920, quando Mário de Andrade²⁰⁷ percorreu as cidades mineiras acompanhado por Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Blaise Cendrás em busca das origens históricas e artísticas da nação (brasilidade). A partir daí os paulistas começaram a ver o Brasil com outros olhos: como matéria-prima e objeto de reflexão para a arte moderna.

Obras da Fase Social

Ainda na década de 1940, a obra de Carlos Prado sofreu sensíveis modificações. Ela ficou mais límpida e mais exata, aproximando-se do realismo. O interesse pela

²⁰⁶ De acordo com a Daisy Peccinini, na página de Carlos Prado no site do Museu de Arte Contemporânea, <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/cam/artistas/prado.html>, consultado em 24 set. 2011.

²⁰⁷ Na Coleção Mário de Andrade, atualmente no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo é possível encontrar desenhos feitos pelo musicólogo que comprovam o interesse dele pelo estilo colonial, como em *Fazenda do Barreiro* (1924), *Carmo de São João Del Rei* (1924) e a *Sé de Belém do Pará* (1927). Ver: Marta Rossetti Batista, *Coleção Mário de Andrade: Artes Plásticas*, 2ª. ed. rev.e ampl. São Paulo, IEB, 1998, pp. 25-29.

estética do primitivo somou-se à temática social, mesmo depois de ter deixado a militância política. Esses trabalhos surgiram como a outra ponta da representação do campo e das regiões do interior, atrasadas, incultas, mas interessantes.

Assim, depois da temporada vivendo na Europa (morou em Paris entre 1933-1934 e conheceu a URSS) e do retorno ao nosso país, passou a representar os operários, os pobres e os despossuídos, denunciando, assim, as diferenças sociais e fazendo uma revisão da sociedade de classes, uma vez que os problemas e a realidade do homem continuavam interessando-o. Suas inquietações pessoais somavam-se às inquietações sociais e o resultado eram obras de temática social. Sua inspiração vinha das ruas. Representou o que estava ao seu redor, como os tipos humanos encontrados nas cidades grandes, no litoral ou nos pequenos povoados do interior do Brasil, onde sempre que podia ia se refugiar. Era uma gente simples e muito diferente da família de produtores, comerciantes de café e industriais à qual pertencia. Dentre as fotografias guardadas nos arquivos dele estão imagens de pessoas comuns conversando (**Imagens 68 e 69**). Primeiro olhava a cena, distanciava-se e observava aquilo que ficava registrado na mente para depois produzir.

Duas de suas obras que tratam do tema trabalhadores, ou seja, homens populares em atividades do cotidiano, são os *Varredores*: um óleo sobre tela²⁰⁸ (**Imagem 54**), doado por Flávio de Carvalho ao MASP e o guache sobre papel que pertence à Coleção Mário de Andrade (**Imagem 55**). Ambas representam a vivência popular vinculada ao trabalho. Na primeira delas aparecem sete homens corpulentos, alguns vestidos com capas longas, outros com paletós, todos usam chapéus e estão descalços. Eles têm em suas mãos vassouras com longos cabos, conversam organizados em roda como se fizessem uma reunião sindical ou complô, em pé na calçada ao lado de uma árvore sem folhas que acompanha as linhas retas dos demais elementos, em uma rua quase deserta. Carregada de tons escuros como o preto e o marrom para dar a ideia de noite, a cena tem um ar de mistério: os rostos dos varredores não são bem definidos e ao fundo há um único transeunte; o tom sombrio é quebrado pelo pequeno cão vira-lata que aparece no primeiro plano. Há uma simbologia da noite, da ausência e do vazio. De acordo com

²⁰⁸ Encontramos as denominações *Varredores*, *Varredores de Rua* e *Os Garis* para as duas obras, que em tese têm o mesmo nome.

Marcelo Coelho, em artigo publicado no jornal “Folha de São Paulo”, na época da exposição do Itaú Cultural (2003),

De todas as tentativas de fazer arte política e engajada durante o século 20, só não se desculpa o famoso “realismo socialista”. O termo é xingamento, bem justo aliás, quando se trata dos quadros puramente propagandísticos do regime soviético. Mas as produções dos clubes de gravura dos anos 50 – Renina Katz, Vasco Prado, Danúbio Gonçalves, Scliar – embora alinhadas à estética do PC, se destacam nesta exposição exatamente por fugirem da obviedade, pela independência com que tratam os seus temas. As grandes obras da mostra – *Café* de Portinari, *Operários* de Tarsila do Amaral, *Pescadores* de Di Cavalcanti, *Guerra* de Lasar Segall – são das décadas de 30 e 40. Um período em que o engajamento antifascista e uma linguagem mais ou menos moderna em pintura vinham junto com uma verdadeira descoberta artística do “povo brasileiro”. É assim que o Pescador, o Camponês, o Operário, com letra maiúscula, passavam a ser representados; às vezes com toques de etnografia ao estilo dos viajantes coloniais, às vezes com otimismo épico e idealização política, poucas vezes (como Segall e Tarsila) na desolação de sua miséria real. De todo modo, era ainda um olhar muito externo ao tema. Na mostra do Itaú vemos como rapidamente esse interesse pôde degenerar em quadros quase pitorescos, “de gênero”, no velho estilo do realismo não-socialista: um *Acidente de Trabalho* de Eugênio Sigaud, uma *Alfaiataria* de Jorge Mori, um quadro de pescadores de Raimundo Cela, por exemplo, tratam o assunto “social” com desconcertante placidez. Se olharmos, entretanto, uma gravura como as *Charqueadas* de Danúbio Gonçalves, os *Pescadores* de Gilvan Samico, os *Varredores* de Carlos Prado, vemos os trabalhadores entregues à sua atividade, não mais posando para o artista. Estão como que imersos num ambiente sombrio, ameaçador, que lembra mais o mundo de Goeldi do que qualquer comemoração partidária²⁰⁹ (**Imagens 56, 44, 82, 117, 145, 146, 115 e 54**).

A obra seguinte, que se encontra na Coleção Mário de Andrade, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, traz cinco varredores de rua em situação de descanso; dois deles sentados têm nas mãos vassouras de longos cabos – as mesmas que aparecem na versão a óleo. Outros três homens aparecem em pé e suas vassouras estão descansando encostadas uma no muro e duas na árvore que compõe a cena. De acordo com Geraldo Ferraz, “dos seus varredores noturnos, da esquina da Avenida Higienópolis, guardo um guache impressionante, transposto para um dos quadros desta retrospectiva [1976]. É bem o realismo mágico que se apodera das coisas (1935)”²¹⁰. Na opinião de Marta Rossetti Batista, Carlos Prado

nos anos 30, desenvolveu uma pintura figurativista, às vezes dando-lhe acentos expressivos, principalmente por meio de alongamentos dos volumes e de composições com perspectivas inesperadas. Como temática, além dos retratos, estava interessado em fixar atividades da população, como festas e procissões. Ou este *Varredores*, 1935, guache, visão noturna fixada do ateliê, num primeiro andar, com

²⁰⁹ Marcelo Coelho, “Revólver, Cacos de Vidro e Operários da Velha Guarda”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 abr. 2003, p. E10 – Ilustrada.

²¹⁰ Geraldo Ferraz, “Depois da Retrospectiva de Carlos Prado”, Santos, *Tribuna de Santos*, 1 jul. 1976.

seus processos preferidos: formas acilindradas, perspectiva aérea, criando um clima pesado, de cor sombria²¹¹.

É possível que se complementem ou, talvez, uma seja o esboço ou estudo da outra. Elas têm características semelhantes: grupos de homens que se reúnem à noite, no horário de trabalho para discutir alguma questão, em esquinas pouco movimentadas. A rua calçada, os prédios próximos uns aos outros sugerem uma cidade grande, embora àquela hora da madrugada não exista transeunte, apenas um pequeno animal. Em ambas as cenas há um contraste polarizado, onde o descanso produz sombras, enquanto que o trabalho não. As vassouras determinam a profissão deles, assim como o nome da obra, muito embora nenhum dos personagens apareça exercendo sua atividade.

De qualquer forma, o observador é convidado a fazer uma leitura literal, uma vez que se encontra relativamente perto do grupo, podendo observá-lo, sem nada escutar. Difícil saber sobre o que estão falando e se têm mais trabalho por fazer. Outras dúvidas surgem, como, por exemplo, será que trabalham também durante o dia? São casados? Têm filhos?

Os varredores são todos homens fortes, com os rostos não muito bem definidos, diferente da maior parte das obras sociais do artista, onde os personagens foram representados com lábios e sombrancelhas grossas, bem marcadas e o olhar triste, quase em pranto. As crianças, quando aparecem, são mirradas, frágeis e nas cenas de famílias operárias (déc. 1940) nota-se a presença de muitos filhos (**Imagens 77, 126 e 127**).

É importante lembrar que a representação dos operários, camponeses e todos os que tinham dificuldades para sobreviver, devido aos poucos ganhos, estava presente desde a década de 1860, na França, com as cortesãs de Edouard Manet (1832-1883) e outros artistas²¹². No entanto, a figuração dessa época adquiriu nova roupagem e as

²¹¹ Marta Rossetti Batista, *Brasil – Primeiro Tempo Modernista (1917-1929) – Documentação*, São Paulo, IEB-USP, 1972, p. XLVII.

²¹² Para Gustave Courbet (1819-1877) a representação da realidade era fruto de observação direta, onde o artista oferecia um retrato o mais exato possível do que observava em termos de costumes, ideias, dentre outros aspectos da época. Assim, relacionava-se aos tipos populares sem ter, obrigatoriamente, algo de político-ideológico. Um exemplo é a obra *Quebradores de Pedras* (1849), que enfatiza a pobreza dos trabalhadores através de suas roupas rasgadas e sujas. Sendo assim, o pintor realista voltava-se para a vida contemporânea, especialmente para os tipos e cenas do cotidiano, enquanto que o Realismo caracterizou-se, a princípio, pela representação de coisas reais, onde os temas e assuntos abstratos ou inexistentes, que dependam da imaginação, como os mitológicos, bíblicos, históricos ou literários não fazem parte de seu domínio. Nesse sentido, a pintura, assim como as demais artes, deveriam ser instrumentos de denúncia das

tendências realistas do século seguinte emergiram com os vários regionalismos na Europa, buscando uma reabilitação dos valores nacionais²¹³.

O debate sobre o Realismo é tão diverso em termos de técnica, temas e intenções que não pode ser recapitulado de forma concisa, embora existam semelhanças familiares. Um dos mais importantes componentes é a implicação da arte com a luta social da classe trabalhadora contra as desigualdades existentes nas sociedades burguesas, criadas pelo capitalismo moderno. Em outros termos, o Realismo refere-se à análise psicológica e crítica da sociedade, mostrando preocupações com o indivíduo.

O destino social da arte, de fundo socialista-humanitário, ganhou versões na Alemanha, Espanha, França, Itália e Rússia²¹⁴. E acabaram por influenciar as artes de países da América Latina como o México²¹⁵ e a partir de 1930, a do Brasil²¹⁶.

injustiças sociais. Portanto, os temas adotados referem-se à existência das classes populares, condenando o egoísmo da burguesia detentora do poder, “insensível aos sofrimentos do proletariado que lhe constrói a riqueza”. Há, ainda, representações dos interiores das fábricas, fundições e estaleiros, locomotivas, além de cenas e tipos de trabalhadores rurais, uma vez que o camponês simples e puro no seu contato com a terra é o contraponto dos grandes centros urbanos industriais. No tocante à técnica, não apresentaram inovações: desenhavam e coloriam dentro das tradições renascentistas. Ver: Carlos Cavalcanti, *Conheça os Estilos de Pintura (Da Pré-História ao Realismo)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967, pp. 333, 337, 349.

²¹³ Frederico Morais, *Núcleo Bernardelli – Arte Brasileira nos Anos 30 e 40*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 1982, p. 16.

²¹⁴ Para mais informações, ver: Annateresa Fabris, “Entre Arte e Propaganda: Fotografia e Fotomontagem na Vanguarda Soviética”, São Paulo, *Revista História Viva*, 16 out. 2009, pp. 1-32; Dawn Ades and others, *Art and Power – Europe Under the Dictators 1930-1940*, Great Britain, Thames and Hudson Ltd., 1995, pp. 199-200; Georg Lukács, *Ensayos sobre el Realismo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1944; Francisco Posada, *Lukács, Brecht e a Situação Atual do Realismo Socialista*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970; John Willet, “Arte e Revolução”. In: Eric J. Hobsbawm. *História do Marxismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987, p. 105; Vittorio Strada, “Do ‘Realismo Socialista’ ao Zhdanovismo”. In: Eric J. Hobsbawm. *História do Marxismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987, p. 192; e Theda Shapiro, *Painters and Politics – The European Avant-Garde and Society, 1900-1925*, New York-Oxford-Amsterdam, Elsevier, 1976, p. 12.

²¹⁵ O muralismo mexicano é o movimento mais representativo de um projeto realista latinoamericano. Ele vinha criando uma arte revolucionária desde a década de 1920, que pretendia rechaçar a influência cultural americana, onde os trabalhadores operários não deveriam ser apresentados em atitudes passivas ou de feições mansas, mas como um “elemento consciente da luta de classes”. As primeiras obras tinham o objetivo de instruir as massas (caráter didático) 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 Mexicana, iniciada em 1910. A decisão de se fazer pintura mural surgiu como opção de grande visibilidade disposta nas paredes de edifícios públicos, como escolas, hospitais e secretarias, contrapondo-se aos quadros ou à chamada pintura de cavalete, de caráter burguês porque se mantém dentro das residências, portanto restrita aos moradores, parentes e amigos e não disponível ao público geral. Em outros termos, a pintura monumental deveria ocupar o lugar das telas que têm características burguesas, pois são sempre uma propriedade individual, para poucos. No entanto, há muitas obras de cavalete. Elas tratam dos mesmos temas dos murais, como o povo trabalhador (camponeses) de uma nação em movimento (**Imagens 20, 24, 27, 34 e 60**). Além das proporções grandiosas, a arte mural é narrativa-figurativa com muitas informações visuais onde quase todos os espaços estão preenchidos e, em

Acredita-se que a crise econômica e política brasileira foi, justamente, o que despertou uma consciência de classe nos artistas e intelectuais de nosso país, os quais passaram a buscar uma via política. Assim, as ideias revolucionárias foram adotadas por um grupo de pintores, a partir da crise do café, em 1929. Eles eram jovens politizados por volta de 1935, mesma época da Intentona Comunista, antes do Estado Novo e depois do Clube de Artistas Modernos (fundado por Carlos Prado e outros modernistas), influenciados pelo marxismo, pela psicanálise, pelo “pós-modernismo artístico” no contexto da extensão da Revolução de 1930. Para muitos deles a Rússia havia se tornado quase uma religião²¹⁷, embora para Carlos Prado esse sentimento havia deixado de se confirmar.

Historicamente, o período compreendido entre 1930 e 1956, refere-se à configuração artística que mais convinha à função social da arte, cuja tentativa de conceituação passava pelo marxismo²¹⁸. Autores como Antonio Rubim²¹⁹ e Carlos Zílio²²⁰ definem os anos 1930 como o período mais politizado, onde os artistas e intelectuais brasileiros se posicionaram quanto a suas convicções políticas, dividindo-se entre os de direita e os da esquerda.

De modo geral, nota-se a representação da vida, falando-se dos humildes tanto nas artes plásticas como na literatura da época. Nas palavras de Sônia Maria de Carvalho Pinto foi “a partir da tendência mais forte nos anos 30, do Modernismo de pôr em

geral, multicolorida, embora existam algumas em branco e preto. Ver: Alicia Azuela de la Cueva, *La Obra Mural de Diego Rivera y Los Cambios Socio Economicos 1920-1940*, México, UNAM, s.d., pp. 137-146.

²¹⁶ Na América Latina a questão da pintura social era bastante debatida e havia também um grande número de artistas que se empenharam em realizá-la. Isso acontecia, de acordo com Cândido Portinari, porque “a maioria desses países é semifeudal e semicolonial. Portanto, a diferença social é mais visível e, como a educação artística está menos desenvolvida, o artista tem a sensibilidade coletiva mais latente. A pintura mural é a mais adequada para a arte social, porque o muro geralmente pertence à coletividade e, ao mesmo tempo, conta uma história interessando a um maior número de pessoas. Podem obter-se dois resultados por esse meio; a educação plástica e a educação coletiva”. Ver: Annateresa Fabris, *No Ateliê de Portinari*, São Paulo, Museu de Arte Moderna, 2011, p. 64.

²¹⁷ Carlos A. Callil e M. Teresa Machado (orgs.), “Paulo Emílio: Plataforma da Nova Geração”, *Paulo Emílio: um Intelectual na Linha de Frente*, São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 82.

²¹⁸ Otília Arantes considera a fase social da arte brasileira de 1930 a 1945, enquanto que para Aracy Amaral e André Toral essa etapa alarga-se até 1956. Ao analisarmos o conjunto da obra notamos que Carlos Prado produziu arte social até a segunda metade da década de 1950, assim, adotamos o conceito de Aracy e Toral. (Otília Arantes, *Política das Artes – Mário Pedrosa*, São Paulo, EDUSP, 1995, prefácio, p. 21; e Aracy Amaral e André Toral, *op. cit.*, vol. 1).

²¹⁹ Antônio Albino Canelas Rubim, *Partido Comunista, Cultura e Política Cultural*, tese de doutorado, Bahia, Universidade de Bahia, 1986.

²²⁰ Carlos Zílio, *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.

evidência o caráter nacional, havia uma ideia meio geral de que o artista deveria tomar a temática nacionalista sem se desvincular da ideia de uma estética moderna, mas também sem cair nas extravagâncias cubistas ou abstracionistas”²²¹. Segundo Marta Rossetti, “penetraria nas obras, especialmente no que se refere à atividade cotidiana da população, no trabalho e no lazer. Como notação e às vezes denúncia”. A historiadora da arte explicou ainda, que essa fase foi “mais ampla que a anterior, marca os anos 30/40 com preocupações diferentes, será beneficiária da abertura modernista e se dedicará a pintar e a esculpir tranquilamente, sem trilhar com novos caminhos formais. Sob influência da vanguarda europeia – em especial, Expressionismo, Cubismo e, no final da década, Surrealismo – os modernistas haviam pesquisado livremente novas representações do real”²²².

É preciso esclarecer que a arte social foi adotada tanto por artistas militantes como não militantes: nem todo pintor social era comunista, mas, coletivamente eles achavam que a arte tinha um propósito social e um estilo realista acessível ao grande público. De maneira geral, acreditavam na missão de exprimir os problemas do seu tempo, mostrando ao público quais eram os dramas sociais, imprimindo na atividade artística a função de melhorar ou alterar as estruturas. A afeição pelo mundo pobre da época teve Mário de Andrade e Sérgio Milliet como os principais teóricos. Vale lembrar que ambos fizeram parte do CAM, a agremiação fundada e dirigida por Carlos Prado e que adotara o projeto de brasilidade do primeiro.

Nesse contexto de artistas desiludidos com o individualismo do regime capitalista, que viram no socialismo, liderado pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, uma esperança de renovação e que passaram a representar o povo, principalmente os pobres, os operários e os trabalhadores do campo, destaca-se Di Cavalcanti, por ter sido o pioneiro da preocupação social na arte do nosso país e que havia se filiado ao Partido Comunista em 1928²²³. Ele retratou principalmente pessoas simples reunidas em prol dos interesses da classe, marcada pelas dificuldades e injustiças que reinavam na sociedade. Suas obras estavam impregnadas de um forte componente de denúncia das precárias

²²¹ Sônia Maria de Carvalho Pinto, *A Controvertida Pintura de Anita Malfatti*, tese de doutorado, São Paulo, FFLCH-USP, 2007, p. 237.

²²² Marta Rossetti Batista, *op. cit.*, 1998, pp. XXXII e XXXIII.

²²³ Aracy Amaral e André Toral, *op. cit.*, pp. 22-23.

condições em que vivia a maior parte da população brasileira, como nas obras *Operário* (1930); *1o. de Maio* (1932), comemoração instituída no I Congresso Operário Brasileiro, em 1906, onde é possível ver a representação, ao fundo, da foice e do martelo, símbolos do socialismo; *Operários* (1933), e *Grupo de Trabalhadores* (1933), dentre outras (**Imagens 37, 41 e 42**). De acordo com Vanessa Machado,

1º de Maio (1932) ou *Grupo de Trabalhadores* (1933) são duas boas representações da obra de Di Cavalcanti antenada com sua presença no Clube dos Artistas Modernos. Nestes trabalhos estão presentes elementos da crítica política, sendo colocado no papel a questão do trabalho, do capitalismo, da indústria, do operariado. Este é um Di Cavalcanti na vanguarda nacional de um movimento que é forte até hoje nas artes visuais, que é o do engajamento em relação aos problemas da sociedade. *1º de Maio* reproduz, através da não definição dos rostos - que mesmo indefinidos se voltam uns aos outros, a atmosfera conspiratória de uma multidão confinada num espaço identificado pela frase “Salve 1º. de Maio” e pela insígnia comunista da “foice e martelo”, que informam que o desenho está tratando de trabalhadores. As centenas de cabeças que vão diminuindo num desenrolar quase infinito de planos, ao mesmo tempo que estes também se estabelecem pelos arcos que compartimentam o ambiente, são fortes elementos que reforçam aquele ambiente de conspiração²²⁴.

Outro tema social da vanguarda artística, mais especificamente da paulista, foi a entrada dos imigrantes e o trabalho nas lavouras de café adotado por uma série de artistas nacionais. Assinado por Tarsila do Amaral, o óleo *Segunda Classe* (1933), por exemplo, representa uma família recém-chegada de trem, vinda do Porto de Santos, porta de acesso ao país. O destino final pode ser tanto a cidade de São Paulo, como alguma fazenda do interior do estado (**Imagem 43**).

Já o artista lituano Lasar Segal experimentou a longa travessia do Atlântico em 1912, quando veio pela primeira vez visitar a irmã e expor seus trabalhos. Anotou em pequenos cadernos de desenho a experiência, que enfrentou pela segunda vez em 1923, quando se mudou definitivamente para cá. O resultado foi uma série de viagem, retratando os diferentes tipos humanos, o cotidiano dos marinheiros, os detalhes da embarcação e a imensidão do oceano. Dentre elas, estão *Primeira Classe* (1929), *Marinheiro a Bordo* (1933) *Emigrantes* (1929) e a enorme alegoria *Navio de Emigrantes* (1939-1941), realizada no período da II Guerra Mundial. As telas ilustram o momento político e social brasileiro da imigração de trabalhadores, um programa do governo brasileiro, que contou com a colaboração da família Silva Prado na criação da Sociedade Promotora de Imigração, iniciado com o intuito de ampliar a quantidade de mão de obra

²²⁴ Página de Emiliano Di Cavalcanti no site do MAC-USP, escrita por Vanessa S. Machado sob a supervisão de Daisy Piccinini, consultada em 23 abr. 2012.

no país. O grupo, marginalizado e explorado, viajava quase sempre em péssimas condições nos porões lotados dos navios, sem nenhuma higiene e com pouco espaço físico (**Imagens 25, 26, 45 e 71**).

Cândido Portinari, por sua vez, interessou-se em pintar o trabalhador rural, valorizando a sua dignidade. Suas obras têm como características marcantes os corpos volumosos, pés enormes e deformados em tons avermelhados que fazem com que as figuras pareçam relacionar-se intimamente com a terra. Na década de 1930, seus trabalhos mostravam como era a vida das pessoas nos cafezais. Na obra *Café* (1935) (**Imagem 56**) retratou as fileiras dos pés da planta, os capatazes que fiscalizavam a colheita e os trabalhadores com os membros inferiores e mãos muito grandes, mostrando, assim, a força física necessária para a atividade²²⁵. A obra traz a paisagem alterada pelo trabalho e o trabalhador em sua atividade diária na terra vermelha e fértil do solo brasileiro. Di Cavalcanti e Quirino Campofiorito representaram, também, em alguns de seus trabalhos as etapas de produção agrícolas como as duas telas intituladas *Café* (1934 e 1938), *Algodão e Fumo* (1938) do primeiro artista e o tríptico *Café* (1940): *Colheita, Secagem e Exportação* do segundo.

A indústria também aparece como tema tanto de obras pictóricas da vanguarda europeia como do modernismo brasileiro, e invariavelmente são reconhecidas e representadas por suas chaminés, filas de trabalhadores e toda uma movimentação em suas portas ou nas ruas, como no óleo *Operários* (1933), também de Tarsila do Amaral (**Imagem 44**), que mostrou uma série de rostos – uma novidade na época – ocupando metade da tela e ao fundo as chaminés das fábricas onde trabalhavam²²⁶. Em contrapartida, as atividades praticadas dentro das fábricas sempre pareceram quietas.

Assim, a justificativa para Carlos Prado ter adotado esses dois temas ainda nos anos 1930, quando fez obras populares e sociais depois da viagem à URSS e o afastamento da militância política de esquerda está, na verdade, associada a um alinhamento às tendências do período, quando esses artistas que acabamos de analisar, além de outros, também representaram o povo em atividades de trabalho tanto nas cidades, como no campo.

²²⁵ Aracy Amaral e André Toral, *op. cit.*, pp. 26-27.

²²⁶ *Idem*, pp. 24-25.

Carlos Prado uniu duas temáticas do modernismo paulista (produção de café e indústria) ao pintar, em 1945, o mural *Café*²²⁷ (**Imagem 118**). A obra é toda narrativa, e representa as famílias chegando para trabalhar nas lavouras. No fundo à esquerda a mão-de-obra escrava carrega a sacaria para embarque no porto de Santos. O navio sugere tanto a vinda dos imigrantes como o carregamento do grão a ser exportado. Tal representação guarda semelhanças com o quadro a óleo que decorava a sede da Sociedade de Socorros Mútuos Internacionais, onde era possível ver um grande número de trabalhadores carregando sacos para duas embarcações²²⁸. O produto mais importante da balança comercial brasileira nos anos iniciais da República era também a fonte de riqueza das famílias Prado e Penteado, fazendo com que a obra seja uma síntese da história do Brasil e da própria família dele.

Na composição há, ainda, as etapas de colheita e ensacamento. No fundo, à direita é possível notar a representação das chaminés das fábricas e os altos edifícios que começaram a surgir ainda em fins da década de 1920; afinal, o comércio do café promoveu o enriquecimento da vila que em pouco tempo se transformou em metrópole. Segundo a assistente de restauro Fernanda Craveiro²²⁹,

esse mural é narrativo, todo assimétrico e a cena espelhada: os personagens que vêm de um lado estão voltando de outro. É uma obra descritiva e que representa a passagem do tempo no Brasil: a chegada dos imigrantes. Assim, mostra, primeiramente, um escravo levando a produção agrícola para o porto, depois são os imigrantes que vêm caminhando, abaixam-se para colher o café e levantam-se, novamente, indo em direção à cidade onde estão as indústrias. A obra tem um eixo central que é o pé de café, linha de força e até poderíamos dizer que está escrito São Paulo na imagem.

Enquanto no *Café* de Portinari o tema trabalho tem como enfoque o povo considerado na época o tipo ideal para o projeto de engrandecimento, unidade e nacionalidade²³⁰, Carlos elegeu o imigrante, que não é um nativo nem um típico brasileiro, como o principal personagem da história de São Paulo e do nosso país.

²²⁷ A ideia do tema e as representações no mural, segundo Maria Cecília Naclério Homem, partiram de Caio Prado Júnior, irmão do artista. (Entrevista concedida à autora, em 25 jun. 2009).

²²⁸ Prontuário 1.454, de Flávio Rezende de Carvalho no DEOPS.

²²⁹ Entrevista concedida à autora, em 25 jun. 2009.

²³⁰ Luciene Lehmkuhl, *op. cit.*, p. 241.

Quanto à ideia do mural, da qual Cláudio Prado nos contou que o pai gostava muito e para poder executá-lo teve de se apurar na técnica²³¹, porque esse tipo de trabalho exige que o artista aplique as cores sobre a cal úmida, que rapidamente são absorvidas, de modo que é necessário grande habilidade no manejo do pincel, além de pinceladas grandes e rápidas. A execução deu-se na época em que Carlos Prado defendia a integração da arquitetura com a pintura, em um debate proposto no I Congresso de Arquitetos e abordado no artigo datado de 1945, publicado na *Revista Acrópole*²³² e discutido no Capítulo anterior, onde foram apontadas algumas diferenças com relação à obra de cavalete. Fez, ainda, referências aos materiais empregados como as tintas à base de nitrocelulose e os efeitos produzidos, como a descontinuidade ao usar uma tinta a óleo em paredes com revestimento de argamassa qualquer não pintada a óleo ou material de efeito ótico. Para se chegar a um resultado satisfatório, houve a necessidade de empregar técnicas específicas. Por fim, explicou que o muro deve estar em boas condições e ser cuidadosamente preparado com perfeito conhecimento de causa. A pintura deve poder ser limpa, quando se suja. É necessário resistir ao atrito. Os materiais utilizados precisam ser resistentes à luz. Quando externa, a pintura tem de resistir às intempéries²³³. O mural inspirou sua sobrinha, Tuni Murtinho²³⁴, uma das pioneiras da gravura no Brasil, a compor um enorme painel com o mesmo tema, que foi apresentado em 1953, no Pavilhão do Brasil da Feira Internacional de Genebra (**Imagem 157**).

A narrativa da obra de Carlos foi compartilhada com o irmão Caio Prado Júnior, de quem recebeu a encomenda do painel²³⁵ com o intuito de decorar a recém-construída casa do intelectual. A escolha do tema está diretamente associada à análise dele sobre a história econômica do Brasil. Na opinião de Caíto,

²³¹ Entrevista concedida à autora, em 17 abr. 2010.

²³² Carlos Prado, op. cit., mar. 1945, pp. 301-302.

²³³ Idem, pp. 301-302.

²³⁴ Maria Antonieta Prado Uchôa, mais conhecida como Tuni Murtinho (1922-2002) era filha de Flávio Uchôa com a irmã de Carlos e Caio Prado, Ana Yolanda da Silva Prado. Tuni estudou com o pintor Roberto Burle Marx e com a gravadora Fayga Ostrower, no Rio de Janeiro e frequentou o Ateliêr 17 do gravador inglês William Hayter, radicado em Paris. Suas obras fizeram parte de importantes mostras internacionais como o Salon de Mai de Paris (1952); La Gravure Brésilienne Contemporaine, no Musée des Beaux Arts (1952); Graveurs Brésiliens no Kunstmuseum Bern, Suíça (1954); Graveurs Brésiliens – Rencontres Internationales de Genève no Musée Rath, Suíça (1954); Incisioni e Disegni Brasiliani em Lugano, Itália (1955); e Grabados Brasileños em Montevideu Uruguai (1957).

²³⁵ Maria Cecília Naclério Homem em depoimento concedido à autora, em 16 mar. 2009.

De todos os produtos brasileiros modernos, o primeiro e soberano lugar cabe ao café. Já o encontramos na fase anterior, sob o Império, em marcha ascendente e avassaladora das principais e melhores atividades do país. Encontrá-lo-emos agora na República atingindo o zênite da sua gloriosa trajetória, e colocando-se em nível que deixará definitivamente numa sombra medíocre todas as demais produções brasileiras. Mesmo em termos absolutos e mundiais, o café adquirirá posição de relevo. Ele se classificará, no século atual, entre os primeiros, se não o primeiro gênero primário do comércio internacional; e o Brasil com sua quota de 70% da produção, gozará de primazia indisputada²³⁶.

E completa sua reflexão, refletindo sobre as condições naturais, como o clima e a qualidade do solo, fatores importantes para o cultivo da planta. No entanto, o fator decisivo, na opinião de Caio,

foi sem dúvida a imigração europeia que forneceu os braços e o trabalho necessário. A íntima dependência do progresso cafeeiro com relação à imigração foi aliás sempre notória e muito bem compreendida. A administração do Estado de São Paulo (o principal e grande produtor, e que se tornará autônomo com a implantação do novo regime republicano federativo) fez da questão imigratória o programa central de suas atividades e resolveu-a dentro de um sistema que se pode considerar perfeito e completo. O imigrante (o italiano sobretudo) será trazido, com todo auxílio e amparo oficiais, desde seu domicílio na mais recôndita aldeia dos Apeninos ou de outra região qualquer, até a fazenda de café, através de uma organização que vai da propaganda do Brasil na Europa à distribuição perfeitamente regularizada dos trabalhadores entre as diferentes propriedades do Estado. Para este complexo e dispendioso serviço que será a mola mestra da prosperidade paulista, a administração de São Paulo destinará sempre o melhor dos seus esforços e rendas. Com o sucesso e resultados notáveis, pois do ano da República até 1930, o Estado receberá mais de 2 milhões de imigrantes (sendo que cerca da metade subvencionados), de que a parte substancial se destinará à cultura de café. Esta não resulta assim do acaso ou de circunstâncias fortuitas; mas de um longo e persistente esforço conduzido com inteligência e notável capacidade de organização²³⁷.

Vale lembrar que a substituição do trabalho escravo pela mão-de-obra imigrante fez com que melhorassem, consideravelmente, as condições da exploração agrária. Em São Paulo, houve a adoção de um sistema que combinava o salariado (salário fixo anual, mais quotas por colheita) com o direito concedido ao trabalhador de utilização de certas áreas de terra em proveito próprio (colonos). Para todos, a fazenda fornecia residência, mas não os instrumentos de trabalho (enxadas). Tradicionalmente, na cultura do café, que é uma planta permanente, não se utilizava de maquinário na colheita, sendo ela toda manual²³⁸.

Não há dúvida de que produções agrícolas dependam de fatores climáticos, e que seus preços oscilam conforme o aumento ou diminuição das culturas, entressafra, valor no mercado internacional, impostos, especulações, guerras, crises como a de 1929, etc.

²³⁶ Caio Prado Júnior, *História*, São Paulo, Editora Ática, 1982, p. 153.

²³⁷ *Idem*, pp. 153-154.

²³⁸ *Idem*, p. 156.

Mas tudo isso não impediu que o café fosse o responsável pelas riquezas da capital paulista e por alavancar a indústria nacional moderna²³⁹.

Quanto à arte social brasileira, como dissemos anteriormente, teve dentre seus representantes Cândido Portinari, Tarsila do Amaral e Lasar Segall, e ainda contou com demais artistas que homenagearam os trabalhadores ao incluir nas obras os problemas e anseios do povo, imprimindo a crítica social. Alfredo Volpi, Quirino Campofiorito, Eugênio de Proença Sigaud e os integrantes do Clube de Gravura de Porto Alegre (1950-1956): Vasco Prado, Carlos Scliar e Danúbio Gonçalves, artistas militantes do Partido Comunista Brasileiro, que se inspiraram no Ateliê da Gráfica Popular do México e no Realismo Socialista dos soviéticos são alguns exemplos. Não podemos dizer que houve um movimento organizado com líderes ou patrocinadores, e sim manifestações individuais, onde os artistas mostravam suas preocupações com os operários, camponeses, imigrantes e outros trabalhadores. Tais obras mesclam elementos da nossa cultura, marcados pela desigualdade entre ricos e pobres.

Os artistas sociais do Brasil captaram a realidade exterior de acordo com a experiência, sensibilidade e visão de mundo que tinham. Ou seja, enquanto Di Cavalcanti retratou trabalhadores organizados, participando de eventos emblemáticos da defesa dos interesses de classe, como o 1º. de Maio e manifestações onde os personagens empunham bandeiras com palavras de ordem ou, ainda, a representação de trabalhadores rurais; as obras sociais de Carlos Prado, sob clara influência da formação de engenheiro e urbanista, têm no espaço das ruas sua principal abordagem, devido ao papel conceitual ambíguo e revelador do que são as cidades do país ou mesmo a sociedade brasileira. Depois do mural *Café*, que conecta o campo à cidade, os temas adotados pelo artista passaram a se relacionar muito mais à metrópole.

Obras da Fase Social Sob o Ponto de Vista do Urbanista

A partir de meados da década de 1940 até fins dos anos 1950, Prado deixou a representação do campo um pouco de lado, preferindo tratar dos problemas da cidade

²³⁹ Para saber mais, ver: Caio Prado Júnior, *História Econômica do Brasil*, 22ª. ed. São Paulo, Editora Brasiliense, 1979; e *op. cit.*, 1982.

grande. Ele reproduziu em suas obras do período a síntese do que era São Paulo: ao mesmo tempo moderna com seus transportes movidos a combustível, os postes de luz, as calçadas, o meio fio, os prédios, as indústrias; mas com sérios problemas de infraestrutura. Suas telas, gravuras e desenhos abordam questões contemporâneas ao avaliar como o progresso havia mudado a vida e o cotidiano das pessoas: o país se modernizava rapidamente e a industrialização imprimia um ritmo de acumulação de capital, que ao mesmo tempo permitia dotar as cidades de vários serviços públicos, como água, esgoto, telefone, iluminação pública por lâmpadas a gás em vez de querosene, serviços de bondes, calçamento das ruas e o alargamento das vias públicas para a circulação de pessoas, que acabava intensificando o próprio processo de industrialização²⁴⁰.

As obras sociais sob o ponto de vista do urbanista Carlos Prado mostram que as pessoas de baixa renda moravam em casas amontoadas, cercadas de varais repletos de roupas, com casais de namorados sentados nos bancos da praça ou passeando de mãos dadas. As crianças brincavam de roda, empinavam pipas, pulavam cordas ou jogavam futebol (**Imagens 140, 167 e 168**), esporte que havia chegado ao nosso país em 1894, pelas mãos de Charles Miller após temporada de estudos na Inglaterra, e que foi tema de algumas obras do artista, nas décadas de 1940 e 1950 (**Imagens 80, 109 e 160**). Era nos bairros que a população ainda podia encontrar a calma, o afeto, a alegria, o lugar de descanso, em uma visível contraposição às áreas centrais, um território das novidades, da ação, do movimento, do trabalho e até da vadiagem.

A São Paulo industrial passou a ver a população ir cedo da periferia ao centro, em grandes levas para trabalhar nos escritórios ou no comércio, retornando para casa no fim do dia. Para isso, tinha de enfrentar a falta de transporte público ainda precário e em menor número que a quantidade necessária (**Imagens 106, 124 e 166**). Para Annateresa Fabris “o adensamento populacional no centro da cidade é decorrência direta da concentração das mais importantes atividades econômicas daquela área, do alto custo dos lentos transportes coletivos e da baixa remuneração da mão-de-obra”²⁴¹.

²⁴⁰ Rafael Vicente de Morales, “Estado, Burguesia e Legislação Trabalhista Brasileira no Limiar dos Anos 1930: Notas para uma Discussão”, *Revista de Estudos Sociais*, no. 33, ago 2009, pp. 129-145.

²⁴¹ Annateresa Fabris, *Fragments Urbanos – Representações Culturais*, São Paulo, Studio Nobel, 2000, p. 36.

A urbe havia se tornado o centro do aparelho produtivo e burocrático, visivelmente pequena para o contingente de trabalhadores na região central (**Imagens 106, 165 e 166**), que vinha passando, desde 1910, por um processo de adensamento da população na Sé, com trânsito de veículos de tração animal (carroças) dividindo espaço com os carros a motor. Todas essas questões aparecem de maneira muito clara na obra de Carlos Prado, três décadas depois (anos 1940).

O enorme contingente de cidadãos anônimos, normalmente, movia-se de forma apressada a pé, porque precisavam cuidar de seus afazeres ou pacientemente se organizavam em filas para aguardar o ônibus. As proporções da infra-estrutura, bem abaixo do necessário, criavam uma tensão constante entre o poder público e as necessidades da população.

As áreas centrais eram povoadas por assalariados e burocratas, cujos trajés e trejeitos imaginados por Prado eram acanhados e revelavam uma elegância discreta. As moças usavam vestidos logo abaixo dos joelhos, com sapatos sem saltos, e em geral, sem lenços nos cabelos, da mesma forma como representava as mulheres do interior. Os homens estão com chapéus de tecido e ternos de cores escuras como o cinza chumbo, o azul marinho ou o marrom. Por vezes, utilizou os matizes para acrescentar um tom amarelado por cima da roupa escura, dando a ideia de tecido velho e surrado (**Imagens 77, 78, 79, 91, 106 e 118**).

Os mendigos também aparecem, e de acordo com Carlos, estão indiferentes ao corre-corre (**Imagens 70 e 81**). Ao mesmo tempo que o centro era, já naquela época, espaço da produção, também se mostrava como o mundo do não trabalho: um local de enfermidades, criminalidade, mendigos, vadios e desordeiros.

Na concepção do artista-arquiteto as desigualdades ficam evidentes: o bairro de Higienópolis, por exemplo, diferenciava-se pelos casarões, inclusive aqueles pertencentes aos familiares dele, ao mesmo tempo que a periferia abrigava a população pobre e trabalhadora forçada a viver nas extremidades. De acordo com as análises de Maria Cecília Naclério Homem, “enquanto a população operária procurava os bairros periféricos ou os subúrbios, a alta burguesia dava sequência à sua marcha para o Oeste. Já estavam ocupados os bairros-jardins: Jardim América, Jardim Europa e Jardim Paulista, Pacaembu e Alto da Lapa, enquanto Higienópolis se encontrava superado por estes e pela

avenida Paulista”²⁴². Carlos Prado sabia que tal fato era o resultado do grande aumento populacional e da exploração imobiliária.

Com as diversas oportunidades de trabalho ligadas ao artesanato, ao comércio de rua, aos construtores e profissionais liberais, nas primeiras décadas do século XX, a capital paulista passou a oferecer a possibilidade de se abrir pequenas fábricas ou empregar-se nas grandes. E, assim, os imigrantes surgiram nas duas pontas da indústria: tanto como donos, e como operários. De acordo com Boris Fausto, “o caminho do imigrante para a condição de industrial variou. Alguns partiram quase do nada, beneficiando-se das oportunidades abertas pelo capitalismo em formação, em São Paulo e no Rio Grande do Sul. Outros vislumbraram oportunidades na indústria, por serem importadores. Essa atividade facilitava contatos para importar maquinaria e era uma fonte de conhecimento sobre onde se encontravam as possibilidades de investimentos mais lucrativos no país. Os dois maiores industriais de São Paulo, nessa época, Matarazzo e Crespi (como vimos no Capítulo I, o tio Paulo Prado era casado com a filha do industrial) haviam começado como importadores”²⁴³.

Um dos grandes problemas gerados pelo crescimento excessivo das cidades era, justamente, a falta de moradias. Com exceção da burguesia (industriais e produtores de café) que dispunha de casa própria, tendo como preferência as vilas burguesas e palacetes nas áreas altas da cidade, como a Avenida Paulista e no já citado bairro de Higienópolis; a maior parte das pessoas morava de aluguel, e os menos favorecidos residiam em casas de dois a três cômodos, em vilas operárias ou em cortiços, porque vinham enfrentando, desde fins do século XIX até a década de 1930, sérios problemas habitacionais. Ou seja, como resultado da transformação da capital paulista, com a abertura de novas ruas e o alargamento das antigas, da construção dos palacetes e casas modernas nas áreas centrais, notava-se uma alta no preço dos terrenos. Conseqüentemente, os velhos bairros pobres passaram a abrigar prédios de apartamentos, grandes lojas e oficinas.

Na tentativa de se equilibrarem despesas e receitas, produziam-se moradias abaixo do padrão mínimo, mas compatíveis com o poder aquisitivo das famílias de baixa renda. Normalmente, os projetos só eram realizáveis em bairros afastados, onde os

²⁴² Maria Cecília Naclério Homem, *op. cit.*, 2011, pp. 108-109.

²⁴³ *Idem*, pp. 287-288.

terrenos apresentavam valores modestos e todo o projeto deveria ter seus custos reduzidos, com o objetivo de baratear o preço final. Por não gerarem lucros, não eram de interesse da iniciativa privada, que preferia manter residências de aluguel²⁴⁴.

As residências eram, em geral, tipos precários com baixos padrões de higiene e sem nenhuma organização territorial. As casas populares, muitas vezes construídas aos poucos pelos proprietários com a ajuda de vizinhos eram reinterpretações dos esquemas tradicionais. As mais difundidas eram construídas pela iniciativa privada. Os cortiços, por exemplo, destinavam-se às populações pobres e estavam situados, inicialmente, nas zonas mais antigas, no centro e arredores, e os corredores de casas geminadas no alinhamento da rua, à classe média. Havia, ainda, vilas operárias²⁴⁵, projetos voltados aos trabalhadores da indústria, constituídas de casas horizontais, todas similares, uma inovação, embora continuasse de certa forma, utilizando características de épocas anteriores, largamente apoiadas na abundância de mão-de-obra, o que reforçava o esquema de valorização social e arquitetônica das áreas frontais e o desprestígio dos fundos. Dentro desses padrões surgiram a “Vila dos Penteado”, um conjunto de casas construídas em 1899 pela família de Carlos e que serviram de moradia aos operários no bairro fabril do Brás; a “Vila Companhia Vidraria Santa Marina”²⁴⁶; e a “Vila Maria Zélia”. Essa última, localizada no bairro do Belenzinho, idealizada pelo médico e industrial Jorge Luis Gustavo Street, “que comprara o terreno que se estendia do rio Tietê até a atual Avenida Celso Garcia”, teve o projeto assinado por Debugras e foi construída entre 1911 e 1916 para abrigar 2.100 funcionários especializados da Cia. Industrial de Tecidos de Juta. Em 1924, o complexo que continha duas ruas, coreto, campo de futebol, capela, salão de bailes, armazém, sapataria, escola e restaurante foi vendido para a

²⁴⁴ O investimento em casas de aluguel era seguro e lucrativo, até 1942, quando a Lei do Inquilinato congelou os valores pagos mensalmente pelos moradores, como forma de desestimular a produção de moradia para a locação pelo setor privado. Com isto, os trabalhadores passaram a buscar os loteamentos afastados do centro e ainda pouco ocupados. O objetivo do governo era a criação de soluções habitacionais de baixo custo na periferia. (Nabil Bonduki, *Origens da Habitação Social no Brasil – Arquitetura Moderna, Lei do Inquilinato e Difusão da Casa Própria*, 4ª. ed. São Paulo, Estação Liberdade, 2004, p. 12).

²⁴⁵ De acordo com o Código Arthur Saboya, lei número 3.427, de 1929, revisado e consolidado pelo Ato número 663, de 10 de agosto de 1934, as casas operárias eram construções com no máximo três peças, entre aposentos e salas, além da cozinha. As habitações populares, no entanto, dispunham de, no mínimo, um aposento, uma cozinha e de compartimento para latrina e banheiro e, no máximo, de duas salas, três aposentos, cozinha, copa e compartimento para latrina e banheiro.

²⁴⁶ Nestor Goulart Reis Filho, *op. cit.*, p. 70.

família Scarpa; e em 1929 o local passou para as mãos do Grupo Guinle. De acordo com Luiz Bernardo Pericás²⁴⁷,

a planta seria fechada no início da década de 1930, até que, depois do Levante Comunista começaria a cumprir a função de prisão política. Lá ficariam em torno de 700 detentos, homens como Quirino Pucca, Abdon Prado Lima, Fúlvio Abramo e Paulo Emílio Salles Gomes, entre outros. O local ganharia fama como “Universidade Maria Zélia”, pela quantidade de intelectuais encarcerados. Aparentemente os organizadores da “universidade” teriam sido o corretor de café Roberto Silva (o seu “diretor”), Quirino Pucca, Caio Prado Júnior, Ermelindo Maffei, Clóvis Gusmão e Reginaldo de Carvalho. Prado Júnior teria até mesmo “assessorado” Djalma Maranhão a dar palestras sobre a sociologia do cangaço!

De qualquer forma, as vilas operárias serviram de inspiração para Lívio Abramo ao compor uma xilografia datada de 1935, onde há um conjunto de moradia voltada aos trabalhadores da indústria (**Imagem 59**). Os aglomerados operários e as indústrias ficavam nas baixadas das várzeas dos rios Tietê, Tamanduateí e demais afluentes, estavam sujeitas às inundações e eram cortadas pelos trilhos das ferrovias.

Dessa maneira, os subúrbios industriais se caracterizaram pela compartimentalização e isolamento das classes, resultado do programa da cafeicultura, que consistia em preparar a capital de acordo com as normas de higiene, com o objetivo de viabilizar a indústria imobiliária e as atividades comerciais através da livre circulação de mercadorias e meios de transportes, de modo a atingir o centro da cidade o mais rápido possível. A salubridade referia-se à aeração e insolação, obtidas com a abertura de praças, largos, parques e jardins. A metodologia adotada consistiu no alijamento das classes menos favorecidas, enviadas para as áreas mais afastadas dos bairros burgueses e da região central²⁴⁸.

Na geografia social da cidade claramente havia uma divisão, concentrando a residência dos trabalhadores nos bairros periféricos, assim como as ligas e organizações sindicais. O centro era a cidade por excelência e onde havia igrejas, conventos antigos, a Academia de Direito, os bancos e estavam instalados os escritórios, as repartições, as clínicas médicas, os dentistas, os hotéis e o comércio. Esse último concentrava-se no Triângulo, área compreendida pelas ruas XV de Novembro, Direita e São Bento. O lazer

²⁴⁷ Luiz Bernardo Pericás, *op. cit.*, 2013, p. 155.

²⁴⁸ Maria Cecília Naclério Homem, *op. cit.*, 2011, pp. 32-33.

na região estava representado pelas cervejarias, bares, restaurantes, cafés e alguns teatros²⁴⁹. Em seu entorno existiam antigas residências e outros serviços.

A cidade era imensa, mas o centro era uma área reduzida, onde todos os lugares poderiam se alcançados a pé. “Do Teatro Municipal à Avenida São João, passando pela Praça Júlio Mesquita, alcançando as Ruas do Arouche, Bento Freitas e Rego Freitas, atravessando pela 7 de Abril ou Barão de Itapetininga, para desaguar na 7 de Abril, rumo à Praça Dom José Gaspar, de volta à Biblioteca Municipal, daí até a Rua Maria Antônia”²⁵⁰.

Com exceção do centro e áreas imediatamente vizinhas, São Paulo precisava ser urbanizada. Caio Prado Júnior defendia a ideia de que a cidade necessitava ser reorganizada, com todas as partes integradas num sistema geral de comunicações e vias públicas, onde os melhoramentos e serviços deveriam se estender homoganeamente sobre toda a área ocupada²⁵¹.

Ambígua, contraditória e desigual, a urbe segregava por fronteiras de classe, separando os espaços de moradia da burguesia cafeeira e industrial, que contava com todos os benefícios da modernidade, dos bairros destinados aos operários, onde faltava infra-estrutura e tentava-se organizar e dar soluções para os seus problemas, dentro de uma nova ordem: o mundo do trabalho²⁵². Simbolicamente, a distância física era também social, com conotações de exclusão econômica dos serviços públicos, dos recursos, da participação na renda e do acesso à cidadania plena. Dentro da lógica do capital, assalariados e populações marginais deveriam ser expulsas do centro propulsor da cidade.

Em linhas gerais, o planejamento das cidades, a funcionalidade dos espaços e a organização de uma malha viária foram aspectos que nortearam os planos urbanísticos das grandes cidades brasileiras, desde a virada do século XIX para o XX. A partir de 1930, houve uma etapa de modernização intensa, que procurou varrer toda e qualquer referência de cidade colonial, substituindo os casarios antigos por edifícios em largas e arejadas avenidas. A cidade entrou em pleno processo de expansão vertical, fadada a se vulgarizar, e assim atender à classe média, sobretudo para fins residenciais. Eram

²⁴⁹ Maria Cecília Naclério Homem, *op. cit.*, 1996, p. 119; e *op. cit.*, 2011, p. 31.

²⁵⁰ Caminho dos bares sugerido por Lúcia Helena Gama, *Nos Bares da Vida*, São Paulo, Senac, 1999.

²⁵¹ Caio Prado Júnior, *A Cidade de São Paulo*, 13ª. ed. São Paulo, Brasiliense, 1983, pp. 75-76.

²⁵² Amir el Hakin de Paula, *Os Operários Pedem Passagem: A Geografia do Operário na Cidade de São Paulo (1900-1917)*, dissertação de mestrado, São Paulo, FFLCH-USP, 2005.

moradias produzidas em série pela construção civil, que tinha como característica a implantação do chamado estilo moderno racionalista, por explorar toda a potencialidade do material construtivo²⁵³.

Dos anos 1950 em diante, a relação entre o Estado e o urbano na sociedade assumiu tons distintos: período de instalação do capitalismo monopolista, da expansão das empresas estrangeiras e da divisão internacional do trabalho. O fator capital permitiu dotar as cidades com os mais variados serviços²⁵⁴.

Consequentemente, a ampliação dos horizontes reproduziu as contradições sociais ao revelar os bairros da elite e os dos operários. Na capital paulista, ao mesmo tempo que se vivia um período de progresso material com a implantação de inúmeras indústrias, graves conflitos de espaço devido ao crescimento desordenado e a cidade dividida por funções ficavam cada vez mais evidentes. A industrialização havia mudado a cidade: o desenvolvimento dela tomou feição fabril, anárquica e houve a dissolução do caráter eminentemente solidário.

Todos esses contrastes aparecem de forma aproximada na série *Sinfonia da Cidade* e, ainda mais representativo é o segundo álbum de Carlos Prado (o primeiro *Memórias sem Palavras – Infância*, de 1954) intitulado *A Cidade Moderna*. Produzido em 1958, em edição primeira e única de 139 exemplares numerados e assinados, composto de 12 gravuras impressas pelo próprio artista, na Suíça. Para tanto, ele usou papel da marca Umbria, de fabricação manual de C.M. Fabriano, de Milão e precisou de dois anos para poder concluí-lo. Foi nesse trabalho que o artista procurou interpretar todas as questões urbanísticas e sociais, ao adotar no ensaio gráfico-poético os signos da modernidade, como as altas chaminés das fábricas, inúmeros prédios, carros disputando espaço com os ônibus e os caminhões, demonstrando, assim, o vaivém das multidões, os trabalhadores organizados em filas diante das indústrias, em uma referência ao enorme contingente de operários existentes na metrópole.

Dessa forma, Carlos Prado trouxe para as artes plásticas o que não pôde fazer como arquiteto. Olhava a cidade sob o ponto de vista aristocrático, evidenciando os conflitos das classes sociais, expressos através do realismo. O dinamismo plástico das

²⁵³ Maria Cecília Naclério Homem, *op. cit.*, 2011, pp. 111-112.

²⁵⁴ Rafael Vicente de Morales, *op. cit.*, pp. 129-145.

imagens nos sugere a trepidação constante e, em nossa opinião, cria um nexos histórico entre aumento significativo da população e infra-estrutura. Revela sua revolta contra o mundo moderno e denuncia os incômodos da cidade grande, como o excesso de carros pelas ruas²⁵⁵, a lentidão para se chegar ao destino, a falta de transporte público e porque não dizer, até mesmo o barulho desse ambiente povoado por veículos, prédios e pessoas. Tais mudanças não agradavam o artista. Para ele, a estrada asfaltada, reta e bem traçada, que tudo atravessa, que a própria meta corta, representava o desenvolvimento das cidades e nada mais era do que a pressa, que consome os indivíduos, tornando-os bichos devastados, sequestrados, liquidados e vítimas dos próprios seres humanos, que atropelam, aleijam e matam até crianças, mas nada disso importava...o que valia era chegar depressa²⁵⁶! Na opinião de Fraya Frehse²⁵⁷, “a simples existência dos meios de transportes públicos constroem os corpos pessoalmente estranhos entre si – e são numerosos na cidade moderna – a uma proximidade física que acarreta o desenvolvimento histórico de padrões de conduta até então inexistentes nos povoados humanos”.

De acordo com a análise das fontes, é possível afirmar que Prado retratou as áreas centrais da cidade como um espaço caracterizado pela solidão no meio da massa, o qual abrigava empresas, trabalhadores e até mesmo gente vadia, em uma referência ao vigor social da circulação e impessoalidade do transeunte. Ele demonstrou criticamente a dissolução dos vínculos sociais, a desumanidade da vida urbana e industrial, onde as pessoas estão próximas fisicamente mas não se relacionam.

Enquanto as ruas da cidade grande representadas por Carlos Prado estão cheias de gente, onde emerge uma atividade frenética de agitação constante seja nas horas de trabalho ou vadiagem (áreas centrais) ou de lazer (periferia), tanto *São Paulo (135831)* como *São Paulo (Gazo)* (**Imagens 17 e 18**) de Tarsila do Amaral “parece lançar um olhar

²⁵⁵ De acordo com dados da Prefeitura Municipal de São Paulo, a primeira linha de ônibus começou a operar em 1911, mas foi logo desativada porque na época a população ainda preferia os bondes, cuja frota era de 400 unidades em 1930; e 700 em 1934. Em 1948, o número de bondes caiu para 509 unidades circulando pelas ruas da capital paulista, no entanto, também circulavam 3 mil ônibus. Estes dados demonstram o rápido e significativo aumento no tráfego da cidade. (Prefeitura Municipal, *A Evolução dos Transportes em São Paulo*, São Paulo, 1985).

²⁵⁶ Adaptação livre do poema de Carlos Prado, arquivo pessoal, s.d.

²⁵⁷ Fraya Frehse, *Ô da Rua, O Transeunte e o Advento da Modernidade*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2011, p. 27.

ingênuo sobre a civilização mecânica, que não capta em seus ritmos ou naquele motivo tão caro aos literatos – a multidão - mas em alguns de seus ícones mais representativos. O espaço vazio e geometricamente determinado, testemunha a percepção do universo citadino como reino de uma ordem imóvel e estratificada. Impressão fortalecida pelo léxico adotado, no qual predominam linhas duras e uma luz distribuída igualmente em toda a superfície do quadro, produtora de uma estrutura clássica em sua essência”²⁵⁸.

Assim como as citadas obras de Tarsila, os trabalhos mais conhecidos de Oswaldo Goeldi revelam ruas quase sempre tranquilas, bucólicas com poucas pessoas ou que representam refúgios abandonados, cujos destaques podem ser a chuva, o crepúsculo, o luar, as cenas noturnas ou o sol (**Imagens 142 e 162**). Trabalhos de Goeldi da década de 1920 até o ano de 1930 e que têm como tema bairros pobres são a expressão da dor, da solidão e do desprezo (**Imagens 21, 22, 23, 32 e 33**), da mesma maneira como seus vagabundos expressos pela imagem de Carlitos ou o mendigo de coração vermelho deitado diante de um enorme casario, impotente em sua condição de abandono (**Imagem 64**). Ou ainda podem denunciar os conflitos humanos sob o sol noturno de *Briga de Rua* (1926). As cenas urbanas do artista apresentam a fisionomia da capital carioca, onde os arranha-céus modernos contrastam com as carroças (**Imagem 19**).

Da mesma forma que os habitantes dos subúrbios criados por Oswaldo Goeldi sofrem, os de Lívio Abramo parecem compartilhar de tal sentimento. Na *Rua* (1937) com varais de roupas penduradas entre as casas, a mãe com o filho nos braços ao lado de um jovem descalço é a expressão da tristeza (**Imagem 65**), assim como o *Operário* (1935) (**Imagem 58**). Já as *Meninas de Fábrica* (1935) (**Imagem 57**) tiveram suas expressões suavizadas.

Carlos Prado, no entanto, destacou a impessoalidade do transeunte nas áreas centrais, enquanto que na periferia ele sugeriu ser esse o espaço do lazer, onde as famílias moravam. Dessa maneira, o artista assumiu para si a teoria de que a rua é a expressão máxima do desenvolvimento urbano. Um espaço privilegiado para a entrada em cena do moderno, dado o vigor de padrões culturais, viabilizando, assim, uma contemporização

²⁵⁸ Annateresa Fabris, *op. cit.*, 2000, p. 75.

mais verdadeiramente brasileira de estilos de vida, cultura e expressão física e psicológica do povo²⁵⁹.

Nas cenas urbanas de Prado o contraste fica por conta dos espaços preenchidos em sua totalidade, o que nos dá sempre a imagem de uma cidade grande, muito movimentada como São Paulo. As diferenças na representação da cidade grande com o mundo rural ou cidades do interior revelam descompassos e mostram uma modernização não uniforme e que deixa marcas. Além disso, passam por resoluções plásticas bem características. Os personagens rurais femininos aparecem, geralmente, de vestidos longos na altura dos tornozelos e usam lenços na cabeça; já as figuras masculinas vestem ternos de cores claras (branco, bege, azul celeste) e chapéus de palha. Muitas vezes esses personagens estão descalços e seus pés e mãos têm proporções um pouco maiores que o resto do corpo e são ligeiramente deformados. Mas, as figuras não são monumentais como as de Di Cavalcanti ou Cândido Portinari.

Sendo assim, o retrato apresentado por Prado sobre a cidade é aproximado. A aparência de suas imagens tem como característica a crítica ácida. No entanto, em nenhuma delas há um dos mais importantes símbolos da nova ordem capitalista: as lojas, talvez porque os desenhos que compõem esse segundo álbum estejam impregnados pela temática social influenciados pelo olhar do urbanista.

Na opinião de Cláudio, o filho mais velho, a relação de Carlos Prado com a arquitetura é aí que melhor se expressa: evidencia seu descontentamento através das imagens, deixando claro que tudo estava errado e, por isso não queria fazer parte daquilo²⁶⁰. Enquanto as novas construções disputavam os poucos espaços disponíveis, o horizonte cada vez mais era modificado (**Imagem 169**).

Na verdade, o caráter cosmopolita escondia as contradições de uma cidade e de um país ainda bastante distantes de uma modernidade efetiva, que lançava mão de uma retórica das mais significativas: a da cidade transformada pela técnica e pelo movimento das multidões, o qual dava forma e ordem ao tráfego, à vida em comum, à dependência recíproca²⁶¹.

²⁵⁹ Fraya Frehse, *op. cit.*, 2011, p. 27.

²⁶⁰ Cláudio Prado em entrevista à autora, em 17 abr. 2010.

²⁶¹ Annateresa Fabris, *op. cit.*, 2000, pp. 65 e 69.

A desordem da cidade realmente o incomodava. “Quando morava na Rua Major Sertório, próximo à Rua da Consolação tinha o costume de deixar ovos apodrecendo no parapeito da janela e os atirava nos carros quando buzinavam. Certo dia, o camarada que tomou a ovada, andou se informando, identificou quem havia jogado os ovos e se vingou: encheu o automóvel do Carlos de ovos podres, fazendo com que ele mais se parecesse com um enorme ovo podre, fedidíssimo”²⁶².

Entre 1940 e 1970, São Paulo firmava-se como a cidade que mais crescia no mundo, tornando-se o maior parque industrial da América Latina. Contrariando o orgulho que muitos conterrâneos sentiam ao ver a locomotiva do país crescendo como nenhuma outra, para Prado o aumento excessivo era um problema sem solução, um câncer, uma doença sem cura que inevitavelmente afetava todas as pessoas:

A solução (?...) que o homo sapiens procura dar ao mal do câncer (a curar os cancerosos), ao invés de procurar dar cabo dos usos e costumes que o mal do câncer geram e alimentam, é estúpida demais! Mas pretender “curar” o câncer, do qual todas as cidades grandes sofrem, por sua própria natureza, sem contudo delas dar cabo, mas ao contrário as apaparicando [sic], para que cresçam dia a dia mais, e dia a dia mais se tornem cancerosas, é mil, digo, um milhão de vezes mais cretino...Crescer, crescer...indefinidamente, duma parte é sintoma cancerígeno e d’outra, ó coincidência batatal: a meta megalomaniaca-demente da humanidade atual²⁶³.

Na introdução do álbum *A Cidade Moderna* o artista tornou a manifestar-se sobre a problemática do crescimento sem controle na metrópole. Para ele,

Esse dilema antropofágico é disfarçado de um lado por uma rotina burocrática entorpecente, e de outro por uma propaganda insidiosa que tende a fazer crer (e o consegue!) que quanto maior for a cidade, maiores serão seus cidadãos. Tão grande é este orgulho coletivo, que as próprias vítimas da cidade a endeusam, aparentemente pela sua capacidade de lhes infligir tormentos. Este endeusamento da grande cidade atinge a terra toda e encontra, num mundo varrido de valores espirituais e que procura na inquietação constante e na velocidade as metas da vida, um material humano sequioso de vertigens urbanas e ansioso para tentar sua sorte nela, mesmo quando não forçado a isto pela situação econômica. O que se segue são alguns aspectos geralmente silenciados no penegírico moderno da grande cidade²⁶⁴.

A graça de sua obra está no inesperado: em meio a tantos arranha-céus é possível encontrar um *Gato pela Cidade* (s.d.) vazia, passeando enquanto todos já estão recolhidos (**Imagem 139**). Crítica, denúncia, humor ácido e um inesperado animal pequeno e

²⁶² Sérgio Prado e Edgar Pacheco Albuquerque em entrevista à autora, em 22 jun. 2009 e 28 out. 2009, respectivamente.

²⁶³ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta Posto de Lado, *Dois Lembretinhos Cancerígenos*, s.d.

²⁶⁴ Carlos Prado, *A Cidade Moderna*, Lausanne, edição do artista, 1958.

solitário para quebrar a sisudez são os componentes que o artista-arquiteto se utilizou para compor a rua como um elemento que não existe sem a casa. É importante frisar que os logradouros aparecem como uma preocupação dele, tendo sido os elementos centrais do artigo publicado na *Revista Acrópole*, em abril de 1945²⁶⁵, o qual já analisamos.

Diversificação da Técnica e Tema

Como vimos ao longo desse Capítulo, a temática social aparece nas obras de Carlos Prado de forma recorrente. Mais do que isso, ela foi capaz de criar uma unidade ao trabalho. Por isso, invariavelmente, os historiadores da arte brasileira classificam-no como artista social, embora esse não seja o único tema adotado por ele. Portanto o termo pintor social é bastante adequado para as três primeiras décadas de sua trajetória (1930-1950), mas não pode definir todo o seu trabalho. De acordo com o site do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP):

Apesar de pertencer a família da aristocracia, desenvolveu obra voltada para o social e o popular. Realizou uma obra diversificada, entre cenas urbanas, retratos, paisagens e naturezas. Apesar das incursões muitas vezes bem sucedidas de caráter expressionista com a tinta óleo, preferia a técnica do nanquim. Entre desenhos, pinturas e gravuras possíveis acentuava as temáticas sociais, populares de componentes surrealizantes. Confundido outrora como academicista, na verdade sempre foi engajado e impregnado numa aura melancólica, ora de denúncia, ora de lirismo²⁶⁶.

A Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, por sua vez, afirmou que as

questões sociais estão frequentemente presentes em suas obras, em composições estéticas, nas quais predomina uma atmosfera metafísica, que supera a simples representação da realidade, como em *Varredores de Rua* (1935). Em *Jogo de Futebol* (1935), apesar da velocidade e do movimento inerentes a esse esporte, a composição é apresentada de maneira que o movimento pareça congelado: o artista introduz solenidade à cena, eliminando quaisquer indícios claros da passagem do tempo. Em sua obra apresenta elementos eróticos e as naturezas-mortas são realizadas de forma cuidadosa, em que valoriza a solidez e a imobilidade dos volumes. Destaca-se também sua atuação como gravador na década de 1950²⁶⁷ (**Imagem 54**).

E de acordo com o site do Itaú Cultural,

²⁶⁵ Carlos Prado, *op. cit.*, abr. 1945, pp. 329-331. Ver a íntegra deste artigo nos anexos.

²⁶⁶ Página de Carlos Prado no site do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, escrita por Vanessa S. Machado sob a supervisão de Daisy Piccinini, consultada em 23 mar. 2012.

²⁶⁷ Verbetes sobre Carlos Prado na Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, s.d.

Carlos Prado praticou a paisagem e a cena urbana, a natureza-morta, a figura e o gênero, em todas essas modalidades pictóricas revelando-se possuidor de uma personalidade singularmente dotada para a pintura. A temática social foi certamente aquela em que mais se destacou, chegando a ser comvente a simpatia e solidariedade de que dá provas ao representar trabalhadores, operários e camponeses. Suas figuras possuem plasticidade marcante e parecem deslocar-se numa atmosfera rarefeita, como se libertas do espaço e do tempo. Tais características emprestam-lhes consistência singular porque, resolvidas embora dentro do mais estrito realismo, chegam por outro lado a atingir um estranho metafisicismo (*Homem e Cachorro, Enterro*), revestindo-se mesmo os temas mais corriqueiros de certa grave religiosidade (*Figura, Meninos na Praia*)²⁶⁸ (**Imagens 96 e 63**).

Embora seja reconhecido como artista social, não podemos deixar de lembrar que o maior prêmio ao longo da carreira foi uma Menção Honrosa, recebida no tradicional III Salão Paulista de Belas Artes (1935), pela obra *Caminho de Cotia* (1935) (**Imagem 49**), uma paisagem de caráter naturalista, de terras ainda virgens, onde só aparecem morros e uma vegetação local, sem nenhum tipo de construção. Vinte anos depois, pintou o óleo *Paisagem de Cotia* (1955). Na imagem atualizada vemos no lugar de morros, uma pequena cidade (**Imagem 161**). De acordo com Caio Prado Júnior, a região era conhecida pela má qualidade do solo e a sua transformação deveu-se à imigração japonesa, que aí se fixou numa extensa gleba adquirida há tempos por uma companhia semi-oficial de imigração e colonização. Trabalharam o solo e com isso multiplicaram-se os pontos esparsos, onde em meio às extensões desertas e silvestres, concentravam-se áreas caprichosamente lavradas e cultivadas²⁶⁹. Ambas as obras se inserem em uma vertente tradicional/acadêmica, envoltas em ares modernizantes ao interpretar a natureza dos arredores da capital paulista. Elas mostram o campo em detrimento da cidade.

Em 1949, Prado representou a *Freguesia do Ó* como uma área rural, a qual viria a ser anos depois um bairro paulistano amplamente povoado (**Imagem 135**). Durante muito tempo o local foi considerado o "Cinturão Verde" de São Paulo. Além das paisagens dos arredores da capital paulista, fez, ainda, duas do litoral intituladas *Paisagem* onde é retratada a igreja na praça central de Itanhaém, uma de 1932 e a outra de 1942-1943 (**Imagens 35 e 97**), as quais mencionamos anteriormente nesse mesmo Capítulo.

Carlos Prado deixou alguns registros da elite. Desenhou as lembranças da própria infância (série *Memórias sem Palavras*), e em 1935 criou desenhos a crayon que representam mulheres: uma jogando cartas (**Imagem 52**), outra sentada em uma poltrona

²⁶⁸ CD-Rom "500 Anos de Pintura Brasileira", no site do Itaú Cultural, consultado em 22 mar. 2012.

²⁶⁹ Caio Prado Júnior, *op.cit.*, 1983, pp. 83-84.

(**Imagem 92**), por fim uma nua sentada no sofá fumando (**Imagem 73**), todas da década de 1940; homens na mesa de bares (**Imagens 50, 51 e 134**) ou lendo (**Imagem 62**); o *Casarão Rosa* (1941) (**Imagem 89**); e alguns poucos retratos de amigos e parentes.

No mesmo período, desenhou Mário de Andrade a lápis (**Imagem 85**), resultando em uma representação fidedigna das feições do retratado com seus óculos redondos, lábios grossos e queixo pontudo. Carlos e Mário se conheciam desde a época do CAM, agremiação que ambos frequentaram em 1932-1933. Esse trabalho era uma encomenda que foi entregue a Oneida Alvarenga poucos anos antes da morte do musicólogo e na mesma época que Rossi Osir (óleo sobre compensado, 36 x 27,2 cm) e Clóvis Graciano (crayon sobre papelão, 23,5 x 16,4 cm; e crayon sobre papel, 30 x 21,2 cm) fizeram suas versões²⁷⁰ (**Imagens 86, 87 e 88**), que passaram a compor a coleção iniciada em 1922 com a tela de Anita Malfatti e que atualmente contém quarenta representações, nas mais diversas situações e valendo-se de diferentes gêneros e suportes (óleos, desenhos, monotípias, caricaturas e esculturas).

Também pintou o médico Osório César²⁷¹ (1943c.) e o crítico de arte Geraldo Ferraz, cujos óleos foram apresentados na individual do artista em 1943, no edifício Jaraguá. Infelizmente, não localizamos essas duas obras (temos apenas elas relacionadas no catálogo da referida mostra) e, portanto não pudemos analisá-las. Retratou as duas primeiras esposas: Regina Konder que aparece de lado com a pequena Mônica nos braços e com ar de mãe zelosa (1938), quase como uma Nossa Senhora com o menino Jesus no colo. A tela a óleo, em tons de rosa que é quebrado pelo preto do vestido dela, ficou por muito tempo guardada na garagem da casa de Higienópolis após servir de alvo para os sobrinhos pequenos brincarem de tiro, voltando para a parede depois que Tuni, filha de

²⁷⁰ Acervo Mário de Andrade, Correspondência Passiva, código MA-C-CPL2824, caixa 28 (sala 1), 4 mar. 1940.

²⁷¹ O paraibano Osório César (1895-1980) era médico psiquiatra, crítico de arte e violinista. Foi o terceiro marido de Tarsila do Amaral. Ele participou das reuniões da Villa Kyrial de Freitas Vale, era associado do CAM onde proferiu palestra 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 ideia 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 a ele nessa empreitada que começou efetivamente pela criação do Museu, o qual reuniu peças e os trabalhos mais interessantes dos doentes. In: Catálogo de Exposição: *Arte e Inconsciente, 3 Visões sobre o Juquery*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 29 ago. a 17 nov. 2002; Graziela Naclério Forte, *op. cit.*, pp. 54-55.

Yolanda que era a irmã mais velha de Carlos, a restaurou²⁷² (**Imagem 66**); já a segunda esposa, a pianista Yara Bernette²⁷³ (1943c.) aparece elegantemente trajada com os clássicos camisa e paletó, os cabelos alinhados e os olhos baixos, uma vez que sem se importar com o marido que a observa, mantém-se completamente envolvida na leitura de um livro e não tocando piano, o que seria uma obviedade (**Imagem 114**). O pintor compartilhava com Yara o gosto pela música; certa vez, já no final da vida escreveu: “em minha longa experiência concluí que na realidade uma pintura é uma charada, não de passatempo, mas um sonho tão interessante e belo que só com a música pode ser comparada...”²⁷⁴. Dentre suas obras, há mais de dez pinturas e desenhos executados entre 1946 e 1951, que retratam músicos eruditos (solistas ou orquestras) com seus instrumentos. O artista retomou o tema nos anos 1970. (**Imagens 129, 131, 141 e 175**).

Pintou, ainda, três autorretratos (duas versões em 1943, uma delas usada na capa do catálogo da mostra individual realizada no mesmo ano e outra de 1970), mas nenhum deles apresenta qualquer referência à profissão e tampouco se adequa a outras instituições sociais como a família, o ateliê ou o gosto pela música. O artista aparece afastado do mundo, ao produzir telas vazias atrás do retratado, o que, inevitavelmente, chama a atenção do observador. Tanto nos retratos das ex-esposas que acabamos de citar, assim como nesses autorretratos fez os fundos chapados.

No entanto a fatura dessas obras sugere certa elegância, sem ser formal, devido ao traje utilizado. Ao invés de paletó, aparece usando casaco com zíper na frente em uma das versões; na outra, um *suéter*, ao mesmo tempo em que os cabelos surgem levemente desalinhados (**Imagens 107 e 108**) e em ambas as telas aparece de frente, assim como na versão de 1970, que traz um senhor de cabelos e barba branca, enquanto os bigodes permaneciam no tom natural, castanho, exatamente como está na foto que ilustra o catálogo da exposição de 1984 (**Imagem 189**). O rosto tem marcas deixadas pelo tempo e o olhar é sério, sem esboçar qualquer sorriso (**Imagem 173**). De acordo com Geraldo Ferraz, “o autorretrato do artista na maturidade oferece-nos um excelente desvelar

²⁷² Susi Prado e Edgar Albuquerque em depoimento à autora, em 27 out. 2009; e 28 out. 2009, respectivamente.

²⁷³ Com o fim da primeira união, Carlos Prado se casou oficialmente no dia 27 de abril de 1946, em Villa de Zacatepec de Hidalgo, no México, com a famosa pianista Yara Bernette (1920-2002), que passou a se chamar Yara Bernette Epstein da Silva Prado, com quem já tinha os filhos Cláudio da Silva Prado (1943) e Sérgio da Silva Prado (1945), conforme já mencionado no Capítulo I dessa tese.

²⁷⁴ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta II, s.d.

psicológico, na limpeza dos traços, na quase suavidade da matéria cuidada, tanto quanto deriva psicologicamente dessa fisionomia o artista, mantendo-a na ativa atenção de quem sabe ver, bastante e profundamente”²⁷⁵.

Localizamos, ainda, composições onde retratou dois amantes; algumas naturezas-mortas (**Imagem 93**), sendo que uma delas se assemelha às colagens cubistas (**Imagem 132**), mas sem a decomposição dos objetos sob seus vários pontos de vista, o que denota interesse apenas pela sobreposição das imagens e não pelas formas solidificadas, vistas na ausência total de perspectiva ou no objeto desmembrado. Já o óleo *Peixe* (1946) (**Imagem 130**) lembra as resoluções plásticas adotadas por Oswaldo Goeldi em trabalhos relacionados às peixarias²⁷⁶, como na xilogravura *Peixe Vermelho* (1938) e *Tubarão* (1945c.).

Sua *Lavadeira* (1943) (**Imagem 105**), no entanto, tem formas arredondadas e parece estar em consonância com as figuras infladas, sólidas e abauladas das pinturas murais mexicanas e daquelas produzidas nos EUA nos anos 1930, nos padrões do Realismo Social. E, ainda, uma mulher esperando um bebê, pintada no centro da imagem (anos 1970) (**Imagem 180**), guarda semelhanças com a grávida representada por Diego Rivera no mural de 1951, que decora o *Cárcamo*, a câmara de distribuição de água do município de Lerma, localizado no estado de Toluca, no México, cuja temática é a água e a origem da vida na terra.

Diante dessa análise, podemos afirmar que com exceção das obras da fase popular e social, onde as cenas são dotadas de “brasilidade”, as demais assinadas por Carlos Prado formam um conjunto diversificado no que se refere às formas e influências, sem haver, contudo, conexões aparentes. A partir da década de 1950, adotou nos desenhos da série *Memórias sem Palavras* (que apresenta alguns princípios do surrealismo) e nas gravuras de *Sinfonia da Cidade* e *A Cidade Moderna* a técnica da sobreposição de imagens para representar a metrópole super povoada, contrastando com as pequenas cidades do interior ou do litoral bastante calmas. De acordo com Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima, as obras de Prado às vezes apresentam “acentos expressivos,

²⁷⁵ Geraldo Ferraz, “Depois da Retrospectiva de Carlos Prado”, Santos, *Tribuna de Santos*, 1 jul. 1976.

²⁷⁶ A representação de peixes, tubarões, peixarias e pescadores está presente na obra de Oswaldo Goeldi desde 1927, com a xilogravura [*Mercado de Peixe*] até 1955, com a xilo a cores intitulada *Cepo*. O artista, visivelmente tinha grande fascínio pelos peixes.

principalmente por meio de alongamentos dos volumes e de composições com perspectivas inesperadas²⁷⁷.

Carlos Prado não abandonou a figuração mesmo em suas incursões pelo abstracionismo e os motivos por ele explorados eram os que o circundavam: zonas litorâneas ou do interior, a metrópole, toda uma iconografia dos humildes, etc. A linguagem que irá expressar essa realidade, por sua vez, se modifica conforme os estudos do pintor. Na opinião de Sérgio Milliet, os trabalhos de Prado dialogam com alguns mexicanos como Jesus Guerrero Galván²⁷⁸ (**Imagem 67**), tecnicamente lembram Quirino da Silva, e na pincelada e no modo de representar volumes aproximam-se dos pintores paulistas²⁷⁹.

A unidade na criação artística parece ter sido rara dentre os pintores modernista. Ademais, tal diversificação sugere, no caso específico de Carlos Prado, uma busca constante por um estilo próprio e porque sentia-se curioso em conhecer as técnicas existentes para entender como era o processo. Ele “renegava as deificações de artistas, de obras, renegava as posturas ‘entendidas em arte’. Fazia arte como queria, como sentia e não de acordo com as tendências²⁸⁰. Assim, alguns trabalhos se aproximam da pintura metafísica, atemporal. Em outros, a aproximação com o Realismo fez com que as obras dialogassem com o Expressionismo. Em suas paisagens dos arredores de São Paulo são notáveis traços do Impressionismo. O artista também adotou características e princípios do Surrealismo.

É importante ressaltar que os trabalhos dos pintores santelenistas²⁸¹, assim como os de Carlos, apresentam temática bastante diversificada. Eles têm como ponto comum não só o repertório de elementos constantes, as referências aos recantos humildes, os

²⁷⁷ Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima, *Coleção Mário de Andrade*, São Paulo, IEB, 1998, p. XLVII.

²⁷⁸ Guerrero Galván (1910-1973) era do Movimento de Criação Plástica, contemporâneo dos muralistas. É considerado um grande retratista; suas obras são releituras do classicismo europeu.

²⁷⁹ Sérgio Milliet, *Diário Crítico (1940-1943)*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.

²⁸⁰ Site do Museu de Arte Contemporânea, consultado em 23 mar. 2012. Verbete sobre Carlos Prado escrito por Priscila Gomes Correa e Vanessa S. Machado, sob a supervisão de Daisy Peccinini, responsável pelo projeto.

²⁸¹ O Grupo Santa Helena era formado pelos artistas plásticos Aldo Bonadei (1906-1974) Alfredo Rizzotti (1909-1972), Alfredo Volpi (1896-1988), Fúlvio Pennacchi (1905-1992), Francisco Rebolo, Humberto Rosa (1908-1948), Manuel Martins (1911-1979) e Mário Zanini (1907-1971). Eles se encontravam no Palacete de mesmo nome, localizado na Praça da Sé, no centro de São Paulo, onde dividiam os ateliês entre 1934 e 1935. Nos fins de semana saíam para pintar os arredores da cidade ou o litoral.

bairros periféricos (subúrbios), as pequenas cidades vizinhas ou do litoral. Mas também as pessoas humildes e simples que lutavam pela vida, além das paisagens, marinhas, retratos, naturezas-mortas e temas modernos como o futebol e as fábricas. As cidades, em geral da década de 1930, eram representadas por eles bem arborizadas, sem carros ou pessoas, dando a impressão de serem lugares calmos e organizados. Chama a atenção o fato desses artistas terem sido grandes coloristas, exceto Reboló, que acabou conhecido como o “mestre do meio-tom”, porque preferia o matizamento. Da mesma forma, Carlos Prado usou poucas cores puras.

Capítulo III – Inserção Institucional

Seja de que matéria ela for feita;
Formas, palavras, ritmos, cores, sons...
Uma obra de arte propriamente dita vem a ser
Um balão-sonho, cem por cento imaginário,
Racionalmente inatingível que navega
Num espaço que alcançam tão somente
Os tão raros humanos que descobrem...estatelados...
(ou, talvez, adivinham?)
O quanto nossa inteligência de homo sapiens é tacanha e falsa...

Carlos Prado,
Palamina, 11 fev. 1982

Nos capítulos anteriores analisamos a participação de Carlos Prado em instituições de esquerda, a origem familiar e a produção dele (obras pictóricas, além de textos sobre arquitetura e urbanismo), bem como a formação de engenheiro-arquiteto e artista autodidata. Agora vamos revelar o destino de suas obras para, assim, compreender como se deu sua inserção no sistema das artes plásticas. Para tanto, apresentamos algumas obras interrelacionadas à circulação, divulgação, mediação, consumo e representação.

Os Salões de Arte

As primeiras aparições públicas de Carlos Prado foram nos salões anuais de arte²⁸², eventos capitais na corrida pela legitimidade dos artistas até fins dos anos 1930. Desde o início da carreira como pintor (1932) e durante toda a década essa foi a forma encontrada para expor o seu trabalho. Em geral, esses eventos não faziam seleção prévia porque não tinham linhas ou estilos característicos, embora apresentassem fortes

²⁸² Carlos Prado participou em 1933 do III Salão da Pró-Arte, que foi apresentado nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Nessa época existiam ainda o Salão da Sociedade Paulista de Belas Artes, o primeiro aberto em São Paulo, fundado em 1921 por Alexandre de Albuquerque, que se tornou oficial apenas em 1933; e em 1937 passou a se chamar Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos (1937-1949). Poucos anos depois foram criados os Salões da Família Artística Paulista (1937, 1939 e 1940) e os três Salões de Maio (1937, 1938 e 1939).

inclinações para obras de formato acadêmico, sendo os gêneros dominantes as paisagens e os retratos.

É importante lembrar que como artista de vanguarda, autodidata, nosso engenheiro-arquiteto não frequentou a Escola Nacional de Belas Artes, portanto não era discípulo de nenhum dos figurões e dificilmente possuía todas as referências a que estavam expostos os alunos das instituições oficiais de ensino artístico.

A falta de locais apropriados para a arte moderna fez com que ele participasse dessas mostras coletivas, que até fins da década foram muito comuns, uma vez que exposições individuais eram inacessíveis à maioria dos artistas, quase um privilégio, devido às dificuldades em organizá-las.

Prado, assim como tantos outros nas mesmas condições, sabia que os salões eram importantes uma vez que tinham o poder de legitimar os vencedores do disputado prêmio de viagem, que dava a oportunidade de se estudar no exterior, ter contato visual com as obras e até conhecer os grandes pintores contemporâneos. Por outro lado, tanto as famílias Prado como Penteado eram endinheiradas e Carlos podia viajar quando e para onde quisesse. Logo não cobiçava o prêmio em si, mas a visibilidade que o salão poderia lhe dar.

Entre 1932 e 1934, Prado executou meia dúzia de obras no máximo²⁸³, expondo-as no III Salão da Pró-Arte, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro (1933) e no Museu de Belas Artes da capital do país (1934). Era o início da carreira (nov. 1932) e de uma série de mudanças pessoais tais como as breves atuações tanto na Sociedade de Socorros Mútuos Internacionais (fev.1932) como no Clube de Artistas Modernos (entre nov. 1932 a fev. 1933). Também foi nessa época que terminou o curso de engenheiro-arquiteto na Escola Politécnica de São Paulo (dez. 1932), trabalhou durante 3 meses no Rio de Janeiro (fev. a abr. 1933), casou-se com Regina Konder, sua primeira esposa e foram morar na França, com o intuito de ele cursar urbanismo. Entre março e abril de 1934 o casal esteve pela primeira vez na União Soviética.

Quando retornaram ao Brasil, o artista passou a pintar com mais frequência. Foi nessa época (1935) que Carlos Prado adquiriu o registro do Conselho Regional de

²⁸³ De acordo como o levantamento das obras do artista que se encontra ao final do volume II da tese *Catálogo*, entre 1932 e 1934 foram executados os óleos *Igreja, Itanhaém* (1932), *Paisagem* (1932), *Viroleiros* (1932-1933) e o painel *Tragédia de Cleópatra* (1932).

Engenharia e Arquitetura e enviou uma obra ao III Salão Paulista de Belas Artes. O trabalho apresentando intitulava-se *Caminho de Cotia* (1935) (**Imagem 49**) e era uma paisagem dos arredores de São Paulo ainda em estado nativo. Pela obra recebera uma Menção Honrosa, o equivalente ao segundo lugar. De acordo com Geraldo Ferraz, “...Carlos Prado e Yolanda Lederer (...) abrem uma clareira de encantamento repousante com duas telas que não deixam o mundo acabar”²⁸⁴. Tal reconhecimento indicava que a recém-iniciada carreira era bastante promissora.

No ano seguinte nasceu Mônica, sua primeira filha e Prado passou a se dedicar menos à pintura e mais à arquitetura. Nessa época, concluiu o projeto de uma residência no bairro do Jardim América em São Paulo, onde pretendia viver, mas acabou vendendo a propriedade para a família Ticoulat.

Um ano depois, obras de Carlos Prado marcaram presença no I Salão de Maio (1937), evento que teve o mérito de trazer para a “conjuntura de mostras competitivas em artes plásticas a discussão estética em torno da arte moderna, da figuração e do abstracionismo, além da participação de artistas estrangeiros”²⁸⁵. Embora nem todos os participantes fossem necessariamente modernos, o espaço era destinado à vanguarda. Inaugurado em 25 de maio, no Grill Room do Hotel Esplanada, o evento, assim batizado por Quirino da Silva (grande amigo de Carlos), contou com a ajuda de Geraldo Ferraz, Paulo Ribeiro de Magalhães, Flávio de Carvalho (outro grande amigo) e Madeleine Roux. Só participaram artistas nacionais ou aqui residentes²⁸⁶ e tinha por objetivo a promoção do intercâmbio com a produção internacional e a propaganda da arte brasileira no exterior; retomando, assim, parte do trabalho iniciado com a I e II Exposição de Arte Moderna organizadas pela Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM)²⁸⁷.

²⁸⁴ Nascida em Kolozsvar, na Hungria (atual Romênia), Yolanda Lederer Mohalyi (1909-1978) formou-se na Real Academia de Belas-Artes, em Budapeste. Em 1931 transferiu-se para São Paulo, onde lecionou desenho e pintura. Estudou com seu amigo Lasar Segall (1891-1957), tornando-se sua modelo. Inicialmente figurativa e expressionista, evoluiu gradualmente a partir dos anos 1950 para a abstração expressiva que caracterizou sua produção nas décadas seguintes.

²⁸⁵ Ana Maria Pimenta Hoffmann, *Crítica de Arte e Bienais: as Contribuições de Geraldo Ferraz*, tese de doutorado, São Paulo, ECA-USP, 2007, p. 31.

²⁸⁶ Dentre os artistas que enviaram obras para o I Salão de Maio estavam Alberto da Veiga Guignard, Cícero Dias, Hugo Adami, Lasar Segall, Lívio Abramo, Victor Brecheret, Waldemar da Costa, além do próprio Carlos Prado.

²⁸⁷ As exposições aconteceram em abril e novembro de 1933, respectivamente. O Clube de Artistas Modernos foi uma associação de artistas simpatizantes da ideologia de esquerda e que Carlos Prado ajudou

Assim no lugar da tradicional paisagem de uma região que ainda não sofrera a influência do homem, apresentando-se virgem (tema com o qual recebera a Menção Honrosa), Prado preferiu mostrar *Batuque* (1935) e *Enterro* (1936) (**Imagens 48 e 63**), duas obras que trazem, tanto na forma como na temática, características do modernismo paulista, uma vez que representam uma festa organizada pelo povo simples do interior e na outra vê-se uma cerimônia solene onde um pequeno grupo de pessoas acompanha o cortejo fúnebre que leva um defunto até o cemitério de uma pequena cidade. O ponto de contato entre elas está na referência ao primitivo, ao folclórico, caracterizando-se pela presença do coletivo, como já vimos no capítulo anterior.

A participação dele nesse evento de 1937 agradou e teve uma certa repercussão. Mesmo não recebendo prêmio algum, uma vez que não houve júri nem premiação, porque o salão visava, prioritariamente, a venda e divulgação das obras sem ter aquele “caráter de disputa, o que, por certo assegurava a harmonia e a cordialidade gerais”²⁸⁸, recebera uma crítica positiva de Oswald de Andrade Filho, também conhecido por Nonô de Andrade. No artigo publicado na *Revista Anual do Salão de Maio* há uma comparação entre a obra de Prado com as de Lasar Segal. Para o filho de Oswald de Andrade, um ex-integrante do Clube de Artistas Modernos que frequentava a sede da agremiação junto com o pai, “o primeiro (Salão), realizado em 1937, foi uma bela iniciativa, porém deixou muito a desejar. Trabalhos ali expostos mereciam estar no Salão Paulista de Belas Artes e não em lugar que se diz avançado e modernista. Mesmo assim, a ausência de bons quadros não foi total. Nele figuraram o *Enterro* de Carlos Prado, além de quadros de Segall e outros”²⁸⁹.

Animado com o I Salão de Maio, Carlos Prado enviou as aquarelas *Angústia* e *Tranquilidade* para serem apresentadas na edição do ano seguinte que foi aberta em 27 de junho, no mesmo local da primeira, no Hotel Esplanada²⁹⁰. Infelizmente não dispomos

fundar e de que foi membro da diretoria entre 1932-1933, era uma dissidência da SPAM, que teve como diretor Lasar Segall. Ver: Graziela Naclério Forte, *op. cit.*, 2008.

²⁸⁸ Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1961, p. 37.

²⁸⁹ Oswald de Andrade Filho, *Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, 1939.

²⁹⁰ Tanto na primeira como na segunda edição do Salão de Maio, o responsável pela organização era Quirino da Silva (grande amigo de Carlos Prado). Além do patrocínio da Prefeitura de São Paulo, o evento contou com o apoio de nomes da sociedade, como Isaura T. Alves de Lima, Marietta Alves de Lima Meirelles, Rachel C. Simonsen, Antonio C. da Silva Telles Júnior, Eusebio B. de Queiroz Mattoso, Jayme N. da Silva Telles, Luciano Gualberto, Paulo Duarte e alguns, inclusive, aparentados de Carlos Prado: Antonietta Penteadó da Silva Prado e Renata Crespi da Silva Prado.

dessas imagens, logo não foi possível analisá-las. Ao que tudo indica dessa vez os trabalhos de Carlos passaram despercebidos no meio de obras assinadas pelos abstracionistas ingleses Erik Smith, John Banting e Ben Nicholson, o gravador Leopoldo Méndez e o pintor Dias de León, ambos do México, além dos muitos negócios realizados, inclusive a compra de *A Família do Fuzileiro Naval* de Alberto da Veiga Guignard por Mário de Andrade.

Assim, no terceiro e último salão, que aconteceu em 1939 na Galeria Ita, na Rua Barão de Itapetininga, Prado acabou não fazendo parte devido, possivelmente, à grande quantidade de obras abstratas que foram expostas, mesmo tendo na organização seu amigo de infância Flávio de Carvalho. Além de boa parte dos nacionais que haviam participado do I e II Salão de Maio, o evento dessa vez contou com obras de Clóvis Graciano e Fúlvio Pennacchi, e o grupo de estrangeiros era formado pelo americano Alexander Calder e suas construções metálicas; o francês Jean Hélion; o grego John Xceron; e os italianos Alberto Magnelli e Ernesto de Fiori, dentre outros, num total de 39 artistas (pintores, desenhistas, gravadores, escultores e arquitetos).

Outro fato que merece ser citado é o desentendimento ocorrido entre Flávio e os demais organizadores das versões anteriores, Quirino da Silva e Geraldo Ferraz. Isso pode ter interferido, em certa medida, na decisão de Prado não enviar obras para essa que foi a última edição, uma vez que era muito amigo dos dois primeiros (Flávio e Quirino).

O evento teve ainda a publicação da *Revista Anual do Salão de Maio* (RASM), com capa inovadora em alumínio, trazendo extensa documentação fotográfica e artigos de Flávio de Carvalho, Lasar Segall, Anita Malfatti, Carminha de Almeida, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade Filho, Luis Martins, Rino Levi, Ciro Monteiro Brisola, Sangirardi Júnior e Paulo Mendes de Almeida sobre temas variados, inclusive várias recordações de eventos organizados no Clube de Artistas Modernos e no Teatro da Experiência, dos quais haviam participado, inclusive Carlos Prado na qualidade de sócio-fundador e tesoureiro da referida agremiação.

Carlos Prado e os Estados Unidos

A década de 1940 foi bastante produtiva para o pintor Carlos Prado. Muitas foram as obras realizadas, algumas inclusive eram encomendas de Mário de Andrade, “figura incontestante da cultura nacional”.

Com um bom repertório, ele acabou organizando aquela que seria sua primeira individual (1943). O local escolhido foi o Edifício Jaraguá, na Rua Barão de Itapetininga, número 93 (**Imagem 104**). O prédio, que pertencia à família, abrigava seu ateliê e dois anos depois (1945) receberia a sede da Editora Brasiliense²⁹¹, de propriedade do irmão Caio Prado Júnior. No mesmo ano da individual, Carlos Pinto Alves organizou uma segunda exposição das obras de Prado. No texto de abertura do catálogo é possível ler:

Que nos revela Carlos Prado? Em primeiro lugar, uma unidade na sua criação artística rara de se encontrar entre os inquietos e preocupados pintores modernistas. Sente-se, desde logo, no conjunto de suas telas, o crescimento por assim dizer orgânico e natural de uma emoção artística muito pura exprimindo-se cada vez mais nitidamente nos limites do desenho e das cores. Em cada novo trabalho seu nota-se que qualquer coisa foi ganho a mais, qualquer coisa acrescentou-se ao processo anterior de expressão²⁹².

Nas duas ocasiões (no edifício Jaraguá e na exposição que Carlos Pinto Alves atuou como curador) foram apresentadas obras em diversas técnicas como óleo, têmpera, aquarela e desenhos a crayon, pena, pincel e lápis. (**Imagens 35, 50, 51, 52, 55, 62, 63, 73, 74, 92, 93, 95, 96, 105, 107, 109, 112, 114**). Uma análise cuidadosa do catálogo nos revelou o total de 66 trabalhos, sendo possível ver a imagem de alguns e outros apenas foram citados. A exposição reuniu obras realizadas entre os anos de 1932 e 1943. Os temas eram muito variados, indo desde as tradicionais paisagens e naturezas mortas, passando pelos estudos de figuras e nus, alguns poucos retratos e autorretratos, até obras

²⁹¹ A Editora Brasiliense teve como sócios o pai de Caio Prado Júnior, Leandro Dupré e Hermes Lima. Fundada em novembro de 1943, funcionou inicialmente na rua D. José de Barros, 163. Em 1945, a sede da editora mudou-se para a rua Barão de Itapetininga e recebeu oito novos sócios, entre os quais o escritor José Bento Monteiro Lobato e Arthur Neves, que havia integrado a Companhia Editora Nacional. Misto de livraria e editora; a ela se associou a gráfica Urupês. Da iniciativa surgiu a *Revista Brasiliense*, voltada aos temas políticos, cuja primeira edição circulou com data de setembro-outubro de 1955, e que reunia intelectuais diversos. A revista teve o escritor, primo e amigo Elias Chaves Neto como diretor responsável e deixou de circular definitivamente em 1964, devido ao clima de intolerância e repressão do governo militar.

²⁹² Carlos Pinto Alves, *Introdução*, in: Carlos Prado, “Exposição Individual”, *Edifício Jaraguá*, São Paulo, set. 1943.

populares e sociais²⁹³. A exposição “alcançou grande sucesso artístico e social” e contou com uma palestra, aberta a todos os interessados, de Oswald de Andrade sobre “A Evolução do Retrato”²⁹⁴.

Aqui Carlos Prado já contabilizava mais de dez anos de carreira como artista plástico, tinha trinta e seis anos de idade, ajudara a fundar o Instituto de Arquitetos do Brasil (1943), era pai de uma menina, estava separado da primeira esposa e acabara de se casar com a pianista Yara Bernette²⁹⁵. As coisas pareciam mudar rapidamente. Quanto aos salões de arte, que haviam atraído na década anterior os pintores que almejavam visibilidade e, principalmente, o prêmio de viagem, tiveram que ceder espaço a outras formas de divulgação da arte.

No caso específico de Carlos Prado notamos que a essa altura ele vinha participando de exposições que aconteciam em pleno período da II Guerra Mundial e que tinham por objetivo promover a aproximação entre Estados Unidos e Brasil²⁹⁶. O ex-militante do PCB e ex-simpatizante da União Soviética Carlos Prado apresentou as telas *Figura* (s.d.) e *Natureza Morta* (s.d.) na Exposição de Pintura Moderna Brasileira Norte-Americana (1944), realizada na Galeria Prestes Maia, e que contou com o patrocínio do Departamento Municipal de Cultura. Aí foram expostos, também, trabalhos assinados por Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Anita Malfatti, Clóvis Graciano, Ernesto Di Fiori, Fulvio Penacchi, Francisco Gonçalves Rebolo, Livio Abramo, Lucy Citti Ferreira, Manuel Martins, Maria Leontina, Mário Zanini, Oswald de Andrade Filho, Quirino da Silva, Rossi Osir e Tarsila do Amaral, além dos estrangeiros Alf J. Stromsted, Alfredo Rulle Rizzotti, Genoi Petit, Hilde Weber, Josef Presser, Leighton Smith, Louise Pershing,

²⁹³ Para ver a lista completa, consulte ao final da tese a Catalogação das Obras.

²⁹⁴ *O Estado de São Paulo*, 30 set. 1943, p. 2 (Edição Nacional).

²⁹⁵ Carlos e Yara passaram a viver juntos por volta de 1943 e o casamento oficial deu-se em 1946, no México.

²⁹⁶ Nesse sentido, essa era uma das várias iniciativas que havia iniciado com a exposição de obras sociais de Cândido Portinari no Instituto Carnegie (1941). Seguindo a mesma estratégia, houve em 1944, na capital inglesa, a *Brazil Builds*, que já havia sido apresentada em Nova Iorque. No sentido inverso, trabalhos de artistas americanos vinham sendo exibidos em nosso país, através da *Exposição de Arte Contemporânea do Hemisfério Ocidental* (1941), que mostrou o acervo pertencente à empresa IBM, com artistas representantes de toda a América. No mesmo ano, o artista cinematográfico Douglas Fairbanks Junior proferiu palestra no Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB); e em 1943, mostras foram organizadas pelo British Council do Rio de Janeiro.

Maurice Sievan, Mick Carnicelli, Philip Pieck e Renée Lefèvre. De São Paulo a mostra seguiu para a *Royal Academy of Art* de Londres, na Inglaterra²⁹⁷.

Nesse mesmo ano (1944), Carlos Prado participou, ainda, da exposição coletiva do IX Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, na Galeria Prestes Maia. E dois anos depois, suas obras marcaram presença na mostra de artistas brasileiros no Chile, vista inicialmente em Valparaíso e depois em Santiago. Dela constam nomes de três gerações, como Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Quirino Campofiorito, Clóvis Graciano, Burle Marx, Santa Rosa, Iberê Camargo, Poty Lazarotto, Marcelo Grassmann, dentre outros²⁹⁸.

Nesse meio tempo nasceram os filhos Cláudio (1943) e Sérgio (1945), que eram bem pequenos quando o casal (Carlos e Yara) passou a viver em Nova Iorque (1947-1948). Nesse período, a cidade norte-americana destacava-se por ser o novo centro das artes mundiais. A mudança era uma tentativa de fazer com que Carlos Prado se livrasse dos próprios fantasmas: como membro das poderosas famílias Silva Prado e Penteadó, ansiava o reconhecimento como artista plástico desde que fosse totalmente dissociado do sobrenome “quatrocentão” que carregava. A ideia de mudar de país foi da pianista Yara Bernette, que propôs ao marido: “vamos embora porque lá ninguém sabe que você é Prado”²⁹⁹.

Devidamente instalado nos Estados Unidos, Carlos participou da *Exhibition of Paintings and Drawings of Latin America* (1947)³⁰⁰, realizada nas Knoedler Galleries – tradicional galeria de arte, fundada em 1846 por Michael Knoedler³⁰¹. Além desse

²⁹⁷ Instituição criada em 1768, com o propósito de promover o ensino e a divulgação das artes plásticas e do design britânico, a *Royal Academy of Art* está localizada na Burlington House, Piccadilly. Walter Zanini, *op. cit.*, 1991, p. 65.

²⁹⁸ Walter Zanini, *op. cit.*, 1991, p. 66.

²⁹⁹ Cláudio Prado em entrevista à autora, em 17 abr. 2010.

³⁰⁰ Nesta exposição foram apresentadas também obras de Lasar Segall, Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Clóvis Graciano, Maria Martins, Edson Motta, Noêmia Mourão, Lucy Citti Ferreira e Cardoso Júnior. No catálogo, Grace L. McCann Morley e Edgar Kaufmann Jr. assinam a introdução. Walter Zanini, *op. cit.*, 1991, p. 67.

³⁰¹ A Galeria Knoedler, oficialmente Knoedler & Company, inicialmente comercializava materiais para a produção artística, livros antigos e reprodução de pinturas e esculturas. Ao longo das três primeiras décadas do século XX, negociou inúmeras obras com museus norte-americanos. A primeira delas foi a venda de *Don Balhazar Carlos com Anão* de Diego Velázquez para o Museu de Belas Artes de Boston. Em 1929, adquiriu do governo soviético 30 obras da coleção do Museu Hermitage de São Petersburgo; muitas delas foram compradas pela National Gallery of Art, de Washington. Esta negociação trouxe fama à instituição, que passou a ter como clientes a National e a Tate Gallery ambas de Londres; o Museu do Louvre, em Paris; além dos museus de Edimburg, Glasgow e Melbourne. Na América do Sul, teve como cliente o MASP. Chegou a ter filiais em Londres e Paris, até que em novembro de 2011 fechou as portas devido a escândalos que envolveram negociações de obras falsas. Ninguém sabe para onde foi o acervo, que incluía

evento, o próprio artista promoveu, ainda, duas mostras individuais. A primeira, na Galeria Kleeman (1947), localizada na cidade de Nova Iorque (**Imagem 133**); e a outra na Pan American Union³⁰², em Washington, entre os dias 19 de dezembro de 1947 e 5 de janeiro de 1948, onde expôs vinte e duas obras em têmpera. Na minibiografia dele, que faz parte do catálogo, é possível ler:

que Carlos Prado fez parte do grupo de artistas contemporâneos de São Paulo e é especialista em têmpera, sua técnica preferida. Como pintor, ele é totalmente autodidata, é formado em arquitetura pela Poli. Ele pintou uma série de frescos em casas particulares, bem como muitas telas com paisagens e tipos locais. Seus trabalhos foram expostos em Buenos Aires, Santiago do Chile e Londres e também no Brasil. Sua primeira exposição individual aconteceu em São Paulo, em 1943. Há alguns meses está vivendo nos Estados Unidos e em outubro deste ano, seus trabalhos foram expostos na Kleeman Galeria, de Nova Iorque. Os trabalhos apresentados na União Panamericana são, na grande maioria, os mesmos que foram apresentados na exposição de Nova Iorque³⁰³.

Dentre as obras expostas nos Estados Unidos, estão o óleo sobre madeira *Peixe* (1946), já analisado no Capítulo anterior, que atualmente pertence ao Governo do Estado de São Paulo e encontra-se exposto no Palácio Boa Vista de Campos do Jordão, além de *In the Café* (1947c.), têmpera que registra a solidão de um homem de meia idade sentado sozinho em um café que poderia estar localizado em qualquer parte do globo. Ambos os exemplares nos dão bem a ideia de como Carlos havia mudado a temática e a forma de realizar suas obras se compararmos com a produção popular e social da década anterior (**Imagens 130 e 134**). Em outros termos, as obras ganharam características mais internacionais, deixando de lado, temporariamente, os temas nacionais.

Em 1948, após quase dois anos vivendo em Nova Iorque, Carlos decidiu separar-se de Yara Bernette, retornando sozinho ao Brasil. Carlos Prado, o pai, já estava morto.

catálogos de exposições realizadas desde 1863, extensa biblioteca especializada em arte, com mais de 60 mil volumes, além de cartas e fotografias. Site da Knoedler Galleries, consultado em 26 maio 2012: <http://www.knoedlergallery.com/>; Patricia Cohen, “A Gallery That Helped Create the American Art World Closes Shop After 165 Years”, *The New York Times*, New York, November 30, 2011, Art & Design; e Michael Shnayerson, “A Question of Provenance”, *Vanity Fair*, May 2012.

³⁰² A Pan American Union foi criada em 1890 para promover a cooperação econômica, militar e cultural entre países da América Latina e os Estados Unidos. Atualmente localiza-se na 17th. Street, entre a C Street e a Constitution Avenue, em Washington, DC. Sites: http://en.wikipedia.org/wiki/Pan_American_Union_Building, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1523712/Pan-American-Union>, e <http://www.infoplease.com/ce6/history/A0837453.html>, todos consultados em 26 maio 2012.

³⁰³ Tradução da autora. Acervo Carlos Prado, São Paulo, Catálogo da Exposição de Carlos Prado em Washington.

No ano seguinte, o artista-arquiteto passou a viver com Esther Galvão de França Pacheco, sua terceira esposa.

Nessa época, já havia sido inaugurado (1947) pelo jornalista Assis Chateaubriand, fundador dos *Diários Associados*, o Museu de Arte de São Paulo (MASP)³⁰⁴. Da mesma forma estava funcionando o recém-inaugurado Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAMSP), idealizado pelo casal Yolanda Penteadó, parente distante de Carlos³⁰⁵, e o italiano aqui radicado, Francisco Matarazzo Sobrinho, mais conhecido por Ciccillo³⁰⁶. A ata de constituição, datada de 1948, foi assinada por 68 pessoas, as quais compareceram ao Tabelaio. Nela figuram os arquitetos Gregori Warchavchik, Rino Levi e Vilanova Artigas, além do professor e pianista Joseph Kliass (tio de Yara Bernette, segunda esposa de Carlos Prado e mãe dos dois filhos dele), Thomaz Farkas, Oswald de Andrade Filho (frequentador do CAM entre 1932-1933 e quem escreveu a crítica favorável sobre a obra de Prado exposta no I Salão de Maio), além de antigos frequentadores do CAM (a associação cultural que Carlos ajudou fundar na década de 1930)³⁰⁷ como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mussia Pinto Alves, Sérgio Milliet, dentre outros³⁰⁸.

Tanto o MASP como o MAMSP contaram com a colaboração do norte-americano Nelson Rockefeller, que chefiava a ofensiva anticomunista na América Latina e foram nessas instituições que personagens tanto do CAM como da SPAM se reencontraram. E em 1949, nasceu o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Após a criação dos museus, uma nova etapa para a arte iniciava-se.

As Bienais de São Paulo

Poucos anos depois da criação do MAMSP, vieram as Bienais, inspiradas nas de Veneza, que colocaram o Brasil definitivamente no mapa dos grandes eventos

³⁰⁴ O acervo do MASP é formado, basicamente, por trabalhos de artistas europeus entre o Pré-Renascimento e o Pós-Impressionismo, muito embora guarde exemplares de obras modernistas.

³⁰⁵ Antônio Álvares Penteadó, avô materno de Carlos Prado, era irmão de Juvenal Álvares Penteadó (pai de Yolanda Penteadó) e de Ignácio Penteadó (marido de dona Olivia Guedes Penteadó, a mecenas dos modernistas na década de 1920 até 1934, ano de sua morte). Desse modo, Yolanda era sobrinha do Conde, e muitas vezes frequentou a casa dele, onde Carlos passou boa parte da infância.

³⁰⁶ O acervo do MAM formou-se através de doações, principalmente de Francisco Matarazzo e de peças premiadas nas Bienais de São Paulo.

³⁰⁷ Para saber mais sobre o Clube de Artistas Modernos, ver: Graziela Naclério Forte, *op. cit.*, 2008.

³⁰⁸ Paulo Mendes de Almeida, *op. cit.*, p. 204.

internacionais. Com o intuito de acompanhar tais mudanças no sistema das artes plásticas, Carlos Prado enviou obras para as duas primeiras edições. Na primeira, aberta em 1951, no Pavilhão Trianon, expôs três óleos sobre papel e têmpera, com características realistas, intitulados *Paisagem com Vacas* (1950), *Paisagem com Trabalhadores* (1950) e *Paisagem com Figuras* (1951), que guardam semelhanças entre si tanto no traço como na maneira de compor a cena sempre com a imagem que dá o título à obra ao centro e o fundo organizado com árvores (**Imagens 137, 138 e 144**). Junto com elas havia cerca de 1800 trabalhos, enviados por 20 países, de todas as tendências, mas com a predominância dos abstratos³⁰⁹.

Com as obras *Carapicuíba* (1953), *Futebol no Quintal* (1953) e *Perseguição* (1953), expostas no Pavilhão dos Estados, Prado marcaria presença ainda na segunda edição da Bienal de São Paulo, que ocorreu em 1953, no Parque do Ibirapuera recém-inaugurado por ocasião das comemorações do IV Centenário da cidade, com projeto assinado por Oscar Niemeyer e Burlle Marx. Infelizmente não localizamos essas imagens nos arquivos da Fundação Bienal³¹⁰.

A mostra teve na comissão artística vários amigos dele, como Carlos Pinto Alves, Flávio de Carvalho, Sérgio Milliet, Tarsila do Amaral³¹¹, além de Mário Pedrosa e Niomar Moniz Sodré. Foi grandiosa e impactante, porque contou com a obra *Guernica* (1937) de Pablo Picasso e com exemplares de trabalhos de Constantin Brancusi, Giorgio Morandi e dos futuristas italianos, além de outros grandes nomes da arte moderna

³⁰⁹ Havia obras dos artistas Pablo Picasso, Alberto Giacometti, René Magritte, George Grosz, dentre outros nomes importantes das vanguardas europeias, além de Lasar Segall, Victor Brecheret, Oswaldo Goeldi, Jorge Mori, etc. Na linha de frente da I Bienal estavam Lourival Gomes Machado, Carlos Pinto Alves e Sérgio Milliet, esses dois últimos, amigos tanto de Carlos Prado como do irmão Caio Prado Júnior. Os prêmios concedidos à escultura *Unidade Tripartida* de Max Bill e à tela *Formas* de Ivan Serpa demonstram o interesse pelas novas tendências construtivas na arte. Fundador da Hochschule für Gestaltung Ulm (Escola Superior da Forma), em Ulm (1951), Max Bill foi o principal responsável pela entrada do ideário concreto na América Latina, sobretudo na Argentina e no Brasil, após a II Guerra Mundial (1939-1945). Nessa primeira edição, foram premiados os brasileiros Danilo Di Prete (pintura), com a tela *Limões* (1951); Victor Brecheret (escultura) com a terracota *Drama da Ilha Marajoara* (1951); Aldemir Martins (desenho) e Oswaldo Goeldi (gravura) ambos pelo conjunto da obra.

³¹⁰ Consultado em 4 dez. 2013.

³¹¹ Note que dos seis nomes que formaram a comissão artística dessa II Bienal, quatro mantinham relações com Carlos Prado. Carlos Pinto Alves foi quem organizou a primeira exposição de nosso artista-arquiteto, em 1943; Flávio de Carvalho era seu amigo de infância; Sérgio Milliet muito amigo de Caio Prado Júnior, foi colaborador da Revista Brasiliense desde o início até ser extinta e é quem assina o texto de abertura do primeiro álbum de Carlos, intitulado *Memórias sem Palavras - Infância*; e Tarsila do Amaral foi uma das diretoras do CAM, a agremiação que ele ajudou fundar e foi diretor-tesoureiro.

internacional como Oskar Kokoschka e Piet Mondrian. Dentre os artistas nacionais, estavam os acadêmicos Almeida Junior e Victor Meirelles, a modernista Tarsila do Amaral e os concretistas paulistas liderados por Waldemar Cordeiro e alguns integrantes do Ateliê Abstração, criado em 1951 para ensinar Arte Abstrata de princípios geométricos. No entanto, os premiados foram Alfredo Volpi e Di Cavalcanti (pintura), Bruno Giorgi (escultura), Arnaldo Pedroso Horta (desenho), Lívio Abramo (gravura) e Antônio Bandeira (cartaz).

Em termos administrativos, as seis primeiras edições da Bienal de São Paulo (entre 1951 e 1961) estiveram vinculadas ao MAMSP, antes de o museu tornar-se uma fundação e beneficiar-se das verbas municipais e estaduais. Seus pressupostos estavam ligados aos desdobramentos do modernismo em seu início, ainda nos anos 1920. Ou seja, as diretrizes das exposições eram dadas pelo grupo de artistas e intelectuais do primeiro modernismo, como por exemplo, Sérgio Milliet. As três primeiras edições tiveram um caráter de aprendizado e cada vez mais os espaços vinham sendo ocupados por obras abstratas, deixando aos figurativos apenas as salas especiais. Para Ana Maria Pimenta Hoffmann³¹², do ponto de vista do desenvolvimento da arte brasileira apresentada nas três primeiras Bienais, pode-se dizer que o concretismo, neoconcretismo e o abstracionismo gestual estão presentes de forma bastante marcante. Mas também artistas brasileiros provenientes do modernismo são objeto de homenagens nas Salas Especiais. De acordo com Francisco Alambert e Polyana Canhête, “neste período estão talvez as duas mais importantes edições discutidas e estudadas: a I e a II, que foi a Bienal do IV Centenário de São Paulo”³¹³.

Entre a VII até a XV Bienal quem estava à frente da organização era Ciccillo Matarazzo e sua esposa Yolanda Penteadó, uma parente distante de Carlos Prado. Mesmo assim, o artista ficou afastado do evento por longos anos. Além da I e II, participou da XVIII edição³¹⁴, em 1985, com as pinturas *Varredores* (1935), uma versão a óleo idêntica ao guache que se encontra na Coleção Mário de Andrade e que analisamos no Capítulo II

³¹² Ana Maria Pimenta Hoffmann, *op. cit.*, p. 110.

³¹³ Francisco Alambert & Polyana Canhête, *Bienais de São Paulo: da era dos Museus à era dos Curadores*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2004, p. 14 (Coleção Pauliceia).

³¹⁴ Em 1985 e 1987, a curadora da XVIII e XIX Bienais, Sheila Leirner, com o auxílio de arquitetos, apresentou soluções inovadoras na montagem da exposição. Em *A Grande Tela*, as obras foram expostas em três vastos corredores, com 30 cm de distância entre cada uma delas, e em *A Grande Coleção* os trabalhos foram exibidos de forma vertical no grande hall do Pavilhão projetado por Oscar Niemeyer.

(**Imagem 55**), um óleo intitulado *Nu Feminino* (1941c.) que se diferencia dos outros nus que desenhou em geral em P&B, onde a representada aparece com as mãos entre as pernas enquanto o fundo chapado em tons de azul dá leveza à cena (**Imagem 83**) e *Maternidade* (1946) que traz uma mãe do interior zelosa e atenta com seu filho ainda bebê no colo (**Imagem 128**). Elas foram incluídas na Sala Expressionismo no Brasil – Heranças e Afinidades, na mostra que procurou apresentar didaticamente um histórico do movimento, servindo de ponte entre o passado (Expressionismo) e a pintura dos anos 1980 (Neo-expressionismo). Desta forma, Prado engrossava o rol de artistas representantes do movimento de vanguarda brasileira em seus anos iniciais, não sendo mais visto como contemporâneo.

Fase da Gravura

Como acabamos de ver, nos anos 1930, Carlos Prado participou só dos salões de arte. Na década de 1940, expôs seus trabalhos nos Estados Unidos e durante a II Guerra Mundial esteve em eventos que tinham o propósito de promover a aproximação entre os Estados Unidos e o Brasil. Na década seguinte, além da participação na I e II Bienal de São Paulo, envolveu-se com a produção e divulgação da gravura.

Estrategicamente, esta foi uma forma de renovação, ao utilizar uma técnica ainda pouco difundida, embora o gênero historicamente seja considerado como secundário, onde os artistas, na maior parte das vezes, eram autodidatas devido à inexistência de cursos no país³¹⁵. Nessa época, a gravura brasileira vivia uma fase de afirmação e o

³¹⁵ De acordo com Fayga Ostrower, no Brasil, havia até o início do século XX, “um número apreciável de gravuras, principalmente litografias e águas-fortes da autoria de cientistas e desenhistas estrangeiros e que versavam sobre temas brasileiros: seus costumes folclóricos, suas paisagens pitorescas, etc., porém é preciso notar que em sua maioria tratava-se de gravuras concebidas e executadas fora do Brasil”. Somente na década de 1910, a partir dos trabalhos de Carlos Oswald é que a gravura deixou de ter uma característica puramente técnica e ganhou implicações da ordem estética, onde o artista deixou de ser um simples artesão hábil que reproduz com o objetivo de tornar acessível as obras dos mestres, pintores e escultores - mapas, plantas arquitetônicas, brasões, partituras musicais, dentre outros, passando a ser ele próprio o criador do seu universo. Esta mudança foi fundamental para a aceitação da gravura como arte. Para Geraldo Ferraz, “a gravura seria, portanto, outra surpresa, pois não contávamos com gravadores até então. Conhecíamos gravuras de ilustrações estrangeiras, em livros, e não imaginávamos, ainda, da possibilidade da gravura como obra-de-arte”. Em 1914, Carlos Oswald, recém-chegado ao Brasil, tentou instituir um curso de água-forte no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, mas não encontrou alunos de início; porém, na década de 1920, ele se tornou praticamente o único mestre. Dentre seus alunos estavam seu filho Henrique Carlos Bicalho Oswald, Poty Lazzarotto, Hans Steiner, Darel Valença Lins e Orlando da Silva. Na sequência,

mercado ainda estava se organizando³¹⁶. Na tentativa de se gerar um movimento nacional, que desse visibilidade aos artistas já consagrados, o Departamento Cultural do Itamaraty, junto com o MAM do Rio de Janeiro, preparou cinco exposições internacionais: *Arte Moderno en Brasil* (1954)³¹⁷, *Graveurs Brésiliens* (1954)³¹⁸, a mostra do Museu Rath, em Genebra (1955)³¹⁹, *Incisioni e Disegni Brasiliani* (1955) e *Grabados*

pequenas oficinas surgiram como as pioneiras da gravura. Uma foi criada por Lívio Abramo, em São Paulo, frequentada por Maria Bonomi. A outra, da Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro estava sob o comando do ilustrador austríaco Axl Leskochek e teve Fayga Ostrower e Ivan Serpa como os alunos mais destacados. Em 7 de outubro de 1933, iniciaram-se na capital paulista as atividades da Escola de Arte Lasar Segall, que no curto período que esteve aberta, oferecia o curso de água-forte, ponta-seca e xilogravura. Nos anos 1950, o MASP ainda na Rua 7 de Abril, organizou um curso que deveria ter sido ministrado pelo Poty, mas o projeto fracassou em poucos meses. Na I Bienal de São Paulo, em 1951, Goeldi e Abramo foram convidados a expor seus trabalhos. Mesmo com a falta de tradição gráfica, os primeiros artistas brasileiros desenvolveram-se na técnica, na maioria das vezes, como auto-didatas. “A falta de escola se baseia numa falta real no Brasil, até há pouco tempo, só podia gravar aquele que tinha bastante obstinação para aprender sozinho sua técnica, traduzindo teorias lidas em prática, experimentando, selecionando continuamente e abandonando aquelas experiências que não lhe serviam. Sem dúvida, um processo um tanto desgastante, mas excelente para desenvolver o temperamento individual, a personalidade do artista”, explicou Fayga Ostrower. No Salão Moderno de 1959, a gravura pela primeira vez foi parte significativa da mostra. Uma nova tentativa de se difundir a técnica ocorreu neste mesmo ano, quando o MAMRJ, ainda em construção, convidou o famoso mestre alemão Johnny Fridlaender, com ateliê em Paris, para ministrar durante 4 meses um curso. Com ele veio sua assistente Edith Behring e completando o grupo juntou-se o jovem Rossini Perez. Para garantir o sucesso da iniciativa, dentre os alunos estavam Maria Bonomi e Tuni Murtinho, entre outros artistas e assim, o Rio de Janeiro tornou-se o pólo mais importante da gravura, onde toda uma geração ali se reunia. O ateliê encerrou as atividades no início da década de 1980. Fayga Ostrower, *Algumas Notas sobre a Gravura Brasileira*, anexo à carta datada de 5 de mar. 1954 para Wladimir Murtinho, São Paulo, Arquivo Wladimir Murtinho; e Geraldo Ferraz, *op. cit.*, p. 68.

³¹⁶ Fora do eixo Rio-São Paulo, o Clube de Gravura formado na década de 1950, por artistas gaúchos também deu grande contribuição e foi bastante atuante no processo de renovação das artes gráficas no Brasil. Após temporada vivendo em Paris (1948), Carlos Scliar e Vasco Prado fundaram o clube, na cidade de Porto Alegre. A eles se associaram Glênio Bianchetti, Glauco Rodrigues e Danúbio Gonçalves.

³¹⁷ Um grupo formado por Tuni Murtinho, Maria Helena Flexa Ribeiro e Martha Camargo (filha do escritor Cristóvão Camargo e irmã do também escultor Sérgio Camargo) teve importante participação na montagem da sala de gravuras dessa exposição itinerante, que passou pelas cidades de Buenos Aires, Rosário, Santiago do Chile e Lima. Organizada pelo professor Carlos Flexa Ribeiro, que estava encarregado também da seleção e apresentação das obras, a mostra registrou médias de mil a mil e duzentos visitantes por dia.

³¹⁸ A mostra *Graveurs Brésiliens* realizada em 1954, no moderno Gabinete de Estampas, onde ficava normalmente a coleção de Paul Klee no *Kunstmuseum* de Berna, na Suíça foi organizada pelo Museu de Arte Moderna das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, juntamente com o serviço de Relações Culturais da Delegação do Brasil. Na ocasião foram apresentados noventa e seis trabalhos montados em *passe-partout* dos artistas Aldemir Martins, Arthur Luiz Piza, Fayga Ostrower, Geraldo de Barros, Lisa Ficker, Lívio Abramo, Manoel Martins, Marcelo Grassmann, Mário Cravo, Oswaldo Goeldi, Tuni Murtinho e Yolanda Mohaly. MAMRJ, “Graveurs Brésiliens – Rencontres Internationales de Genève”, *Musée Rath*, 2 a 26 set. 1954 – catálogo.

³¹⁹ Devido ao êxito obtido com a exposição *Graveurs Brésiliens*, o *Museu Rath* em Genebra, Suíça reuniu entre os meses de outubro e novembro de 1955, cento e quarenta e quatro gravuras dos artistas brasileiros Aldemir Martins, Arthur Luiz Piza, Cândido Portinari, Edith Behring, Fayga Ostrower, Geraldo de Barros, Giselda Klinger, Karl Heinz Hansen, Lisa Ficker, Lívio Abramo, Manoel Martins, Marcelo Grassmann, Marina Caram, Mário Cravo, Oswaldo Goeldi, Poty Lazzarotto, Renina Katz, Tuni Murtinho, Vera Bocayuva e Yolanda Mohaly. Correio da Manhã, *A Gravura Brasileira na Suíça*, Rio de Janeiro, 14 out. 1955.

Brasileños (1957), que tinham, basicamente, o objetivo de divulgar a produção artística nacional e até mesmo incluir alguns brasileiros, além de Fayga Ostrower e Lívio Abramo, na *Guilde Internacional da Gravura*³²⁰.

As tendências do realismo, que vinham orientando a produção de pinturas (telas a óleo) dos artistas sociais entre os anos 1930 e 1940, na década seguinte passaram para o terreno da gravura. O movimento dos clubes de gravura, com destaque para a participação de Renina Katz, Vasco Prado, Danúbio Gonçalves e Carlos Scliar, estava diretamente associado à estética do Partido Comunista.

O nome de Carlos Prado constava da lista de artistas convidados da exposição *Graveurs Brésiliens*, no entanto ele não enviou trabalhos, participando apenas das duas últimas - *Incisioni e Disegni Brasiliani* e *Grabados Brasileños*. Esses eventos tinham por objetivo divulgar a produção brasileira que adotava a técnica da gravura, sem consagrar um nome em particular.

Convidado diretamente por Wladimir Murtinho³²¹, encarregado dos assuntos culturais do Itamaraty e casado com sua sobrinha (Tuni Murtinho, filha de Yolanda), Carlos Prado integrou a mostra *Incisioni e Disegni Brasiliani*, realizada em 1955 no Museu Villa Ciani (atualmente Museu de Belas Artes), em Lugano, na Suíça, sede da Bienal Internacional Branco e Negro – a mais importante mostra internacional de gravuras e desenhos da Europa, na época.

Prado enviou um desenho a caneta tinteiro intitulado *Parque de Diversões*, além de outros cinco trabalhos (gravuras) da *Série Sinfonia da Cidade* (1954) (**Imagem 156**). O ponto de contato entre essas obras não era apenas a técnica, mas o tema que as figurações apresentavam. Eram obras sociais influenciadas pela visão do urbanista, as

³²⁰ Fayga Ostrower e Lívio Abramo foram selecionados para a *Guilde Internacional da Gravura* (1954), sediada em Genebra, na Suíça. As obras que seriam apresentadas eram definidas pelo próprio artista e editadas em 200 exemplares comerciais, enquanto a organização do evento ocupava-se da tiragem, que geralmente era feita em Paris e depois encaminhada aos associados espalhados pelo mundo. Arquivo Wladimir Murtinho, São Paulo, 8 jun. 1954.

³²¹ O convite foi feito por Wlady, que em carta datada de 16 de agosto de 1954, destinada à Wolfgang Pfeiffer, Diretor Técnico do Museu de Arte Moderna de São Paulo, informou: “por meu lado empenhar-me-ei diretamente junto ao Segall, Cicero Dias, Burlle Marx, Bruno Giorgi e Carlos Prado”. Arquivo Wladimir Murtinho, São Paulo, 16 ago. 1954. Atualmente em poder de seu neto, o historiador Luiz Bernardo Murtinho Pericás. No total são 280 itens, como cartas do diplomata para os artistas Arthur Luiz Piza, Fayga Ostrower, Lívio Abramo e Oswaldo Goeldi; para diretores de museus brasileiros e estrangeiros; documentos oficiais do Itamaraty; catálogos de exposições organizadas por ele e críticas publicadas nos jornais brasileiros e europeus, da década de 1950.

quais analisamos no Capítulo II. Faziam referências à metrópole (grande, super povoada, moderna e caótica) e como as pessoas se sentiam isoladas no meio da massa. Além desses trabalhos, foram selecionadas outros 194 desenhos e gravuras de artistas contemporâneos bastante diversificados (eram obras abstratas que preenchiam todo o papel, algumas tinham apenas o contorno de figuras ou retas devidamente organizadas, outras representavam movimentos de dança; e dentre as figurações os cangaceiros apareceram de forma recorrente, assim como o peixe e a dupla mãe e filho), produzidos por trinta e nove artistas brasileiros ou residentes em nosso país, como Aldemir Martins, Aldo Bonadei, Arnaldo Pedrosa d’Horta, Arthur Luiz Piza, Augusto Rodrigues, Cândido Portinari, Caribé, Darcy Penteado, Edith Behring, Elizabeth Nobling, Fayga Ostrower, Flávio de Carvalho, Geraldo de Barros, Giselda Klinger, João Luis Chaves, Karl Heinz Hansen, Lisa Ficker, Lívio Abramo, Manoel Martins, Marcelo Grassmann, Maria Leontina, Marina Caram, Mario Cravo, Mary Vieira, Milton Dacosta, Odeto Gersoni, Oswaldo Goeldi, Poty Lazzarotto, Regina Katz, Roberto Burle Marx, Tomas Santa Rosa, Tuni Murtinho, Vera Bocayuva, Vera Tormenta, Walter Tanaka, Yolanda Nohaly e Zélia Salgado.

Os trabalhos haviam sido escolhidos e posteriormente organizados pelos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, em colaboração com os Serviços Culturais da Legação do Brasil em Berna. O conjunto reunido representava bem o panorama da arte gráfica brasileira. Inaugurada em 19 de setembro, por Raul Bopp, então Ministro do Brasil naquela cidade, contou com a presença de altas autoridades, da sociedade, da imprensa e da crítica local. O evento alcançou grande êxito de público e crítica³²². Na opinião do próprio Murtinho, a mostra “pode ser considerada como o mais completo e representativo conjunto de arte gráfica nacional até agora exibido no estrangeiro e, possivelmente no Brasil”³²³.

Na imprensa suíça críticas favoráveis foram publicadas sobre a exposição. De acordo com o jornal *Feuille d’Avis*, de Lausanne: “algumas escolas de gravura se criam no Brasil e os gravadores novos nelas se instruem mais completamente nos inúmeros

³²² Cartas de Wladimir Murtinho para Niomar Sodré de Bettancourt, diretora do MAMRJ, enviada de Berna, na Suíça, em 3 out. 1955; e para Wolfgang Pfeiffer, diretor técnico do MAMSP, datada de 16 ago. 1954. Arquivo Wladimir Murtinho, São Paulo.

³²³ Carta de Wladimir Murtinho para Niomar Sodré de Bettancourt, enviada de Berna, Suíça, em 3 out. 1955. Arquivo Wladimir Murtinho, São Paulo.

segredos da profissão. Outros jovens, dos quais muitos são mulheres que estudam na Europa e levam de volta uma arte que desprende sua personalidade a ponto de revelar nomes como Geraldo Barros, Toledo Piza e Tuni Murtinho. A exposição do Museu Rath provoca considerações elogiosas e bem merecidas”³²⁴.

Quando ocorreu a mostra coletiva do MAM intitulada *50 Anos de Paisagem Brasileira* (1956) e a exposição itinerante *Arte Moderna no Brasil*, apresentada em Buenos Aires, Rosário, Santiago do Chile e Valparaíso (1957), Carlos Prado e Esther já estavam vivendo na Suíça. De lá ele enviou as obras apresentadas na exposição *Grabados Brasileños*, realizada em Montevideú, Paissandu e Minas, no Uruguai, entre 25 de junho e 17 dezembro de 1957. O evento fazia parte da política cultural sulamericana também desenvolvida pelo Itamaraty, avalizada pelo MAM do Rio de Janeiro e organizada juntamente com o Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro. Além da presença dele, outros quarenta e quatro artistas, como Aldemir Martins, Edith Behring, Iberê Camargo, Lygia Pape, Lívio Abramo, Oswaldo Goeldi, Poty Lazzarotto, Renina Katz, Rossini Perez e Tuni Murtinho foram representados por duzentos e quarenta e dois trabalhos. Duas salas especiais de Marcelo Grassmann e Fayga Ostrower completavam o evento.

Mostras Individuais e Participações em Coletivas

Carlos Prado retornou ao Brasil em 1958, após temporada de três anos vivendo na Suíça. Pouco tempo depois separou-se de Esther Galvão.

Após uma década sem nada produzir (anos 1960) e sem ter participado de qualquer evento, como veremos em detalhes no Capítulo IV, Prado voltou ao sistema das artes plásticas. Entre 1975 até sua morte em 1992, teve obras incluídas em duas exposições coletivas no Museu Lasar Segall: SPAM e CAM (1975); e Os Salões: da Família Artística Paulista, de Maio e do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1976).

O Museu de Arte Moderna de São Paulo sediou duas mostras: Do Modernismo à Bienal (1982), e A Cor e o Desenho do Brasil (1984), quando apresentou 3 desenhos a nanquim (1982), todos eles abstrações expressionistas, assustadoras e complexas,

³²⁴ Correio da Manhã, *op. cit.*, 14 out. 1955.

resultando em um emaranhado sem fim (**Imagens 185, 186 e 187**). O desenho muito intrincado, sem borrões, acusa a precisão do traço. Organizada pelo Centro Brasileiro de Projetos, a mostra passou por Haia, Lisboa, Londres, Madri, Paris e Roma; e contou com o apoio do Ministério das Relações Exteriores, na época chefiado por Alberto da Costa e Silva. Os organizadores haviam selecionado apenas 10 pintores (Alex Flemming, Arcângelo Ianelli, Glauco Pinto de Moraes, Isabel de Jesus, Israel Pedrosa, Ivald Granato, Maria Leontina, Miguel dos Santos, Siron Franco e Ubirajara Ribeiro) e 10 desenhistas (Aldemir Martins, Amílcar de Castro, Carlos Prado, Lothar Charoux, Evandro Carlos Jardim, Fayga Ostrower, Guima, José Zaragoza, Marcelo Grassmann e Wilma Martins) representativos da arte do nosso país. Cada um deles indicou três obras. De acordo com Radhá Abramo, curadora da mostra, “a ideia de centrar esta exposição na pintura e no desenho se deve ao projeto ambicioso de mostrar a sensorialidade brasileira através de sua emoção mais pura, a cor, e de expor a concepção espacial através de seu recorte expresso no desenho”³²⁵. Mais especificamente sobre as obras de Carlos Prado, afirmou que os trabalhos apresentados impressionam pelo traçado denso, trabalhado exaustivamente e por serem extremamente intrincados de detalhes, revelando um espírito meticuloso que se detém em cada pormenor, de certa maneira, reiterando a simbologia da série *Memórias sem Palavras – Infância*, álbum de gravuras publicado em 1954 (**Imagens 147 até 155**). E concluiu: o cenário, verdadeira rede, remete à representação de uma vida presa, de uma barreira que bloqueia a passagem para o outro lado³²⁶.

Obras de Carlos marcaram presença, também, em *Tradição e Ruptura: Síntese da Arte e Cultura Brasileiras* (1984), na Fundação Bienal; *O Brasil Pintado por Mestres Nacionais e Estrangeiros – Séculos XVIII a XX* (1987), no MASP; *O Olhar de Sérgio sobre a Arte Brasileira: Desenhos e Pinturas* (1992), na Biblioteca Mário de Andrade, além de uma coletiva na Galeria Arco (1984). Ele ainda realizou a retrospectiva do MAM (1976), onde incluiu pinturas, desenhos, gravuras e obras dos dois álbuns (*Memórias sem Palavras – Infância e A Cidade Moderna*).

Sua última individual (1980-1981) contou com a organização do marchand Ricardo Camargo, que reuniu apenas desenhos a lápis e nanquim, num total de 40

³²⁵ Radhá Abramo, *A Cor e o Desenho do Brasil*, folder da exposição, 1984.

³²⁶ Ilsa Leal Ferreira, *A Cor e o Desenho do Brasil*, catálogo da exposição, 1984, p. 73.

trabalhos, datados de 1935 até 1980, expostos na Galeria de Arte José Duarte de Aguiar, localizada na Rua Bela Cintra, 2160, em São Paulo (**Imagem 181**).

Instituições como o IEB da USP (1993), a Fundação Bienal (1994 e 2000), a Galeria de Arte do Sesi (1998), o MASP (2000, 2008 e 2009)³²⁷, o Centro Cultural São Paulo (2002), o CCBB do Rio de Janeiro e de São Paulo (2002), o MAMSP (2004)³²⁸, a Pinacoteca do Estado junto com a Fiesp (2005)³²⁹, o Itaú Cultural (2003 e 2012)³³⁰ e a BM&F (2006)³³¹ incluíram exemplares assinados por Prado em mostras coletivas (póstumas) que organizaram sobre a arte brasileira do século XX³³².

³²⁷ No ano 2000, deu-se a mostra *Brasil 500 Anos – Descobrimto e Colonização*, quando foram exibidas paisagens urbanas brasileiras pertencentes ao acervo. De acordo com o caderno *Ilustrada*, encartado no jornal *Folha de São Paulo*, “dois dos destaques desse segmento são *Varredores de Rua*, de Carlos Prado, e *Arranha-Céus*, de Menotti del Picchia, ambos influenciados pelas paisagens metafísicas italianas”. Em 2008, foi a vez da mostra *A Natureza das Coisas*, aberta em 24 abr., como parte das comemorações dos 60 anos da instituição, a obra *Varredores* de Carlos Prado foi apresentada, mais uma vez, junto a paisagens e naturezas-mortas de Pablo Picasso, Van Gogh, Almeida Júnior e outros nomes que integram o acervo. Em 2009, entre 16 de maio e 28 de junho, a exposição *Arte na França 1860-1960: O Realismo*, reuniu cerca de 120 obras do próprio museu, da Coleção Berardo de Lisboa e de instituições francesas como o Museu D’Orsay, onde Courbet, Renoir e os brasileiros Cândido Portinari, Lasar Segall e Carlos Prado com seu *Varredores* (1935) integraram a seleção que tem como fio condutor o Realismo. *Ilustrada*, “Masp Exibe Arte e História”, São Paulo, pp. 4-5; Juliana Nadin, “MASP Dá Continuidade aos Especiais dos 60 Anos”, São Paulo, *Guia da Folha*, 18 abr. 2008, p. 79; Natália Engler, “Um Século, Uma Mostra”, São Paulo, *Guia da Folha*, 15 a 21 maio 2009, pp. 82-83.

³²⁸ A mostra *Cinquenta 50*, realizada pelo MAMSP, entre 16 dez. 2004 até 13 mar. do ano seguinte, reviu a pluralidade da década de 1950, apresentando 75 obras de 38 artistas. De Carlos Prado foram expostas as 12 gravuras em metal, ao lado de poemas que compõem o álbum *A Cidade Moderna*, que denunciam os conflitos das classes sociais da metrópole, expressos pelo realismo urbano vistos no belo ensaio gráfico-poético. Janaina Fidalgo, “Cinquenta 50 Revê Pluralidade de Década”, São Paulo, *Ilustrada*, 15 dez. 2004, p. E10.

³²⁹ Mostra *100 Anos da Pinacoteca – A Formação de um Acervo*, exibida entre ago. e out. de 2008, no Centro Cultural da Fiesp, em São Paulo. Felipe Chaimovich, “Pinacoteca Centenária se Mostra Conservadora em Mostra no Sesi”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 ago. 2005, p. E4.

³³⁰ Mostra *Arte e Sociedade: uma Relação Polêmica*, entre os dias 23 abr. e 29 jun. 2003; e *1911-2011 Arte Brasileira e Depois, na Coleção Itaú*, entre maio e jul. 2012, no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba. Marcelo Coelho, *op. cit.*, p. E10.

³³¹ A exposição *Um Presente para Ciccillo*, inaugurada em 12 jun. 2006, foi organizada pela BM&F e apresentou 48 obras feitas em papel por alguns dos principais nomes do período como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Bruno Giorgi, Alfredo Volpi, Flávio de Carvalho, Geraldo de Barros, as quais compõem o livro dado na época da II Bienal Internacional de São Paulo (1953) a Francisco Matarazzo Sobrinho. A curadora Denise Mattar foi quem encontrou as obras, as quais estavam em poder de um colecionador – um médico paulistano que preferiu não se identificar. Gabriela Longman, “Mostra Traz Obras Inéditas Dadas de Presente a Ciccillo”, *Ilustrada*, São Paulo, 12 jun. 2006, p. E.

³³² Para saber mais detalhes sobre estas exposições, ver a Cronologia nos Anexos ao final da tese.

Acervos de Museus e Coleções

Além das exposições individuais e mostras coletivas, a inclusão de Carlos Prado no sistema das artes plásticas se deu através da entrada de algumas de suas obras no acervo de museus, na Coleção da Pinacoteca Municipal de São Paulo, do Banco Itaú e de Mário de Andrade, que atualmente pertence ao Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo.

Não se sabe ao certo como o escritor e musicólogo adquiriu o guache *Varredores* (**Imagem 55**), datado de 1935, além de quatro desenhos: uma paisagem com casarios na colina (**Imagem 111**), um nu de costas (**Imagem 94**), um nu feminino (**Imagem 110**) e a cabeça de um homem (**Imagem 75**). O retrato do próprio Mário (**Imagem 85**), no entanto, foi uma encomenda e faz parte do acervo de quarenta desenhos, gravuras, aquarelas, óleos e esculturas que o têm como retratado e que foram elaborados por diversos artistas, como vimos anteriormente nesse mesmo capítulo e no anterior. Sobre esses trabalhos, Marta Rossetti Batista afirmou que,

...seus três desenhos da Coleção são anotações ligeiras: um esboço de paisagem, um nu de costas – tendo no verso outro estudo de nu feminino, à caneta – e um *Retrato de Mário de Andrade*, 1940c., esboço fixando realisticamente os traços do escritor. Carlos Prado certamente frequentou, no início dos anos 40, os grupos que se exercitaram na monotipia; mostra-o a *Cabeça de Homem*, cuja técnica contribui para acentuar uma linha mais sensual que a dos outros trabalhos³³³.

Já Sérgio Milliet e sua colaboradora Maria Eugênia Franco incluíram o óleo *Paisagem* (1944) (**Imagem 116**), de autoria de Carlos Prado, na coleção da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, dada a importância do artista, que junto aos demais componentes do acervo, apresentava-se engajado às linguagens do seu próprio momento histórico. A coleção nasceu com o intuito de ser um documento vital para o debate da arte brasileira das primeiras décadas do século XX, devido à ausência, naquele momento, de instituições públicas que se preocupassem com a pesquisa e a documentação das artes plásticas paulistanas. Ao assumir, em 1943, a direção da biblioteca, Milliet apresentou projeto de arquivo e documentação de arte sobre papel, similar ao das melhores

³³³ Marta Rossetti Batista, *op. cit.*, 1972, p. XLVII.

bibliotecas europeias e norte-americanas. Assim, em 25 de janeiro de 1945, antes da criação dos museus, inaugurou a Seção de Arte, formada por desenhos e gravuras originais guardados em pastas, permitindo o fácil acesso a pesquisadores e historiadores de arte³³⁴.

Em Campos do Jordão, cidade serrana do Estado de São Paulo, é possível encontrar no acervo do Palácio Boa Vista, de propriedade do Governo do Estado, a tela *Peixe* (1946), como vimos anteriormente nesse mesmo capítulo, ela foi apresentada na exposição de Nova Iorque e Washington (**Imagem 130**). De acordo com Juliana Rodrigues Alves,

a aquisição dessa obra aconteceu por meio de compra, feita pela Secretaria da Fazenda, entre 1969 e 1970, e transferida para o acervo dos palácios, em 1971, processo nº 835/71 da Casa Civil. Foi nessa época que foram adquiridas a grande maioria das obras do acervo dos palácios, quando o então Secretário da Fazenda, Luis Arrobas Martins, formou o GEAPAC (Grupo Executivo de Aproveitamento do Palácio de Campos de Jordão), um grupo de especialistas e críticos de arte para selecionar as obras e constituir as coleções de pinturas, gravuras, esculturas, mobiliário e arte sacra. Foi quando os especialistas apontaram obras que traduziam o espírito de caráter nacionalista e identificaram o momento cultural da época, reunindo pinturas, esculturas, gravuras e desenhos dos principais artistas do Modernismo Brasileiro, ao lado de peças de mobiliário artístico colonial brasileiro e imagens sacras do século XVIII³³⁵.

O Museu de Arte de São Paulo possui a versão a óleo de *Varredores* (1935) (**Imagem 54**), que também aparece com os nomes *Garis* ou *Varredores Noturnos* e que chegou ao acervo graças à doação de Flávio de Carvalho. O trabalho foi apresentado em 1976, em uma exposição do MAM; na XVIII Bienal Internacional de São Paulo (nessa época pertencia à coleção de Aparício Basílio da Silva, de São Paulo); e na Bienal Século XX, entre 24 de abril e 29 de maio de 1994.

Em 1976, a antiga Pinacoteca Municipal de São Paulo, transferida para o Centro Cultural São Paulo (CCSP), adquiriu do Museu de Arte Moderna de São Paulo, através

³³⁴ A Seção de Arte da Biblioteca Mário de Andrade é formada ainda por desenhos, gravuras, pinturas e esculturas de Aldemir Martins, Aldo Bonadei, Alfredo Rizzotti, Alfredo Volpi, Anita Malfatti, Antônio Bandeira, Antônio Gomide, Bruno Giorgi, Cândido Portinari, Clóvis Graciano, Djanira da Motta e Silva, Emiliano Di Cavalcanti, Enrico Bianco, Ernesto de Fiori, Fayga Ostrower, Fulvio Pennacchi, Gastão Worms, Joaquim Lopes Figueira, José Pancetti, Lívio Abramo, Lothar Charoux, Marcelo Grassmann, Maria Leontina, Mário Zanini, Manuel Martins, Milton Dacosta, Mick Carnicelli, Oswaldo Goeldi, Otávio Araújo, Paulo Rossi Osir, Quirino da Silva, Raphael Galvez, Renina Katz, Tarsila do Amaral, Waldemar da Costa, entre outros. Ana Maria Bezerra Guerra, *O Olhar de Sérgio Sobre a Arte Brasileira*, São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp. 8 e 23.

³³⁵ Juliana Rodrigues Alves, responsável pela documentação e informação do acervo artístico-cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, em depoimento à autora, em 27 maio 2011.

da Secretaria de Cultura, a obra *Zeolandro* (**Imagem 76**). É importante lembrar que a coleção de arte municipal³³⁶ iniciou em 1899, na gestão de Antonio da Silva Prado (tio-avô de Carlos). No entanto a Pinacoteca Municipal foi oficialmente criada em 1961 (Lei no. 5.859). De meados da década de 1950 até o final da década de 1960 poucas obras foram incorporadas, em sua maioria graças a doações. Somente na década de 1970 a instituição voltou à tona.

A Pinacoteca do Estado, por sua vez, tem o óleo sobre madeira intitulado *Batuque* (1935) (**Imagem 53**), que fez parte do I Salão de Maio. Em 2006, a obra foi comprada da família através do Programa Caixa de Entidades Culturais por intermédio da Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado (AAPE). A tela esteve na Mostra do Redescobrimento, entre os dias 23 de abril e 7 de setembro de 2000 e nas exposições Novecento Sudamericano - Relações Artísticas entre Itália, Argentina, Brasil e Uruguai (2003); 100 Anos da Pinacoteca - A Formação de um Acervo (2005); e *Batuque - Pintura de Carlos Prado e Desenhos e Gravuras de Alberto da Veiga Guignard* (entre os dias 25 de janeiro e 26 de fevereiro de 2006).

Por fim, faz parte do acervo do Itaú Cultural a tela intitulada *Meninos com Bola* (1940 déc.) (**Imagem 80**), uma representação de três garotos, um deles com uma bola de futebol a seus pés, insinuando que o jogo acontece no meio da rua, enquanto mãe e filho passam tranquilamente do outro lado. Em termos de resoluções plásticas esse trabalho guarda semelhanças com o óleo *Varredores* (**Imagem 54**), tanto na maneira de distribuir os personagens na tela como nas formas retas das casas e das árvores. A coleção, iniciada por seu presidente Olavo Egydio Setubal e ampliada por seu filho Alfredo Setubal, contempla praticamente todas as tendências e manifestações artísticas. De acordo com Antonio Gonçalves Filho, ela reúne “desde nomes imediatamente reconhecíveis como Portinari, até artistas pouco vistos, como o pintor Carlos Prado, de quem o MASP expõe o curioso óleo *Meninos com Bola* (déc. 1940)”³³⁷. Infelizmente não há indicações nas fontes de quando a obra foi adquirida.

³³⁶ A coleção de arte municipal é formada por um núcleo marcadamente acadêmico em que prevalecem paisagens urbanas e rurais, naturezas mortas e, principalmente retratos de artistas como Almeida Júnior, Antonio Rocco, Clodomiro Amazonas, Oscar Pereira da Silva, Pedro Alexandrino, dentre outros. Cfe. Catálogo Parcial da Coleção de Arte da Cidade, *op. cit.*, pp. 2-5.

³³⁷ Antonio Gonçalves Filho, “Exposição Arte no Brasil 1911-1980”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 fev. 2008, p. D1 (Edição São Paulo).

Em comum, esses trabalhos de Carlos Prado que se encontram nos acervos de museus são datados das décadas de 1930 e 1940. Mário de Andrade e Sérgio Milliet incorporaram as obras nas respectivas coleções na mesma época que elas haviam sido feitas (década de 1940). As aquisições do Palácio Boa Vista, do MAM e da Pinacoteca Municipal deram-se na década de 1970. A obra *Varredores* pertencia ao colecionador, ex-presidente do MAM de São Paulo e empresário Aparício Basílio da Silva quando foi exposta na Bienal de 1985, depois foi negociada e passou a fazer parte do acervo de MASP, onde se encontra até nossos dias. Por fim, a Pinacoteca do Estado realizou a compra da tela *Batuque* diretamente do filho mais novo de Prado, apenas em 2006, sendo essa a única aquisição dentre as que acabamos de ver, ocorrida quando o artista não estava mais vivo.

Comercialização

Se por um lado obras de Prado fazem parte dos acervos de museus e instituições como o IEB, a Biblioteca Mário de Andrade e o Itaú Cultural, os negócios envolvendo seus trabalhos foram quase inexistentes: uma das poucas exceções seria a venda de 14 gravuras, totalizando o montante de Cr\$ 468.000,00, durante a mostra coletiva realizada na Galeria Arco (1984), em São Paulo³³⁸ (**Imagem 188**).

Ao longo da carreira, as encomendas foram, em geral, de familiares. Pintou o mural *Café* (**Imagem 118**) na casa do irmão Caio Prado Júnior; e fez o desenho de um painel em cerâmica, preparado no forno (**Imagens 100 e 101**) que projetou e construiu no sítio de Tamboré. O painel decorava as portas dos armários da casa de sua mãe localizada no bairro de Indianópolis, em São Paulo. Além disso, há vários exemplares de sua obra na casa de parentes próximos (filhos e sobrinhos). De acordo com Edgar Albuquerque (enteado), “ele não negociava nada, nenhuma obra. Aliás, um dos problemas era exatamente este: como não dependia da arte para viver, nunca fez uma vida de autopromoção como um artista qualquer faz como ir aos *vernissages*”³³⁹. Já para o filho

³³⁸ A cotação do dólar em 31 jan. 1984 era de R\$ 1.080,00. Assim, Cr\$ 468.000,00 representam US\$ 433,34. (Site: <http://www.yahii.com.br/dolardiario84.html> e http://romafactor.com/historico/dolar_18_hist.htm, consultado em 24 nov. 2011).

³³⁹ Edgar Albuquerque em entrevista concedida à autora, em 28 out. 2009.

Cláudio, o pai não queria vender e não vendia porque precisava contar com um agente ou *marchand*. Rejeitava-os, pois achava que ficaria atrelado a eles, devendo produzir dentro de um padrão pré-estabelecido. Na opinião de Cláudio, o pai “rejeitava profundamente todo o sistema das artes”³⁴⁰, por isso não queria vender.

Apesar do discurso do filho e do enteado, não podemos deixar de considerar o fato de que poucos artistas conseguiam viver das artes plásticas. Cândido Portinari recebeu várias encomendas de políticos, letrados, senhoras da sociedade, de alguns segmentos representativos da elite brasileira nas décadas de 1920 e 1930 e do governo Vargas, por isso era objeto de admiração e inveja naqueles tempos de imensa disputa por uma colocação profissional³⁴¹. Di Cavalcanti, que tinha um bom relacionamento nos meios mundanos, vendia bem. Noêmia Mourão ganhava dinheiro fazendo retratos de grã-finos. No entanto, os pintores da Família Artística Paulista exerciam outras atividades, o que lhes garantia a subsistência. Anita Malfatti dava aulas. Lasar Segall, que não precisava viver da venda de seus trabalhos, preferia manter suas obras nas paredes da própria residência, evitando negociá-las³⁴²; quando presenteava os amigos ou críticos de arte enviava junto com o presente uma carta com várias recomendações. Durante anos, Tarsila do Amaral viveu esquecida e ignorada, não era mais uma mulher rica, produtora de café, e para se manter teve de vender várias obras como o Brancusi e o Picasso de sua coleção particular. Mesmo assim, chegou a ter como cliente a Faculdade de Medicina de São Paulo, que adquiriu duas obras de sua autoria, em 1952³⁴³. E o colecionador Aparício Basílio da Silva, que estudou pintura nos anos 1950, desistiu da carreira quando viu artistas como Di Cavalcanti e Aldemir Martins passando dificuldades financeiras nessa época.

O fato é que os endinheirados preferiam ostentar em suas residências uma paisagem de Almeida Júnior, ou uma natureza-morta de Pedro Alexandrino, uma vez que no início da década de 1940 a arte acadêmica ainda dominava em São Paulo³⁴⁴.

³⁴⁰ Cláudio Prado em entrevista concedida à autora, em 17 abr. 2010.

³⁴¹ Luciene Lehmkuhl, *op. cit.*, pp. 189 e 199; e Sérgio Miceli, *op. cit.*, 1996.

³⁴² Ana Luisa Martins, *Aí Vai Meu Coração – As Cartas de Tarsila do Amaral e Anna Maria Martins para Luís Martins*, São Paulo, Editora Planeta, 2003, pp. 45-49.

³⁴³ *Idem*, p. 142.

³⁴⁴ *Idem*, pp. 45-49.

Dentro desse contexto, podemos dizer que as principais formas de mediação e circulação dos trabalhos de Carlos Prado foram os salões de arte, as exposições individuais, as mostras coletivas e, principalmente, a entrada no acervo de museus e coleções. Ao analisarmos as fontes, notamos que o fato de ele ter ganhado a Menção Honrosa do III Salão Paulista de Belas Artes (1935) nada alterou ou repercutiu em sua carreira. Herdeiro da fortuna da família, nunca teve problemas para se manter, mas passou a vida toda inconformado por não conseguir viver exclusivamente da sua produção artística.

IV – O Processo de Retirada

Ó Belo! Por que foste expulso do Reino das Artes?
Tu, que há milênios, desde a Grécia antiga, sempre foste
Do dito Reino, não somente o Rei, mas além disso,
Das Artes foste a meta, isto é, sua razão de ser?

Tu, cujo nome foi no século dezoito dado
Às artes que eram tidas como sendo superiores:
Poesia, Arquitetura, Música, Pintura, etc.
Conhecidas pelo tão lindo nome “BELAS ARTES”.

Por que, por que, ó Belo, de teu Reino foste expulso?
O que é que de ti restará, no vácuo duma pança,
Sem teu fascínio e nem sequer talvez uma lembrança?

Carlos Prado, 1977.

Como vimos nos capítulos anteriores, até fins da década de 1950 Carlos Prado foi um artista bastante atuante: produziu obras em diversas técnicas como óleo, têmpera, aquarela, crayon, bico de pena, carvão, lápis, além das gravuras; e trabalhou com suportes variados (tela, papel, madeira e muro). Fez retratos, paisagens, desenhos nus e adotou, ainda nos anos 1930, a temática popular, passando para a social, até desenvolver na década seguinte (1940) os primeiros trabalhos pautados nos incômodos da cidade grande (obras sociais sob o ponto de vista crítico do urbanista). Enviou trabalhos para os salões anuais, Bienais, organizou individuais no Brasil e no exterior, além de ter participado de mostras coletivas junto a artistas renomados (pintores e gravadores). Para completar, Mário de Andrade e Sérgio Milliet incorporaram obras de autoria dele nas respectivas coleções (década de 1940).

No entanto, nenhum museu adquiriu trabalhos de Prado nos anos 1950. A causa dessa falta de interesse justifica-se pela predominância da arte abstrata, embora a crítica da época tivesse sido muito favorável a ele. Para Quirino da Silva, o “artista acaba de terminar uma série de desenhos – ótimos desenhos – intitulados *Sinfonia da Cidade*”. Sobre o álbum *Memórias sem Palavras – Infância (Imagens 147 até 155)*, de 1954, Sérgio Milliet escreveu que “sua obra comove pela mensagem psicológica e agrada pelas

soluções estéticas”³⁴⁵. Enquanto que na opinião de Paulo Mendes de Almeida, “ao compor esses desenhos, realizou uma verdadeira obra-prima, que constitui alguns dos mais altos momentos do desenho nacional”³⁴⁶. E o artigo não assinado intitulado “A Evocação Inanimada de Carlos Prado” publicado na Revista Habitat, de 1955, salientou que a “sua valia transcende do efeito gráfico e literário, para assumir a vibração musical, como se a caneta tinteiro que riscou pacientemente aquela ‘recuperação temporal fosse um diapasão’. Só existe na literatura brasileira contemporânea um livro que obedece certa analogia com a infraestrutura desses desenhos. É *O Menino e o Palacete*, de Thiers Martins Moreira”³⁴⁷.

Após o lançamento desse trabalho, o artista-arquiteto foi morar na Suíça (1955-1958) com Esther, sua terceira esposa. Nesse país Carlos executou e imprimiu em 1958, o segundo álbum, intitulado *A Cidade Moderna (Imagens 165 até 168)*, aprofundando o que já havia feito na década de 1940 em *A Fila (Imagem 106)* e no início dos anos 1950 na série *Sinfonia da Cidade (Imagem 156)*. Nelas, principalmente no segundo álbum revelou a síntese do que era São Paulo: ao mesmo tempo moderna e com sérios problemas de infra-estrutura (tema tratado no Capítulo II). Mas desta vez não agradou a crítica e a obra passou completamente despercebida.

Já de volta ao Brasil, entre 1959 até fins dos anos 1960, Carlos Prado não expôs e quase nada produziu. Localizamos apenas *Figuras*, de 1963 (**Imagem 171**) e *Núcleo Ativado (Imagem 172)*, duas obras bem diferentes entre si: enquanto a primeira é uma figuração colorida e apresenta um tema rural como o rodeio, a outra é uma abstração

³⁴⁵ Sérgio Milliet, *Memórias Sem Palavras*, Zurique, 1954; e texto de apresentação assinado por Sérgio Milliet, em *Memórias sem Palavras*, álbum reeditado em 2008, pela FAU-USP. Veja a citação completa na Introdução.

³⁴⁶ Paulo Mendes de Almeida, *Catálogo da Exposição Individual de Carlos Prado*, São Paulo, MAMSP, maio 1976. Veja a citação completa na Introdução.

³⁴⁷ O escritor Thiers Martins Moreira, natural da cidade de Campos, no Rio de Janeiro é o autor de *O Menino e o Palacete*, publicado em 1954, onde forma e conteúdo casaram-se perfeitamente, na opinião de Domingo Gonzalez Cruz, uma vez que “o homem adulto mergulha no seu mundo interior e escuta o Menino (filho de imigrante) que um dia morou, no início do século XX, num velho casarão campista, impregnando-se da presença de um barão fantasmagórico e da atmosfera residencial já inexistente”. A Evocação Inanimada de Carlos Prado”, *Revista Habitat*, São Paulo, 1955; e Domingo Gonzalez Cruz, “Thiers Martins Moreira: Centenário de Nascimento”, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, site: www.casaruibarbosa.gov.br, consultado em 28 nov. 2013.

P&B. O afastamento do sistema das artes plásticas, segundo o próprio artista, deu-se como o “resultado de muita análise sobre o que é o mercado e a arte”³⁴⁸.

Razões para o Afastamento

A pintura brasileira até meados da década de 1940 caracterizava-se como arte figurativa, destacando-se, prioritariamente, o compromisso humanista liderado por Lasar Segall e Cândido Portinari. Por esse caminho seguiram Oswaldo Goeldi, Lucy Citti Ferreira, Clóvis Graciano, Quirino Campofiorito, Santa Rosa, além de Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Alberto da Veiga Guignard, José Pancetti, Djanira da Motta e Silva, Orlando Teruz, Rebolo Gonçalves, Iberê Camargo, Roberto Burle Marx e Carlos Prado, no predomínio do triunvirato Realismo, Expressionismo e Surrealismo³⁴⁹.

Os críticos Mário de Andrade e Sérgio Milliet eram os grandes incentivadores tanto da arte popular quanto da social; e Carlos Prado esteve alinhado aos dois desde o início da carreira em 1932, quando os três frequentaram o Clube de Artistas Modernos.

Quando retornou ao Brasil após dois anos vivendo em Nova Iorque (1947-1948), Carlos deparou-se com mudanças institucionais significativas: dois museus de arte (MASP e MAM) haviam sido criados, tornando-se os principais locais de exposições, legitimação e consagração dos artistas e tendências. E poucos anos depois vieram as Bienais Internacionais de São Paulo, inspiradas nas de Veneza.

Da instalação dos museus até o início da Bienal, a crônica de cultura nos jornais e revistas ajudou a ampliar a atuação, tanto no campo didático, como na divulgação³⁵⁰ e a sintonizar os artistas e o público em franca expansão, com as transformações em curso no plano internacional. Por trazer as tendências em destaque na Europa e América do Norte, esses eventos logo passaram a ser fontes de atualização. Os artistas se consagravam também pela participação em suas edições e não mais devido à presença nos salões anuais ou leilões.

³⁴⁸ Embora alguns autores considerem que o mercado de arte no Brasil tenha se formado efetivamente nos anos 1970, adotamos aqui e no título do subitem a seguir o termo da mesma maneira que Carlos Prado registrou em seus documentos. Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta II, Autoentrevista, s.d.

³⁴⁹ Jorge Pontual, *Arte Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, Edições Jornal do Brasil, 1976, p. 44.

³⁵⁰ Ana Maria Pimenta Hoffmann, *op. cit.*, p. 60.

Na tentativa de se integrar às mudanças, Carlos Prado enviou três obras para a I Bienal, em 1951 e outras três para a II edição, em 1953, como vimos no Capítulo III. Mas, a presença dos modernistas foi superada em muito pelos abstracionistas nacionais e estrangeiros que encontraram as portas abertas para esta nova linguagem (Arte Abstrata), que passou a ser amplamente explorada, mesmo que um grupo de artistas e intelectuais não a aprovasse.

Desde 1940, novas experiências vinham surgindo, como as desenvolvidas pelos abstracionistas geométricos, colocando em dúvida os valores dos artistas voltados para o projeto de estímulo à constituição de uma arte nacional³⁵¹. A arte abstrata, que reduz as formas e cores a elementos da estrutura dinâmica visual em detrimento da expressão, da significação da forma e da preocupação temática³⁵², passara a ser a opção de arte internacional e moderna, opondo-se à arte figurativa de temática social e cunho nacionalista. Seus princípios começaram a ser formulados em 1915, por Vasily Kandinsky em Munique; Mikhail Larionov e Kasimir Malevich na Rússia; Frank Kupka e Robert Delaunay em Paris; e pouco depois por Theo van Doesburg e Piet Mondrian, na Holanda. O movimento surgiu como reação contrária ao Naturalismo. O termo foi usado pela primeira vez para designar os trabalhos dos artistas Construtivistas russos, em fins da década de 1910, que tinham o apoio de Lunatcharski, muito embora Lenin achasse que este tipo de arte fosse inacessível ao homem do povo, uma vez que a Arte Abstrata negava a significação do mundo material, da natureza e da sociedade³⁵³. De acordo com George Heard Hamilton, a Arte Abstrata surgiu como nova em 1945, ganhou vigor e passou a ter âmbito internacional nos movimentos chamados Expressionismo Abstrato³⁵⁴.

Entre 1945 e 1950, deu-se a transferência de eixo gerador da Escola de Paris para a Escola de Nova Iorque, com predomínio das linguagens abstratas. Embora os modos figurativos continuassem a ter vez, a tendência da época era o abandono da figuração. Tal predomínio, de acordo com Jorge Pontual, tinha diversas fontes: o percurso de Kandinsky; a vanguarda russa; o cubismo e o futurismo; ou o racionalismo pragmático da

³⁵¹ Tarcila Soares Formiga, “Um Crítico de Arte em Trânsito: Os Múltiplos Papéis Desempenhados por Mário Pedrosa no Campo Artístico Brasileiro”, *Revista Proa*, São Paulo, 2013.

³⁵² Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Metrópole e Cultura: São Paulo no Meio Século XX*, Bauru, EDUSC, 2001, pp. 12 e 21.

³⁵³ Annateresa Fabris, *op. cit.*, 16 out. 2009, pp. 1-32.

³⁵⁴ George Heard Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe 1880-1940*, New Haven and London, Yale University Press, 1993.

Bauhaus. Assim, a Europa oferecia um vasto e expressivo núcleo de artistas não figurativos, enquanto que os Estados Unidos, à margem da tradição realista, conseguiram impor, na passagem da década de 1940 para a seguinte, o Expressionismo Abstrato. É quando surgem Jackson Pollock, Hans Hoffmann, Clifford Still e alguns outros³⁵⁵. A emergência da abstração devia-se, ainda, aos imigrantes de grandes centros como Nova Iorque, Londres e algumas capitais europeias e latinoamericanas.

Com o fim da II Guerra Mundial e a implantação da chamada Guerra Fria estabeleceu-se o combate ao nacionalismo no mundo ocidental. A representação figurativa passou a ser associada, em parte, aos processos de construção de identidades nacionais e ideologias da administração estatal de viés socialista (esquerdas). A tensão entre nacionalismo (conceito presente no modernismo brasileiro) e internacionalismo (perceptível nas novas linguagens) foi uma das características do período.

No Brasil, a negação da representação figurativa de tipos e temas nacionais como o mulato, as festas populares, o nordestino, o sertanejo, o imigrante, etc. é um dos fundamentos sobre os quais se baseou o que veio a ser concebido, a partir da segunda metade do século XX, como modernas concepções de crítica e apreciação estética³⁵⁶. Acompanhado de perto por um grupo pequeno, mas influente de críticos de arte, tais discussões ecoaram em nosso país, transformando o ambiente artístico³⁵⁷.

Nomes como Mário Pedrosa³⁵⁸ e outros participantes da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica), instituição que tinha um projeto para o Brasil e estava vinculada à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), assumiram o discurso de internacionalização da arte, visando trocas culturais e econômicas. De acordo com Patrícia Reinheimer, “o foco da Unesco no combate ao nacionalismo somado à relação da URSS com o nazismo estimulou os debates em torno do abandono da linguagem figurativa em detrimento da abstração como um gênero cujo

³⁵⁵ *Idem*, p. 43.

³⁵⁶ Patrícia Reinheimer, “O Território da Arte: da Nação ao Indivíduo, Valores, Antagônicos na Afirmação da Autonomia da Forma”, *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, vol. 14, no. 29, jan-jun. 2008.

³⁵⁷ *Idem*, *ibidem*.

³⁵⁸ Mário Pedrosa era filiado à Aica desde sua fundação, em 1948.

discurso de independência do mundo social contribuía para o incremento da representação de autonomia do campo artístico”³⁵⁹.

Pedrosa foi uma figura fundamental para o surgimento e consolidação do movimento de abstração geométrica no Rio de Janeiro, ao reunir os artistas que frequentavam as aulas no Atelier Livre de Ivan Serpa, no MAM. Nascia, assim, em 1954, o Grupo Frente, que contava com Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Hélio Oiticica. E o Grupo Ruptura de São Paulo (1952), contribuíram sobremaneira para a transformação dos cânones estabelecidos na arte brasileira que até aquele momento era dominada pelos artistas representantes do realismo pictórico³⁶⁰.

Mário Pedrosa defendeu abertamente os artistas cariocas, encontrando-se diariamente com Almir Mavignier, Ivan Serpa e Abraham Palatinick para discutir os limites e possibilidades da forma. Na condição de crítico ligado a um grupo de artistas e às principais instituições modernas como o Museu de Arte Moderna, instituição em que era sócio desde 1953, e da qual fora eleito membro da assembleia de delegados e dois anos depois escolhido como o dirigente dos trabalhos no período de eleição dos membros do conselho deliberativo, ele era chamado a contribuir com ensaios para os catálogos de museus e galerias, a participar do corpo de especialistas encarregados da escolha dos que exporiam nesses espaços, a escrever referências para artistas que desejavam concorrer a bolsas de estudos no exterior e a compor os juris das principais mostras de arte do país. Sua atuação foi intensa, principalmente no período compreendido entre 1940 e 1960³⁶¹.

Na opinião de Mário Pedrosa, a I Bienal, por exemplo, foi um conjunto de impressões polarizadas entre 2 tendências: a arte contemporânea, concreta, impessoal, construtivista, vulgarmente denominada abstracionista; e a arte presa ao mundo objetivo, à vida orgânica, transmutados em soluções puramente plásticas³⁶². Sua posição a favor da arte abstrata fica mais evidente quando ele afirma que,

a chamada corrente neo-realista ou dita também de “realismo socialista” dos Guttuzos e outros não conta em absoluto no conjunto. É esse um momento natimorto, que só existe por uma deliberação de política partidária estranha a qualquer necessidade interior ou intrínseca de ordem estética e criadora. Sua

³⁵⁹ Patrícia Reinheimer, *op. cit.*, jan-jun. 2008.

³⁶⁰ Tarcila Soares Formiga, *op.cit.*, 2013.

³⁶¹ *Idem, ibidem.*

³⁶² Mário Pedrosa, *op. cit.*, 1981, p. 43.

sorte está vinculada à vitória do partido político que o lançou, do mesmo modo que a arte oficial acadêmica está vinculada aos poderes oficiais, amarrados, por definição e função à rotina de uma tradição morta e ao conservadorismo. A vitória desse “neo-realismo” traria como consequência inevitável a volta ao estado em que se encontram as artes plásticas antes de 1910. [...] Em São Paulo, os valores que tendem a predominar já não são os arraigados à tradição, mas os que exprimem tudo o que, nesse presente catastrófico, torturado e contraditório rasga o pessimismo e atesta a vitalidade do espírito criador do homem. [...] A América reconhece melhor o futuro – que está com Tauber-Arp, M. Bill, Bodmer, Rice Pereira, Uhlmann e o nosso Palatnik, uma criança – do que a velha Europa, gloriosa e venerada na sua velhice³⁶³.

Em vez de um processo espontâneo envolvendo colecionadores e especialistas, o MAM acabou forjando suas próprias vanguardas. De acordo com Sabrina Parracho Sant’Anna, “ao analisarmos o catálogo da II Mostra Coletiva do Grupo Frente é possível identificar o modo como Mário Pedrosa, a partir da mesma ideia de moderno tão presente e compartilhada pelos discursos e ações do MAM, costura um chão comum para o museu e a vanguarda. [...] Acreditando no poder reformador da arte, dava início a um processo de dissolução do museu como bastião da alta cultura e abria o MAM à possibilidade de engajamento do público e da cultura de massas. A vanguarda podia entrar no museu pela porta da frente, ao mesmo tempo em que se produzia”³⁶⁴.

Nesse processo de reconfiguração dos discursos artísticos, defendia-se ou atacava-se a figuração e a abstração, dependendo dos atores envolvidos no debate. A defesa da Arte Abstrata e, paulatinamente da Arte Contemporânea foi se estabelecendo como uma nova classificação artística, que incluía diversos gêneros, passando pelo Grupo Frente, Concretismo (relacionado às ciências exatas e o desenvolvimento tecnológico) e pelo Neoconcretismo (contra as ortodoxias construtivas e o dogmatismo geométrico), tendo Mário Pedrosa como ativo participante desse debate, grande defensor da abstração, logo um opositor do realismo. Tais manifestações se formaram entre 1954 e 1964, e mantiveram os artistas unidos em torno do objetivo da inovação.

Carlos Prado que havia iniciado como pintor exclusivamente figurativo, ao longo da carreira acabou se rendendo à Arte Abstrata: produziu dois trabalhos intitulados *Abstrato* (1945 e 1946) e *Núcleo Ativado* (c.1960) (**Imagens 122 e 172**), mas nenhum deles geométrico³⁶⁵, linguagem que vinha dominando o sistema das artes no Brasil a

³⁶³ *Idem*, pp. 41-42.

³⁶⁴ Sabrina Parracho Sant’Anna, *op. cit.*, pp. 63-64.

³⁶⁵ Na década de 1950, florescia em São Paulo e no Rio de Janeiro a importância da abstração geométrica. Os artistas concretos, ou seja, os adeptos da abstração geométrica não queriam imitar a realidade, mas apresentar as composições com cores puras, linhas exatas e formas precisas como cubos, triângulos,

partir da I Bienal de São Paulo. Suas abstrações eram figuras Expressionistas, assustadoras e complexas, que produziam certo incômodo, algo enraizado que pode ser lido como uma continuação da autobiografia *Memórias sem Palavras – Infância (Imagens 147 até 155)*. Aqui o imaginário passou a ser composto pelos sonhos, não mais pelos tipos populares fotografados nas cidades do interior. Sem nunca ter abandonado a figuração, a incursão pela Arte Abstrata foi

...apenas um refúgio. É uma fuga de um mundo que apavora pondo dentro de um mundo simplista ao extremo. É um jogo que pode ser muito divertido, um quebra-cabeça deleitável e está perfeitamente em dia com a época dos produtos químicos sintéticos, mas está tão afastado da vida quanto uma proteína sintética o está de uma posta de carne sangrenta. A preocupação do ‘essencial’ na pintura ‘abstrata’ nos leva a um ambiente de laboratório de onde talvez possam sair bons medicamentos, perfeitamente purificados e esterilizados mas não arte, porque arte é vida e inseparável de suas impurezas, germes e podridões³⁶⁶.

Ao tentar definir Arte Abstrata, notamos que o artista-arquiteto divergia completamente de Léon Degand, diretor do MAM. No artigo intitulado “Arte de Nosso Tempo” (1948), Degand tentava mostrar que a arte de uma determinada época tem um compromisso com o seu tempo, não devendo ficar presa aos padrões de períodos anteriores, porque acabavam encontrando a decadência ou aberrações nas experiências do presente. Em sua opinião, há apenas um pequeno segmento do público preparado para aceitar a arte contemporânea; a maioria não se interessa de fato pela arte, preferindo o cinema ou os esportes³⁶⁷. Para ele:

Em arte, e especialmente em pintura, sermos de nosso tempo significa que teremos um papel ridículo se nos apegarmos obstinadamente aos modos artísticos do século último, pintando como Courbet, por exemplo, ou como Corot, e mesmo como Delacroix o qual era, por seu turno, uma síntese dos mestres que antes dele existiram. Convém, pois, adaptarmos aos princípios postos em voga por Picasso ou Kandinsky e seus amigos, isto é, na realidade, por uma minoria de artistas de vanguarda, aos quais se reconhecia o direito de nos darem o tom³⁶⁸.

E na entrevista à artista plástica Moussia Pinto Alves, Léon Degand explicou que³⁶⁹

quadrados, trapézios, paralelogramos, ou desenhos lineares, sem a reprodução de volumes. (Aracy Amaral & André Toral, *op. cit.*, 2005).

³⁶⁶ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta II, Autoentrevista, s.d.

³⁶⁷ Juliana Neves, *op. cit.*, pp. 53-54.

³⁶⁸ Léon Degand, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 21 dez. 1947, Suplemento Literário.

³⁶⁹ Léon Degand, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 18 jul. 1948, Suplemento Literário.

a arte abstrata é a conclusão lógica das correntes da pintura contemporânea. Desde o cubismo, os elementos plásticos vêm ganhando gradualmente autonomia e liberdade. Obedecendo às leis da composição pura e criando o ritmo das linhas, formas e cores, o artista abre o caminho para perspectivas infinitas, emoções novas, por meio de puros elementos plásticos [...]. Todos nós ficamos emocionados diante de um certo arranjo de massas, linhas e cores. Os quadros abstratos são harmonias criadas somente com elementos da pintura [...]. As tendências de todas as artes do século XX são caracterizadas pela valorização dos próprios elementos que compõem a sua essência. A música deixa de ser descritiva, a poesia procura a beleza das palavras, e dos ritmos, independentemente dos temas. Os pintores refugiam-se no mundo dos elementos pictóricos [...]. O conceito de arte abstrata já tem o seu lugar na história da pintura contemporânea e como todos os conceitos contém em si verdades e a ânsia de descobertas. Assim a humanidade inquieta procura sem parar novos horizontes. Nada no mundo é estático, nada é definitivo. Mas já existe e caracteriza a nossa época esse conceito, esta criação do espírito humano que é a arte abstrata.

Nessa época, Cândido Portinari já havia entrado em choque com os abstracionistas, “que veem nele e em artistas como Segall e Di Cavalcanti a persistência de uma visão de arte moderna, não mais condizente com os novos tempos e com as pesquisas que a nova geração vinha desenvolvendo. Criticado pelos artistas concretos, Portinari é igualmente crítico em relação às propostas deles de renovação da arte brasileira”³⁷⁰. A polêmica atingiu o auge em 1955, quando o artista fez afirmações contundentes sobre a crise da arte na sociedade da época, apontando a perda de função, substituída por outros instrumentos de informação e divulgação como a propaganda no rádio, cinema, jornal e televisão³⁷¹. Os pintores figurativos acusavam os abstratos de alienados, decadentes e vendidos aos interesses do imperialismo, enquanto os pintores abstratos consideravam os figurativos autoritários e anacrônicos³⁷².

Portinari criticou o apoio financeiro dos industriais paulistas para com a Bienal e lembrou a influência norte-americana por meio do MoMA de Nova Iorque. Marcelo Ridenti lembra que os artistas e as publicações do PCB colocaram-se contra essa primeira edição. Defendiam posições figurativistas contra o abstracionismo, tido como burguês, decadente e imperialista. Paradoxalmente, o presidente da Bienal era comunista, segundo Jacob Gorender: “eu me recordo também que a I Bienal de São Paulo [...] teve à frente de sua organização um comunista: Luís Saia [...]. Assisti a várias reuniões em que se discutia a atitude dos comunistas, em sua maioria hostis à Bienal”³⁷³.

³⁷⁰ Annateresa Fabris, *op. cit.*, 1996, p. 152.

³⁷¹ *Idem*, p. 152.

³⁷² Pinakothek, *Cândido Portinari: Pinturas e Desenhos*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 2002, p. 8.

³⁷³ O abstracionismo teve defensores no PCB, como o físico e crítico de arte Mário Schenberg, colega de Carlos Prado na Poli e na Sociedade de Socorros Mútuos Internacional; além do trotskista Mário Pedrosa. Marcelo Ridenti, “Brasilidade Vermelha: Artistas e Intelectuais Comunistas nos Anos 1950”, *in*: André

Mas se Prado se sentia cada vez menos parte do processo, após Portinari reivindicar um lugar para os figurativos, o que aconteceu com os demais artistas sociais? Para Di Cavalcanti a década de 1960 foi muito produtiva, apesar dos problemas políticos que teve: ganhou a medalha de ouro pela sala especial na Bienal Interamericana do México; tornou-se exclusivo da *Petite Galerie* do Rio de Janeiro e participou da Exposição de Maio, em Paris. Em 1963, teve outra sala especial, desta vez na VII Bienal de São Paulo. Recebeu a indicação do presidente João Goulart para ser o adido cultural na França, para onde se mudou. Mas não chegou a assumir o posto devido ao Golpe de 1964.

Eugênio Sigaud, conhecido como o pintor dos operários, continuou criando obras com a mesma temática, além de ter decorado a catedral da cidade de Jacarezinho, no interior do Paraná. Carlos Scliar, a partir de 1960, passou a viver exclusivamente da pintura, realizando inúmeras mostras individuais.

Lívio Abramo, que foi trotskista, militante sindical e membro da Oposição de Esquerda Internacional no Brasil, junto com Mário Pedrosa, Lívio Xavier e Aristides Lobo, viajou para a Europa em 1951. Em Paris, frequentou o *Atelier 17* de Stanley William Hayter, quando se aperfeiçoou na técnica da gravura em metal. De volta ao nosso país, em 1953, foi premiado como o melhor gravador nacional na II Bienal Internacional de São Paulo. Deu aulas de xilogravura na Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 1960, fundou o *Estúdio Gravura* com Maria Bonomi e dois anos depois foi convidado pelo Itamaraty a integrar a Missão Cultural Brasil-Paraguai, posteriormente Centro de Estudos Brasileiros (CEB), mudando-se para esse país onde dirigiu até 1992, o Setor de Artes Plásticas e Visuais, fundou o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico e lá passou os seus últimos dias, nunca mais tendo voltando a morar no Brasil.

No entanto, alguns mudaram o estilo como estratégia de adaptação. Alfredo Volpi já na década de 1950, evoluiu para o abstracionismo geométrico com a série de bandeiras

Botelho & Elide Rugai Bastos & Gláucia Villas Bôas (orgs.), *O Moderno em Questão. A Década de 1950 no Brasil*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2008; e Jacob Gorender, entrevista para a Teoria & Debate, in: Ricardo Azevedo & Flamarion Maués, *Rememória – Entrevistas sobre o Brasil do Século XX*, São Paulo, Ed. Fund. Perseu Abramo, 1997, p. 187.

e mastros de festas juninas. Vasco Prado, após sua fase no Clube da Gravura, passou a apresentar um caráter cada vez mais sintético e abstratizante.

Quirino Campofiorito deixou de pintar por um tempo. Depois do doutorado em Artes Plásticas, deu aulas na Escola Nacional de Belas Artes, de 1950 até ser afastado em 1969, com o Ato Institucional da ditadura militar que cassou ou aposentou mais de uma dezena de professores universitários do país. Com a cassação retomou a pintura e no final da vida suas obras se aproximaram do Construtivismo.

Outros faleceram ou apresentaram problemas de saúde. Tarsila do Amaral foi submetida, em 1965, a uma cirurgia de coluna devido a fortes dores. Um erro médico a deixou parálitica, permanecendo até janeiro de 1973 em uma cadeira de rodas, quando faleceu em decorrência de uma forte depressão. Não estavam mais vivos Lasar Segall, que morreu em 2 de agosto de 1957, de problemas cardíacos; Osvaldo Goeldi em 16 de fevereiro de 1961; Anita Malfatti faleceu em São Paulo, em 6 de novembro de 1964; e Cândido Portinari, que havia questionado os novos cânones (abstração) ainda na década de 1950, por ocasião das primeiras Bienais de São Paulo, morreu em 6 de fevereiro de 1962, intoxicado pelo chumbo presente nas tintas. Tadeu Chiarelli lembra que nos últimos anos de vida, Segall estava em uma encruzilhada: por um lado, a institucionalização de sua obra como uma das peças fundamentais do modernismo brasileiro o obrigava fazer uma revisão da própria carreira, de seus princípios e compromissos. Por outro, via-se cercado por novos desafios apresentados pelas correntes abstratas, obrigando-o a tomar uma posição diante de sua obra³⁷⁴.

Alguns críticos também se mostraram extremamente reticentes em relação a toda a arte abstrata. Di Cavalcanti lembra que Sérgio Milliet, a exemplo de Mário de Andrade (falecido em 1945), “condenava a aventura abstracionista como ‘intelectualista’, ‘contorcionista’, ‘egoísta’, etc.”³⁷⁵

³⁷⁴ Tadeu Chiarelli, *Um Modernismo que Veio Depois*, São Paulo, Alameda, 2012, p. 147.

³⁷⁵ Emiliano Di Cavalcanti, “Realismo e Abstracionismo”, *Fundamentos*, São Paulo, no. 3, 1948, p. 245.

Crítica aos Críticos

A falta de interesse dos críticos e curadores de museus paulistas pelas obras de Carlos Prado deu-se ainda nos anos 1950, quando a arte abstrata dominava as colunas de jornais, as Bienais Internacionais de São Paulo e as exposições organizadas pelos recém-criados museus.

Para acompanhar as novidades do sistema das artes, Carlos Prado deveria ter se associado a um *marchand*, que negociaria seus trabalhos, orientando-o e, principalmente, colocando-o em evidência. Mas ele nunca aceitou a ideia. Por outro lado, não conseguia se conectar à indústria de massa, que se impunha. Optou por não fazer mais parte, e portanto afastou-se do sistema das artes plásticas nos anos 1960, quando jornais, rádios, revistas e redes de televisão tornavam-se fundamentais na difusão das práticas artísticas e a programação dos espaços tradicionais (galerias, teatro, cinema) passava a ser divulgada pelos meios de comunicação em massa, estabelecendo uma série de dependências³⁷⁶.

Nessa época, Prado passou boa parte do tempo escrevendo. De acordo com Edgar Pacheco de Albuquerque³⁷⁷, o padrao preparava um livro, onde “escrevia e reescrevia, escrevia e reescrevia, era uma coisa obsessiva mesmo, escrevia e depois rasgava”, cujo título seria *Os Cachimbólogos*, ou seja, sobre os entendidos em cachimbos. Na realidade, pretendia fazer uma metáfora com os críticos de arte, de quem tinha horror³⁷⁸. Nesses manuscritos eram tecidas considerações sobre o que era a crítica³⁷⁹. Infelizmente, não sabemos se o livro foi finalizado e nem onde os originais foram parar. Ele acreditava que:

a pintura para ser alguma coisa deveria ser um ato de fé; um ato de amor, uma afirmação, uma conclusão. Tenho isto derivado de uma aceitação do mundo. Não penso com isto num mundo fixo e empalhado mas sim *vivo* e portanto variável. A aceitação refere-se à vida. Estou sendo confuso? Para ser alguma coisa a pintura precisaria ser um ato positivo de fé, compartilhado em maior ou menor grau por todos. Teria de existir num mundo em que os homens vivessem de olhos abertos para receber o que vem de fora e para se enriquecer com isto. Ora no mundo em que vivemos, ou os homens fecham os olhos para não ver ou quando os abrem é, e com justa razão, para combater o que veem. O que enxergamos é um conjunto complexo do que vemos mais o que sabemos sobre a coisa vista. A obra de arte deveria ser uma síntese

³⁷⁶ Maria Amélia Bulhões Garcia, *Artes Plásticas: Participação e Distinção Brasil Anos 60-70*, tese de doutorado, História Social USP-FFLCH, 1990, pp. 89-90.

³⁷⁷ Entendo de Carlos entre 1958 e 1963, período em que o artista foi casado com Esther Galvão de França Pacheco e, portanto, quando eles tiveram um maior convívio.

³⁷⁸ Como vimos na Introdução, os críticos do modernismo, tais como Geraldo Ferraz, Paulo Mendes de Almeida, Pietro Maria Bardi, Quirino da Silva e Sérgio Milliet consideravam o trabalho de Carlos Prado. Portanto o ódio que sentia dos críticos só podia ser voltado àqueles que defendiam a arte abstrata.

³⁷⁹ Edgar Pacheco de Albuquerque em entrevista concedida à autora, em 28 out. 2009.

disso tanto através de uma linguagem que é sempre una. O público, o leigo, enxerga o mundo real através de imagens convencionais. Desde a invenção da fotografia, a maioria a aceita como sendo a imagem do mundo e se satisfaz com ela, para eles a fotografia é a convenção aceita. Muitos não se contentam com esta convenção e veem mais a realidade numa obra de arte não fotográfica. Há porém tamanha disparidade entre as obras de arte não fotográficas, que a confusão é hoje total. Para tentar um pouco de ordem entram em jogo os especialistas denominados críticos de arte³⁸⁰.

Como os críticos se colocaram entre o artista e o público, da mesma forma que os guias e monitores nos museus ou nas grandes exposições coletivas explicam as obras expostas, eles assumiram para si a tarefa de traduzir com palavras os trabalhos pictóricos, já que na grande maioria das vezes as pessoas julgavam-se não conhecedoras do tema e, geralmente, não compreendiam os fundamentos da arte. Consequentemente, acabaram controlando, direta ou indiretamente, todo o sistema, uma vez que orientavam o gosto, o comércio das obras e até mesmo a carreira dos artistas, legitimando-os ou não. Isso se deu devido ao fato de que por muito tempo o público olhou a obra na tentativa de reconhecer a imagem de pessoas, lugares e coisas para determinar os hábitos dos artistas. Com as vanguardas eles passaram a pensar coisas novas sobre novos problemas, criando imagens de eventos imaginados³⁸¹. Os jovens membros do público, na maior parte das vezes, não entendiam os fundamentos da arte e neste sentido as colunas nos principais jornais eram capazes de influenciar colecionadores e possíveis compradores.

Mas, se por um lado, a crítica auxiliava a “por um pouco de ordem no jogo”, por outro controlava tudo. Na opinião de Prado, um pequeno grupo de pessoas era quem tinha o domínio total. Segundo ele,

...a crítica, não apenas participa desse diálogo (enquanto “intérprete”), mas o dirige. São os entendidos em arte, com efeito, isto é, os críticos, que orientam a opinião pública, inclusive a dos artistas, em matéria de artes plásticas. São eles os responsáveis por toda a literatura, e por todos os cursos e conferências sobre arte. São eles que dirigem os museus de arte, e as exposições de grande gabarito, o que nestas últimas desempenham um papel preponderante nos juris de seleção e de premiação. São eles que instruem os guias e monitores. São eles, finalmente, que nos periódicos aprovam ou desaprovam as obras que são postas a venda. São por conseguinte eles que atraem a atenção do público sobre certos artistas e sobre certas obras dos mesmos. Se não fossem eles, o público não chegaria a ter notícia da maior parte dos artistas, e de suas obras³⁸².

³⁸⁰ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta II, Autoentrevista, s.d.

³⁸¹ George Heard Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe 1880-1940*, New Haven and London, Yale University Press, 1993, p. 17.

³⁸² Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta II, Capítulo I – “Eu não Entendo de Arte”, de 1966 até fins da década de 1980.

Tal fato irritava Carlos, que não concordava com os conceitos desenvolvidos pela crítica da época e a quem se referia como sendo os “entendidos em arte”, sem nunca citar nomes. Discordava dos que defendiam a ideia do moderno como algo, necessariamente, diferente. Argumentava que algo que é diferente hoje, amanhã deixará de ser. Para ele, a crítica era uma esfinge imprevisível, “que avalia as obras de arte segundo critérios que lhes são inteiramente desconhecidos, que aplaude obras que lhes parecem detestáveis e condenam outras que lhes parecem admiráveis; que num certo momento premiam obras “brancas”, mas quando eles se põem a produzir obras “brancas”, começam a premiar obras “pretas”. Coisa que sucede correntemente, pois a avaliação crítica acompanha as variações das modas”³⁸³.

Até mesmo nos poemas de sua autoria o desprezo pela crítica e pelos determinismos do mercado ficam evidentes, como é possível perceber a seguir:

Os sábios que as artes governam
Recentemente decretaram:
“Flor é a palavra flor, mais nada”

Quem sou eu para discutir
Leis ditadas por entendidos.
Não tenho pois tal pretensão
E humildemente lhes imploro
Uma luz que disfarce as trevas
De minha vasta ignorância.

Apenas venho lhes pedir
Que retifiquem a sentença
Que acima consta sublinhada
A qual me choca horripelmente
Pelas razões que abaixo seguem:

Por “flor” outrora se entendia
E hoje ainda eu entendo
Hortênsia, violeta, cravo,
Lírio, rosa, e assim por diante...

Ou seja, todas as espécies
(bem entendido, as conhecidas)
Que já são muito numerosas.

Ora, cada espécie tem
Suas próprias características
Que variam de uma p’ra outra
Tão fabulosamente, às vezes,

³⁸³ *Idem, ibidem.*

Que não parecem pertencer
À mesma espécie vegetal.

É portanto evidente que
Seja absurdo, ou melhor, ridículo,
Que a “flor” não seja nada mais
Do que somente uma palavra
Mas o absurdo não fica nisto:
Há muito mais matéria em jogo
Mas fica para outra vez³⁸⁴.

Na opinião de Carlos, os críticos estavam afastados da pintura porque tinham uma função burocrática e portanto, haviam passado a se preocupar com a organização de critérios. Para tanto, haviam criado a “superestrutura do fichamento”. Como resultado surgiram os roteiros possíveis de ser lidos por leigos, sem a necessidade de observar e “sentir” a obra. Achava que qualquer mudança na maneira de ver e interpretar os trabalhos artísticos só poderia ocorrer através de uma ação contínua dos artistas, com a introdução de convenções vivas e bastante elásticas, visando a aceitação geral. Criticou, também, a criação de regras por parte dos artistas, porque, em sua opinião, acabavam esquecendo a pintura propriamente dita. Para ele, todos os “ismos” eram apenas convenções possíveis, mas sem dimensões suficientes para servir de ponto de partida para uma arte com alguma significação.

O movimento moderno, de acordo com Prado, deveria ser o intercâmbio entre os códigos individuais e os coletivos na produção artística. Acreditava que só os códigos individuais não possibilitavam a emissão de informações suficientes e o uso de códigos coletivos resultava em uma obra impessoal, incapaz de transmitir as ideias do artista. Em outros termos, para ele a liberdade criativa (estilo pessoal ou individual) deveria ser assegurada, mesmo quando o artista optava em seguir as normas ou preceitos de movimentos artísticos (estilo cultural coletivo) de determinado local e período. Artistas de uma mesma época que pensam de uma maneira correlata formam estilos individuais, no entanto, aparecem interligados entre si por um modo semelhante de pensar e estar no mundo. No seu modo de ver:

As normas de que são feitas as linguagens, nunca são rígidas e absolutas, mas podem ser empregadas de uma infinidade de maneiras diferentes. Ora, quem se vale das linguagens são indivíduos, que as empregam cada qual à sua maneira. E à maneira de um indivíduo empregar uma qualquer, ou

³⁸⁴ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, livro de poemas.

melhor, ao conjunto de características (ópticas ou outras) que resultam de sua maneira de empregá-la, dá-se o nome de “estilo”; diz-se, por exemplo, “estilo de J.S.Bach”, “estilo de Machado de Assis”, “estilo de Tintoretto”.

Por outra parte, a mesma palavra “estilo” é também empregada para designar o conjunto de características que são denominadas comuns das obras de todos os indivíduos que em certas civilizações e épocas empregaram (ou empregam) uma mesma linguagem; diz-se, por exemplo, “estilo romântico”, “estilo quinhentista” (com referência à literatura portuguesa do século XVI), e assim por diante.

A palavra “estilo” leva portanto no seu bojo duas significações radicalmente contraditórias. Na primeira acepção, ela designa “estilos individuais”, e evoca por conseguinte “diversidade” e “individualidade”. Na segunda acepção, designa “estilos culturais coletivos” e evoca “uniformidade” e “coletividade”. E ambos esses ingredientes contraditórios são indispensáveis, para que um estilo seja uma linguagem. [Isto é (Cap. III), para que seja capaz de “comunicar o que se passa dentro do cérebro de um indivíduo, a outros indivíduos”.] Um estilo que fosse puramente individual, com efeito, isto é, que não se valesse de nenhuma norma coletiva, seria um código, e não uma linguagem (mesmo Cap.). Por outra parte, um estilo (hipotético) que resultasse apenas da aplicação estereotipada de normas coletivas, seria um “estilo impessoal”, incapaz portanto de comunicar a outrem o que se passa na mente do indivíduo que o emprega.

Na realidade não poderia existir um estilo “puramente impessoal”, pois como as normas de linguagem são elásticas, o indivíduo que delas se vale é obrigado a interpretá-las, e empregá-las de uma maneira individual. Ora, dessa maneira individual de as empregar, resultam certas características peculiares, que inevitavelmente comunicarão a outrem algo do que se passa na mente de indivíduos que as criou³⁸⁵.

Acreditava, ainda, que havia preocupação crítica, histórica, literária demais e o mundo plástico ficava renegado a um plano secundário, onde cada pintor queria ser “de sua época”. Tal preocupação, no seu modo de ver, não tinha relação alguma com a criação artística porque a pintura é um fenômeno visual do momento. E completa: estas questões invariavelmente trazem algumas inseguranças ao artista, quanto ao mundo e seus valores; uma vez que eles acreditavam que para não ficar à margem era preciso estar “em dia”. Na opinião de Prado, “o artista não tem de se preocupar em fazer a história, uma vez que ele a fará afirmando com fé o que sente. E conclui: ninguém pode andar se estiver preocupado em mover os músculos certos, e os pintores estão muito preocupados com seus gestos para poder mover-se livremente³⁸⁶.”

Com o intuito de mostrar como a crítica moderna aproveitou-se de sua influência para apoiar ou rejeitar os artistas de acordo com conceitos vagos e pouco embasados é que Carlos passou a defender as qualidades plásticas da obra e não o movimento artístico que a havia originado. No centro da discussão apareciam, invariavelmente, os temas ligados à procura de sentido, beleza, moralidade, respeito ao interesse geral e função do objeto, uma vez que suas referências voltavam-se para os critérios do passado e visivelmente não se afinavam às discussões da época.

³⁸⁵ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, s.d.

³⁸⁶ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta II, Autoentrevista, s.d.

Isso acontecia porque antes das vanguardas, autoridades tradicionais, como o Estado, a Academia e os críticos tinham critérios válidos de acordo com os princípios clássicos. Para Carlos Cavalcanti, “o sentido do belo e os estilos de arte passaram a ser objetos de investigações baseadas na observação e estudo dos fatos fisiológicos, psicológicos e sociais, em lugar das anteriores especulações meramente teóricas. Segundo as novas conceituações, a arte revela, nas suas formas técnicas e expressivas, o meio, a geografia, a raça, a época, em suma, as condições ambientais, naturais e históricas, das quais é apenas um produto ou consequência³⁸⁷.”

Portanto, a distinção entre forma e representação, *design* e tema, fazia sentido quando os trabalhos em arte eram valorizados em termos de imagem representada (quanto mais próxima da realidade melhor era). Com o desenvolvimento de novas questões, o crítico precisava criar outros mecanismos para ser um entendido em imagens passivamente apresentadas. Assim, teve de adaptar seus hábitos às novas maneiras e caminhos de ver as formas³⁸⁸.

Em 1966, o artista-arquiteto redigiu um pequeno ensaio, onde procurava destrinchar textos críticos extraídos ao acaso de periódicos brasileiros e estrangeiros, providencialmente, eliminando dos comentários as indicações de fontes, a identidade dos críticos e dos artistas que tiveram suas produções analisadas, na tentativa de não dar um cunho pessoal. Assim, destacou:

...O espaço, na pintura de X, não é a representação convencional do espaço tri-dimensional da pintura renascentista, mas é um espaço puramente pictórico, válido por si mesmo, cujas múltiplas dimensões são criadas por um jogo perfeitamente equilibrado de valores plásticos...

...X, na sua última fase, vem pesquisando com tenacidade o problema das relações bi-valentes [sic.] entre massas e volumes múltiplos...

...Embora o tema de que se serve X (trata-se de um escultor, cujas esculturas representam nus femininos) seja convencional, embora às vezes suas obras beírem o anedótico, pela sua evidente preocupação de representar a anatomia das figuras, elas atingem frequentemente um alto nível escultórico, pois graças ao instinto seguro do artista, apoiam-se sempre em formas básicas, que servem como ponto de partida para o estudo e aprofundamento dos problemas plásticos que ele pesquisa...³⁸⁹

³⁸⁷ Carlos Cavalcanti, *op. cit.*, p. 334.

³⁸⁸ George Heard Hamilton, *op. cit.*, 1993, p. 19.

³⁸⁹ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta II, Capítulo I – “Eu não Entendo de Arte”, de 1966 até fins da década de 1980.

A partir dos três trechos, ele mesmo acabou concluindo não ser capaz de compreender os críticos, chegando a se autodeclarar, ironicamente, um “não entendido em arte”, porque o modo que os “entendidos em arte” interpretavam as obras não tinha relação alguma com o que os artistas procuravam exprimir. Diante disso, explicou:

De duas uma: ou bem textos dessa natureza não passam de um palavreado oco, inteiramente desprovido de sentido, ou bem neles estão sendo discutidos os referidos “fenômenos plásticos”, os quais, segundo os críticos, os artistas estariam “pesquisando”. Não há porém nenhuma razão para se crer que os críticos de vanguarda sejam um bando de vigaristas. Haverá, sem dúvida, muitos deles que o são, como os há em todas as demais atividades humanas. No seu conjunto, porém, é muito mais provável que estejam sinceramente procurando desincumbir-se da tarefa de intérpretes das obras de arte que lhes foi confiada. Vamos pois excluir a primeira hipótese³⁹⁰.

A análise de Carlos Prado sobre a atuação dos críticos de arte aponta mais do que divergências com sua maneira de pensar. Em âmbito global, trata do processo de formulação e afirmação de valores artísticos, nos quais as noções de autenticidade e singularidade estavam intrinsecamente relacionadas à ideia de liberdade de experimentação artística e, principalmente, ao posicionamento político.

Com o desaparecimento do critério objetivo (teoria do belo, do gosto ou da filosofia da arte) baseado no natural (anatomia normal para uns), o trabalho de arte tornou-se uma manifestação mais exclusiva, uma experiência subjetiva e sua evolução dependia da relação do expectador (críticos, colecionadores, compradores e apreciadores) para com o artista em particular³⁹¹.

A dificuldade surgiu no momento em que os artistas das vanguardas rejeitaram todas as regras tradicionais (cânones clássicos) e estabeleceram a autenticidade dos objetos, independente da vida e da natureza. A capacidade de imaginar uma ordem diferente para as coisas estava no centro da questão. Desta forma, acabaram se aproximando dos artistas arcaicos, das culturas primitivas, as quais eram consideradas exóticas ou inadequadas segundo os princípios da arte Greco-Romana e da estética Renascentista³⁹². Nesse sentido, tanto primitivos como a arte “naif”, os artistas folclóricos, as crianças e depois os doentes mentais foram considerados próximos da arte moderna por possuírem ingredientes formais muito parecidos. Essa aproximação

³⁹⁰ *Idem, ibidem.*

³⁹¹ George Heard Hamilton, *op. cit.*, 1993, p. 19.

³⁹² *Idem, ibidem.*

representava um antagonismo: a arte moderna, do mundo industrial, rápido, contemporâneo relacionava-se com o passado e as tradições da arte primitiva e antiga.

Mas como os críticos do século XX deveriam avaliar a obra abstrata, não-figurativa uma vez que sua criação tem pouca ou nenhuma relação com o fenômeno da aparência dos objetos, pessoas ou eventos que por muito tempo estavam implícitos na teoria da arte Renascentista? Eram formas novas, geométricas e sem nenhuma relação com os objetos.

O que fica evidente, entretanto, é que o discurso de Carlos Prado atacando os críticos tinha como alvo Mário Pedrosa e todos aqueles que se relacionavam com a Aica, cuja atuação se pautava, em certa medida, pela Unesco, instituição que pretendia fazer uma política de diplomacia entre Estados nacionais no âmbito da cultura ao estimular a circulação de pessoas e bens no plano internacional, ou seja, promovendo a abstração e deixando a arte figurativa para o passado.

A produção crítica de Pedrosa apresentava variações relevantes na abordagem, temática favorecida e maneiras de interpretar os fenômenos artísticos. No passado havia defendido na palestra que proferiu no CAM, a arte social de Kathe Kollwitz³⁹³ como “a

³⁹³ Mário Pedrosa proferiu em 16 de junho de 1933, no Clube de Artistas Modernos, a 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 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 época. 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, tinham a necessidade de adequação às mudanças provocadas pelo capitalismo, os quais criavam “novas condições sociais e técnicas impostas aos homens”, como o uso da máquina no lugar do instrumento primitivo. 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. (Mário Pedrosa, *Política das Artes – Textos Escolhidos I*, São Paulo, Edusp, 1995, pp. 35-59; e Marcelo Mari, *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930-1950)*, tese de doutorado, São Paulo, FFLCH-USP, 2006.

melhor expressão de uma arte proletária, partidária e interessada na Revolução”³⁹⁴. Sua preocupação fundamental era com a militância política e, mais especificamente, com uma reorientação do pensamento de esquerda. Nessa época, valorizava a arte figurativa moderna, capaz de transmitir uma mensagem de cunho social, percebida e captada por todos.

A partir do “Manifesto por uma Arte Independente”, assinado em 1938 por André Breton e Diego Rivera e que contou com a participação de Leon Trotsky, Pedrosa incorporou a ideia de independência da arte e da revolução, ou seja, sem mensagem política explícita; combatendo “o processo recente de instrumentalização das artes, evidenciado no plano internacional com o realismo socialista, a arte raceada nazista e o realismo democrático dos Estados Unidos e, no plano nacional, com a ênfase no realismo moderno de Portinari a serviço do Estado Novo”³⁹⁵. Assim, Mário Pedrosa deixava claro que a arte modernista de 1920, àquela altura não correspondia às necessidades sociais e culturais, passando a sustentar a luta pela libertação da humanidade através da preservação e ampliação de iniciativas que pudessem dispor na sociedade capitalista.

Ao voltar do exílio nos Estados Unidos (1944), Pedrosa abandonou o enfoque estritamente sociológico e iniciou uma nova fase, onde passou a defender, sistematicamente, a abstração como uma nova via de expressão plástica para a arte moderna. Ele foi um dos primeiros a indicar a superação da tradição moderna baseada na figuração e representada pelos trabalhos de artistas consagrados como Cândido Portinari e Di Cavalcanti, sugerindo a retomada da arte construtiva da década de 1910, no pós II Guerra Mundial.

Sobre a atuação dele como crítico de arte, José D’Assunção Barros explica que,

Um primeiro traço característico da atividade crítica e dos textos sobre arte de Mário Pedrosa é talvez a rara combinação de “especialização” e “atenção generalizante”, cuidadosamente proporcionais uma à outra. Já foi notado, por vezes no mesmo texto, Mário Pedrosa lida tanto com uma crítica cuidadosamente especializada que em alguns casos chega a atingir mesmo a análise pericial como também com uma atenção enfaticamente voltada para as implicações universalizantes da arte e da cultura. Esta dupla natureza do discurso crítico de Mário Pedrosa já marca uma originalidade com relação a quase tudo o que vinha sendo feito no gênero de crítica de arte nos ambientes intelectuais brasileiros onde frequentemente se via uma crítica laudatória ou agressiva, conforme as relações entre o produtor da crítica e o artista examinado, e quase sempre tendente ao discurso meramente literário, mas com frequência sem nem atingir a análise

³⁹⁴ *Idem*, p. 14.

³⁹⁵ *Idem, ibidem*.

especializada, e nem a visão que integra a obra em um circuito mais amplo. A combinação entre o aprimoramento analítico e horizonte mais amplo, então, era rara³⁹⁶.

Embora Carlos Prado tenha participado de eventos que tinham o propósito de promover a aproximação entre o Brasil e os Estados Unidos, durante a II Guerra Mundial, além de ter morado em Nova Iorque entre 1947 e 1948, onde organizou duas individuais (não conseguimos identificar fontes que dessem conta dessas experiências), não é possível afirmar se ele manteve contato com as obras ou com artistas estrangeiros que, de alguma forma, pudessem tê-lo influenciado ou, ainda, se tomou contato com a arte abstrata.

Dificuldades para se Reintegrar

Além da nítida retração da produção e recepção da arte figurativa pela crítica, a lógica do mercado se impunha às artes desse período, atingindo todos os setores e instâncias, desde a produção até a circulação. Na opinião de Renato Ortiz, “a mercantilização da cultura é pensada sob o signo da modernização nacional, o termo ‘indústria cultural’ é visto de maneira restritiva. Como para esse tipo de pensamento a industrialização é necessária para a concretização da nacionalidade brasileira, não há porquê não estender esse raciocínio para a cultura brasileira”³⁹⁷.

Dentro da sociedade de consumo, as artes plásticas também ficaram sujeitas às leis da oferta e demanda, as quais passaram a apresentar uma complexidade crescente dos mecanismos de legitimação. As qualidades e o valor das obras eram definidos através das estruturas institucionais, dentro das quais se inseria a produção, distribuição e o seu consumo. O papel do crítico era determinante na adoção dos critérios para a definição do valor artístico. Absorvidas pelas relações capitalistas, as artes plásticas tornaram-se mercadorias de luxo em um circuito muito particular³⁹⁸.

Na opinião de Carlos Prado a cultura de massa havia feito com que a arte se tornasse banal como qualquer outro produto disponível para consumo. Em entrevista a

³⁹⁶ José D’Assunção Barros, “Mário Pedrosa e a Crítica de Arte no Brasil”, *ARS*, São Paulo, vol. 6, no. 11, 2008.

³⁹⁷ Renato Ortiz, *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, 3ª. ed. São Paulo Editora Brasiliense, 1991, p. 37.

³⁹⁸ *Idem*, p. 15.

Hugo Segawa, afirmou que: “na verdade, portanto, a avaliação do ‘valor’ das obras de arte (e do trabalho dos artistas) depende, em última instância, do julgamento dos ‘entendidos em arte’. Os ‘entendidos em arte’ estão porém raramente de acordo. Na realidade, portanto, o valor ‘artístico’ das obras de arte depende, tal como seu valor mercantil, da maior ou menor publicidade que delas é feita. Em suma, tal como sucede no caso de refrigerantes, sorvetes, cuecas, etc.”³⁹⁹.

Descontente com os rumos que o “mercado de arte” havia tomado, Carlos Prado também passou a questionar nos anos 1960 o que era a arte e para quem se destinava. Contrário a essa ideia de que arte é sinônimo de elitismo, conhecimento para poucos, passou a entrevistar pessoas dos mais variados níveis sociais. Notou que a maioria desculpava-se, quase de imediato, quando solicitada a opinar sobre determinada obra, evocando o bordão “eu não entendo de artes plásticas”. Na opinião do artista-arquiteto, isso era quase como um pedido de perdão por estar se metendo em uma seara que acreditavam ser propriedade exclusiva dos “entendidos em arte”, ou seja, pessoas com cursos universitários, que produziam os tratados, ensaios, monografias, artigos ou proferiam cursos e conferências sobre o assunto, passando a explicar sua significação e razão de ser.

Prado ainda fez questão de ressaltar que as pessoas, de modo geral, demonstravam pouco interesse por mostras de arte, museus, galerias ou salões. Muitas vezes, o acesso a esses eventos era gratuito ou a um baixo custo e mesmo assim, não apresentavam grande público em seus corredores, chegando a ser ínfimo quando comparado aos frequentadores de cinemas, que têm preços mais elevados. Finalmente concluiu que se o interesse pelas artes plásticas tivesse sido grande, constantemente estes locais estariam repletos de visitantes. Apenas uma minoria, denominada elite por elas se interessavam. Assim, uma nova questão surgia: tentava-se sempre relacionar o público interessado pelas artes plásticas com pessoas provenientes de uma classe social economicamente privilegiada. De acordo com ele⁴⁰⁰:

³⁹⁹ Hugo Segawa, “A Entrevista”, in: Carlos Prado, *Memórias sem Palavras*, 2ª. ed. São Paulo, FAU-USP, 2008.

⁴⁰⁰ *Idem, ibidem.*

Há quem considere essa minoria como sendo uma elite. É preciso porém que nos entendamos sobre o que vem a ser uma elite. O que normalmente se entende por essa palavra, é a nata de uma sociedade, isto é, os expoentes máximos de uma certa cultura, a cúpula de uma estrutura cultural. Para que possa haver uma cúpula, porém, é preciso que exista uma estrutura que a sustente. Para que a minoria interessada nas artes plásticas pudesse merecer o título de elite, seria portanto preciso que ela fosse a nata de um público interessado em artes plásticas. Uma minoria não tem o direito de se considerar uma elite, porque se interessa por uma certa atividade humana.

No nosso entender, o afastamento de Carlos Prado do sistema das artes plásticas se deu em uma época de transformações significativas. A mudança nas relações entre os artistas e o público, a expansão da cultura de massa e a implantação da sociedade de consumo, o alargamento do campo institucional, a atuação cada vez maior dos críticos de arte e a diversificação das linguagens, com destaque para a abstração em decorrência da reconfiguração dos discursos artísticos são aspectos que podem explicar a decadência dele, a opção pelo afastamento e, principalmente, as dificuldades que teve no sentido de retomar a carreira dentro deste novo contexto.

Um “Self Made Man” às Avessas

Com todas as mudanças ocorridas nas décadas de 1950 e 1960, Carlos Prado sentia-se à margem e, assim se colocou, quase sem coragem de lutar por um espaço, mesmo tendo sido detentor de variados trunfos: a origem familiar, a formação e o treinamento teórico⁴⁰¹, as vivências no exterior, a breve militância política, o bom trânsito em esferas sociais distintas e o acesso aos dirigentes culturais. Estava ligado pelo parentesco, mesmo que distante, a três grandes incentivadores das artes do século XX: Paulo Prado, que manteve nos anos 1920 um salão cultural em sua casa de Higienópolis, frequentado por intelectuais e artistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Graça Aranha, Tarsila do Amaral, Anita Malfati, o escritor Paulo Duarte, dentre outros, foi o financiador da Semana de Arte Moderna de 1922; Olívia Guedes Penteadó, mecenas dos modernistas até sua morte em 1934 e Yolanda Penteadó, à frente das Bienais de São Paulo, de 1951 em diante. Além disso, conhecia muita gente do meio.

⁴⁰¹ Vale ressaltar que o capital cultural por si só não garante a venda de obras.

Gostava do Arnaldo Pedroso Horta⁴⁰² a quem considerava bastante, tinha grande apreço pelo trabalho de Sérgio Milliet, e Pietro Maria Bardi era um dos poucos a ter acesso à intimidade de sua casa⁴⁰³. Carlos e o físico e crítico de arte Mário Schenberg estudaram na mesma época na Poli e atuaram juntos na Sociedade de Socorros Mútuos Internacionais, nos anos 1930.

Ainda jovem, Carlos Prado frequentou as reuniões promovidas por Carlos Pinto Alves em sua biblioteca particular, juntamente com Mário de Andrade, Murilo Mendes, Gilberto de Andrade e Silva, os irmãos Tácito e Guilherme de Almeida, os pintores Quirino da Silva, Antônio e Regina Gomide, o arquiteto Gregori Warchavchik, e os irmãos Alves de Lima⁴⁰⁴.

Diversos nomes do primeiro modernismo tinham passado pelo Clube de Artistas Modernos, agremiação que Prado ajudou a fundar em 1932. Manteve amizade com os artistas plásticos Antônio Gomide, Bruno Giorgio (**Imagem 98**), Arthur Pizza e Vitorio Gobbi. Flávio de Carvalho, amigo de infância de Carlos Prado, fez seu retrato em 1933, no período que dirigiam o CAM. E frequentemente o recebia em sua fazenda localizada na cidade de Valinhos. Ed lembra que lá esteve com o padastro⁴⁰⁵ e nos álbuns de família encontramos fotos dos irmãos Carlos e Caio na Fazenda Capuava, em 1943 (**Imagens 102 e 103**). Talvez o mais próximo tenha sido Quirino da Silva⁴⁰⁶. Juntos iam ao *Paribar*, um restaurante tipo bistrô, frequentado por estudantes, escritores, intelectuais, artistas, dramaturgos (**Imagem 136**).

Sérgio Milliet também se misturava a esse público heterogêneo. Maria Arminda do Nascimento Arruda lembra que o local era uma “espécie de ‘ante sala da noite’, o

⁴⁰² Arnaldo Pedroso Horta (1914-1973) era advogado e crítico de arte, que começou a pintar e desenhar em 1948, quando estudou com Di Cavalcanti. Foi o primeiro brasileiro a ser premiado na Bienal de Veneza (na edição de 1954). Participou de várias exposições na década de 1950.

⁴⁰³ Folha da Tarde, *Um dos Desenhos de Carlos Prado*, São Paulo, 18 dez. 1980.

⁴⁰⁴ Maria Cecília Naclério Homem, *op. cit.*, 2010, p. 229.

⁴⁰⁵ Edgar Pacheco de Albuquerque em entrevista concedida à autora, em 28 out. 2009.

⁴⁰⁶ O professor e pintor Quirino da Silva (1897-1981) formou-se na década de 1920, na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Em 1923, organizou o I Salão da Primavera e, no ano seguinte, o I Salão de Outono. Expôs no Salão Oficial do Rio de Janeiro e ganhou a medalha de bronze no Salão de Belas Artes de Rosário, na Argentina. Passou a atuar como crítico de arte, na década de 1930, na revista *Forma*. Mudou para São Paulo, em 1934. Junto com Flávio de Carvalho e Geraldo Ferraz organizou os dois primeiros Salões de Maio. A partir de 1938, atuou regularmente como crítico do *Diário de Notícias* e nos *Diários Associados*. Organizou o Salão de Arte da Feira Nacional das Indústrias, em 1941; participou da fundação do MASP, em 1947 e foi o secretário da primeira diretoria deste museu. Ele tinha trânsito livre entre as famílias Penteadó, Prado e Porchat.

Paribar engurgitava-se nos fins de tarde, com muitos jornalistas e publicitários, empregados ou à procura de um fichamento. Sérgio Milliet, que na época ocupava o cargo de diretor da Biblioteca Municipal, era também um prestigiado crítico de arte e literatura, além de ‘seu freguês mais ilustre’, pois dava classe ao endereço, um ‘hall da fama ou vitrine dos que se destacavam nas suas carreiras’⁴⁰⁷. O bar localizava-se na Praça Dom José Gaspar⁴⁰⁸, atrás da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, quando o MASP ainda era na Rua 7 de Abril, em fins dos anos 1940.

Embora fosse um artista moderno, muitas das suas referências ainda eram do século anterior, por isso tinha dificuldades em se integrar ao sistema das artes plásticas nos anos 1960, chegando a admitir:

...Para que um indivíduo possa funcionar satisfatoriamente, neste nosso século, é preciso que seja um super-equilibrista, capaz de encontrar apoio em situações e crenças que mudam radicalmente, da noite para o dia. Capaz de encontrar estabilidade na instabilidade. Como fazem os pássaros, quando voam. E como eles com alegria, cantando. Se há tantos neuróticos hoje, se os manicômios estão abarrotados, é porque os homens que vivem no século XX não são homens do século XX. São, pela sua maior parte, tal como eu mesmo, que embora nele nascido procedo em grande parte do século XIX, daquele mundo incompatível com o presente; dele separado por uma mutação, por um corte absoluto, que cindiu em dois. Metade de mim mesmo vive pois num mundo que lhe é estranho, e que por isso me parece às vezes intolerável. No caso que estamos discutindo, por exemplo, a solução para o problema do urbanismo, no século XX, que meu eu do lado de cá do corte entrevê e julga perfeitamente satisfatória, ao outro (o obsoleto do século XIX) parece rebarbativa. Gostaria de saber o que vocês moços pensam a respeito⁴⁰⁹.

O que nos chama a atenção é o fato de ele não ter se permitido a articulação de algo novo. Tais amizades e a proximidade familiar não foram suficientes para constituir uma sociabilidade expressiva. Mais que isso: como portador de capital de diversas naturezas (seja cultural, social, político, artístico e econômico), contestou até o início da década de 1960, as diretrizes que definiam as bases da sociedade. Com as transformações dos cânones estabelecidos na arte brasileira a partir da segunda metade dos anos 1940, quando a abstração passou a dominar, tendo Mário Pedrosa como destacado defensor do

⁴⁰⁷ Maria Arminda do Nascimento Arruda, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁰⁸ O histórico Paribar funcionou entre 1949 e 1983, e era frequentado por escritores e intelectuais. Numa crônica escrita em 1998 para *Veja São Paulo*, o escritor Marcos Rey recordava: “O Paribar, atrás da Biblioteca Pública Municipal, foi um dos nossos bares mais frequentados. Cheguei a acreditá-lo eterno, um postal da cidade. Lá se servia de tudo, até o papo inteligente de Sérgio Milliet, então o mais refinado dos intelectuais paulistas. Era delicioso sentar-se no Paribar e ver o povo passar”. Um novo Paribar funciona desde maio de 2010 no mesmo endereço da Rua Dom José Gaspar, 42. De acordo com o atual proprietário, o paulistano Luiz Campiglia, não houve a pretensão de ressuscitá-lo, apenas homenagear um local cheio de histórias.

⁴⁰⁹ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta II, s.d.

Grupo Frente na década seguinte, optou por se isolar: como não conseguia mudar o sistema, não se rebelou e nem adotou uma postura marginal, preferindo apenas não fazer mais parte. Tal comportamento é bastante emblemático, porque demonstra o fim do desejo de querer impor uma visão de mundo. Passou a achar que a briga não valia a pena, criando, assim, um período de longo silêncio, ao mesmo tempo que registrava tudo no papel, guardando-o em seus arquivos.

Ele não reiventou ou reinterpretou as regras de agir e não foi capaz de inovar, preferindo adotar uma atitude de quem desistiu da luta pelo reconhecimento de seu trabalho ou pela aspiração de inclusão e prestígio. Desta forma, seu comportamento caracteriza-se como contrário ao adotado pelos *outsiders* e/ou pelos *self made men*, assemelhando-se ao “gouche na vida”⁴¹⁰ de Carlos Drummond de Andrade: o homem por detrás dos óculos, sério e que parece evitar a convivência com as outras pessoas, uma vez que não se adapta ao mundo. Muito rigoroso consigo mesmo, valorizava a virtude dos outros, ao mesmo tempo que tinha uma visão negativa dos homens, uma visão de desesperança em relação à vida, sentindo-se injustiçado diante do mundo. Mais parecendo destinado ao fracasso.

Por outro lado, como um legítimo representante da elite, conhecia muita gente⁴¹¹ e, portanto, poderia ter interferido na estrutura do sistema, criando espaços para atuar,

⁴¹⁰ O termo *gouche* vem do francês e significa desajeitado, estranho, acanhado, deslocado, à margem, marginalizado ou desajustado. No “Poema de Sete Faces”, Carlos Drummond de Andrade assim se define: “Quando nasci, um anjo torto desses que vivem na sombra disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida. As casas espiam os homens que correm atrás de mulheres. A tarde talvez fosse azul, não houvesse tantos desejos. O bonde passa cheio de pernas: pernas brancas pretas amarelas. Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração. Porém meus olhos não perguntam nada. O homem atrás do bigode é sério, simples e forte. Quase não conversa. Tem poucos, raros amigos o homem atrás dos óculos e do bigode. Meu Deus, por que me abandonastes se sabias que eu não era Deus, se sabias que eu era fraco. Mundo mundo vasto mundo se eu me chamasse Raimundo seria uma rima, não seria uma solução. Mundo mundo vasto mundo, mais vasto é meu coração. Eu não devia te dizer mas essa lua mas esse conhaque botam a gente comovido como o diabo”.

⁴¹¹ Carlos Prado tinha muitos contatos tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, a capital do país na época. Além de seus amigos artistas que acabamos de mencionar, aparecem na agenda manuscrita em papel almaço pautado, nomes de parentes como Flávio P. Uchôa, Fábio da Silva Prado, Hermínia Cerquinho, Jorge Prado, Lourdes Prado, May Uchôa, Martinho Prado e Paulo Plínio Prado; os pintores Flávio de Carvalho, Georgina Albuquerque, Hugo Adami, Heitor dos Prazeres, Iberê Camargo, J. Carlos, Jorge Guinle, Lucy Citti Ferreira, Lasar Segall, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade Filho, Oswald Goeldi, Paulo Rossi Osir, Pancetti, Roberto Burle Max, Rebolo Gonçalves, Vitorio Gobbi e Zita Catão; os músicos Francis Hime, Frutuoso Vianna, Heitor Villa Lobos e Josef Kliass; o arquiteto Gregori Warchavchik; os escritores Manoel Bandeira, Oswald de Andrade e Orígenes Lessa; o jornalista e dramaturgo Henrique Pongetti; e o mecenas, colecionador e empresário carioca Raymundo Castro Maya. Além dos parentes e pessoas ligadas às artes, constam ainda nomes de figuras públicas e da sociedade, com destaque para os

como instituições, prêmios e até reiventando as convenções, linguagens ou técnicas. No entanto, não foi capaz de imaginar um modelo alternativo para legitimar sua arte, faltando-lhe capacidade para estabelecer alianças, além de senso prático.

Contudo, não rompeu totalmente com o sistema das artes plásticas. Após uma década sem produzir (1960), retomou as atividades artísticas, possivelmente porque nos anos 1970 ocorreu “uma nítida retração da produção e recepção da crítica de arte”⁴¹². Logo no início da década, Mário Pedrosa havia deixado o Brasil, passando a viver exilado no Chile, durante o governo de Salvador Allende. Além disso, houve a consagração máxima da Semana de Arte Moderna por ocasião das comemorações de seu cinquentenário, em pleno período da ditadura militar, tornando-se um fenômeno de interesse oficial e popular. O Modernismo, por sua vez, virou tema de documentários, filmes de ficção, peças de teatro, etc. O Instituto Nacional do Livro publicou a obra completa de Mário de Andrade. A *Revista Cultura* dedicou um número inteiro ao Modernismo, com ensaios de renomados pesquisadores. O Museu de Arte de São Paulo, contando com o apoio de Pietro Maria Bardi, montou uma grande exposição, retomando as obras de artistas ligados à Semana⁴¹³. Ou seja, a valorização dos modernistas só consolidou-se no início dos anos 1970, quando passou a fazer parte do calendário oficial da cultura brasileira e foi visto como uma das mais valiosas tradições.

Não é mera coincidência o fato que as aquisições de obras assinadas por Carlos Prado para compor as coleções do Palácio Boa Vista, do MAM e da Pinacoteca Municipal deram-se exatamente na década de 1970.

Nessa época, Carlos Prado seguiu trabalhando com a sobreposição de imagens (**Imagens 174, 175, 177, 178 e 179**), técnica adotada ainda nos anos 1950 (**Imagens 139, 153, 154, 156, 165, 166, 167 e 168**), onde os elementos se organizam uns por cima de

ministros Álvaro de Teffé, Antônio do Amaral Murtinho, Edgar Rangel do Monte, Francisco Campos, Jayme do Nascimento e Salgado Filho; o Marquês e a Marquesa Adalberto de Antei, e o Marquês Barral; as Princesas D. Elisabeth Orleans e Bragança e D. Thereza Orleans e Bragança; os Viscondes de Castelo Novo e a Viscondessa de Salréu; a viúva do ex-presidente Getúlio Vargas; os políticos Felinto Muller e Roberto Simonsen; os industriais Francisco Matarazzo Sobrinho e Joaquim Muller Carioba; os jornalistas Lívio Xavier, Roberto Marinho e Roquete Pinto; além do Prof. Roger Bastide e do médico psiquiatra Osório César. Na parte final aparecem os críticos Quirino Campofiorito do *Diário da Noite*, Celso Kelly de *A Noite*, Frederico Barata de *O Jornal*, e Paulo Bittencourt do *Correio da Manhã*, dentre outros nomes. Aparentemente, esta última parte refere-se aos contatos profissionais e nada indica que mantivesse relações pessoais com eles (Arquivo Carlos Prado, Agenda de Endereços, s.d.).

⁴¹² José D'Assunção Barros, *op. cit.*, 2008.

⁴¹³ Frederico Coelho, *A Semana sem Fim*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2012, p. 20.

outros para expressar uma interação. A partir de 1975, suas obras voltaram a figurar em mostras coletivas. Em maio de 1976, o Museu de Arte Moderna de São Paulo realizou uma retrospectiva de seus trabalhos.

Nos anos 1980, Prado produziu a série *Sinfonia Inacabada*, além das abstrações *Morro do Rato* (1980 déc.), *Homem Enraizado* (1980), *Serpentes* (1980-1985) e *Composição* (1980 déc.) (**Imagens 182, 183 e 184**). Entre os dias 18 de dezembro de 1980 e 30 de janeiro de 1981, foi realizada sua quinta mostra individual, promovida pela Galeria José Duarte de Aguiar, em São Paulo, onde apresentou quarenta desenhos, que efetuará ao longo da carreira, ou seja, desde 1935. No catálogo do evento, o horror aos críticos mais uma vez fica evidente. Para ele:

É hoje crença universal (ou quase), que os artistas executariam as obras de arte a fim de Se exprimirem (com S maiúsculo), ou seja: *as ditas obras levariam em seu bojo um certo tipo de conteúdo, dito “artístico”, o qual teria sido criado por um certo tipo de humanos privilegiados, ditos “artistas”, os quais deteriam o monopólio da criação artística e que criariam as obras de arte a fim de exhibir aos demais humanos esta sua privilegiada capacidade criativa.* Ora, em consequência desta crença, os Artistas (com A maiúsculo) passaram a se ter em conta de criaturas excepcionais e a serem tidos como tais por seus semelhantes, não artistas; consequentemente disto resultou, fatalmente, uma valorização considerável das obras de arte e um crescimento fantástico do mercado das mesmas. O conteúdo “artístico” dessas obras é tido porém como sendo um fenômeno transcendental, que seria da alçada apenas de “entendidos em arte”, e os artistas, via de regra, nada “entendem de arte”(…). Já ultrapassei, porém, os limites que me foram impostos, infelizmente...

Nesta mesma época, o artista-arquiteto concedeu uma entrevista comentando as obras que apresentaria na mostra. Eram quatro perguntas: 1 – Se os desenhos que figurarão na exposição têm significação particular ou são trabalhos escolhidos ao acaso; 2 – Se estes trabalhos em conjunto podem ser considerados uma retrospectiva; 3 – Se é importante vê-los expostos; e 4 – Se haveria uma explicação para o fato de os trabalhos mais antigos serem figurativos e os mais recentes, abstratos. Sem dar respostas objetivas, aproveitou a oportunidade para criticar, mais uma vez, o comportamento dos “entendidos em arte”, alegando:

Infelizmente, por mais que me esforçasse, não poderia, de boa fé, dar respostas aos itens acima. É que eles dizem respeito apenas a minha maneira de encarar “minhas” obras. Ora, não creio que a meta das obras de arte seja a auto-expressão dos artistas. Em outros termos, não atribuo aos artistas a “criação” das obras de arte. O que eles criam é, a meu ver, apenas uma carcassa que contém, ou melhor, que esperam que contenha um certo conteúdo indefinível, que era outrora o “belo”, palavra esta, porém, que hoje não pode mais ser empregada em conexão com as obras de arte, pois tanto dela se abusou que tomou um sabor ridículo, e é atualmente substituída, correntemente, por “interessante”. Pessoalmente, prefiro as palavras

“magia”, ou “encantamento”, pois o conteúdo em questão está efetivamente envolto num mistério indecifrável e é precisamente a este mistério que ele deve o fato de ser tão fascinante... O que no caso importa porém é, repito, o fato de eu estar convicto que o dito procede, não da culpa dos artistas (ou dos “entendidos em arte”) mas sim do Universo misterioso e tão fascinante do qual participamos apenas enquanto miasmas imponderáveis...Estou pois também convicto que as obras de arte devem destinar-se, não à exaltação dos artistas e nem tampouco a fornecer material de análise aos “entendidos em arte”, mas sim ao encantamento dos humanos, (a começar, bem entendido, pelo encantamento que as obras de arte comunicam a seus autores...) Ora, este encantamento deve-lhes ser comunicado diretamente, sem explicações, pelas próprias obras: em primeiro lugar porque o mesmo é absolutamente indefinível e por conseguinte inexplicável. Como é que se poderia definir a sensação de encantamento? Em segundo lugar, porque todas e quaisquer tentativas de “explicação”, sempre e inevitavelmente desviam o espírito do observador (ou ouvinte, ou leitor, no caso de outras artes), das sensações que as obras poderiam eventualmente comunicar-lhe, para um jogo “intelectual”, talvez “interessante” mas que, ao invés de aproximá-lo da “substância” da obra, dela o afasta, pois esforçar-se-á por “entender” sensações incompreensíveis pela sua própria natureza. Por conseguinte, se desse resposta a seus quesitos, estaria renegando todo o acima e endossado a crença corrente, mas que a meu ver é falsa, ridícula e pior do que isto, cheia a megalomania, crença esta segundo a qual a magia em questão brotaria da culpa dos artistas, ou melhor, no mundo atual, da dos “entendidos em arte”. Espero pois que você me perdoe, por não dar resposta direta a seu questionário⁴¹⁴.

A preocupação com o “belo absoluto”⁴¹⁵, evidencia como Carlos Prado estava ainda ligado à estética acadêmica, quando os critérios de julgamento da obra de arte utilizados eram, basicamente, o naturalismo, aliado a um tom marcadamente nacionalista. Buscava nos ditames estéticos acadêmicos “eternos” e “atemporais”, as formulações fortes o suficiente para combater as inovações propostas.

O reconhecimento que havia adquirido ao longo da carreira junto aos curadores de museus, a Menção Honrosa recebida nos anos iniciais como pintor e o fato de ter obras incluídas em uma sala Expressionista da Bienal, de 1985, visivelmente não o satisfizeram, uma vez que ele se via, a essa altura, relativamente valorizado em função de um movimento já considerado histórico e não como um artista contemporâneo, vivo e atuante.

Mesmo que fosse descoberto como um grande pintor e tivesse o reconhecimento do público, dificilmente se contentaria, pois achava que o tempo havia passado. Em seus escritos de 1984, admitiu: “os que visam a fama sofrem / quando são ignorados; mas, / nem sempre a fama os satisfaz. / Com efeito, os que enxergam ‘longe’ (mais longe do que

⁴¹⁴ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta II, *Você me Pergunta*, s.d.

⁴¹⁵ De acordo com a *Crítica do Juízo* de Immanuel Kant, originalmente de 1790, não existe uma ciência do Belo, mas a crítica. A arte bela é obra do gênio, mas procuram recolocá-la no seu lugar histórico filósofos como Johann Gottfried von Herder ou Friedrich Schelling, até Georg Hegel, que define uma estética idealista. (Giulio Carlos Argano e Maurizio Fagiolo, *op. cit.*, p. 90).

seu nariz) / e que conhecem seus limites, / e que além disto são honestos (gato por lebre não impingem) / a fama que alcançarem, nunca / deveras os satisfará”⁴¹⁶.

Nunca teve alunos e nem assistentes, não institucionalizando uma relação com os mais novos e nem conseguindo multiplicar o seu saber artístico, embora pintores iniciantes o procurassem para pedir orientações⁴¹⁷. Não deixou seguidores. Carlos Prado morreu em 1992, em decorrência de um câncer.

Atualmente há um pequeno comércio de seus trabalhos. É prática comum entre as galerias de arte do eixo Rio-São Paulo-Belo Horizonte de negociarem obras de Prado, através de leilões. Alguns já passaram pela André Cencin, Aloísio Cravo, Arte e Eventos, Bel Galeria, Bolsa de Arte, Cia Paulista de Leilões, Errol Flynn, Francisco Antiguidades, Galeria 22 (um dos maiores acervos de obras brasileiras), James Lisboa, Lordello e Gobbi, Palácio dos Leilões, Pró Arte, Renot, Soraia Cals, Tableau, TNT e Victor Braga⁴¹⁸. Os valores dos lances iniciais são sempre bem variados. Encontramos desenhos por R\$ 100,00 (mar. 2008), gravuras entre R\$ 300,00 (jan. e maio 2011) e R\$ 900,00 (jun. 2010) e os óleos *Batucada (Batuque)* e *Músicos* por R\$ 10.000,00 (respectivamente abr. e nov. 2008) e *Coreto na Praça* por R\$ 12.000,00 (set. 2007)⁴¹⁹. De acordo com Margarete Bugov, da Galeria 22, as obras de Carlos Prado que eles têm, foram compradas para revenda, embora a procura por elas não seja tão grande. E concluiu: “as compramos por ser um artista renomado, mas não temos muitos clientes que as solicitem”⁴²⁰. No site da Catálogo das Artes⁴²¹, consultado em abril de 2013 há quase 70 obras do artista, aguardando interessados em fechar negócios. Um fato curioso são as gravuras que compõem o álbum *A Cidade Moderna*, de tiragem limitada, chegam a ser destacadas do conjunto e vendidas separadamente.

⁴¹⁶ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta II, 1984.

⁴¹⁷ Cláudio Prado em entrevista à autora realizada em 16 abr. 2011.

⁴¹⁸ André Cencin Leiloeiro Oficial, Aloísio Cravo, Arte e Eventos, Bel Galeria de Arte e Leilão, Cia Paulista de Leilões, Francisco Antiguidades, Galeria 22, James Lisboa Escritório de Arte e Leiloeiro Oficial, Lordello e Gobbi Escritório de Arte, Pró Arte, Renot, Tableau Arte & Leilões são de São Paulo. A Bolsa de Arte, Soraia Cals e TNT Galeria de Arte, do Rio de Janeiro. Errol Flynn possui escritório em Belo Horizonte e Brasília. Palácio dos Leilões Galeria de Arte e Galeria Victor Braga Rugendas, ambos de Belo Horizonte.

⁴¹⁹ Para saber mais, ver Catalogação das Obras ao final do volume II.

⁴²⁰ Margarete Bugov em depoimento à autora, via e-mail, datado de 25 jun. 2009.

⁴²¹ Catálogo das Artes é um portal de preços de artes e antiguidades, ver: www.portaldasartes.com.br.

Considerações Finais

*Há três quartos de século venho vivendo
Há sessenta anos lido com pincéis e tintas
E há meio século (aproximadamente)
Puz-me a cismar e a procurar uma resposta,
A indagação seguinte: por que cargas
d'água estaria eu sendo, dia a dia, mais e
mais pela pintura fascinado?*

Carlos Prado⁴²²

O Brasil de 1908, agrário, rural, sem luz ou bondes elétricos, carros, aviões e nem asfalto nas ruas era completamente diferente de 1960, quando Carlos Prado afastou-se do sistema das artes plásticas ou de 1992, ano de seu falecimento.

Até fins dos anos 1920, a economia do país era colonial agroexportadora, marcada pela produção do café. A partir dos anos 1930, a sociedade vivia o confronto entre tradição de base rural e a nova sociedade nos eixos da modernidade, urbana. O período foi de acentuado crescimento populacional, urbanização acelerada, execução do processo de industrialização, sendo o Rio de Janeiro e São Paulo as áreas de maior concentração fabril.

A primeira grande alteração no sistema das artes plásticas, no século XX, deu-se em 1922, com a introdução do modernismo. A corrente moderna utilizou algumas das instituições tradicionais do sistema acadêmico, como a Escola Nacional de Belas Artes, o Salão de Belas Artes; e promoveu a criação de novas como as associações de artistas (Clube de Artistas Modernos, Sociedade Pró Arte Moderna, Pró-Arte, Santa Helena, Seibi, etc.) e os Museus de Arte⁴²³. O auge da vanguarda brasileira foi nacionalista (anos 1920) e o segundo tempo (décadas de 1930 e 1940), período inicial da carreira de Prado, francamente social⁴²⁴.

Quando Carlos passou a pintar, em 1932, havia o hábito em São Paulo, de os artistas se reunirem em associações como o CAM e a SPAM, ou, ainda, promover

⁴²² Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta II, sem identificação e s.d.

⁴²³ Maria Amélia Bulhões Garcia, *op. cit.*, p. 95.

⁴²⁴ Otilia Beatriz Fiori Arantes, *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*, São Paulo, Scrita, 1991, p. 41.

encontros nos ateliês. Mostrar a arte popular para a elite e atrair operários para os eventos realizados na sede eram alguns dos objetivos do CAM, a agremiação fundada por ele junto com Flávio de Carvalho, Antônio Gomide e Di Cavalcanti. Cada artista deveria descobrir formas inéditas para revelar à coletividade e integrar-se à nova ordem mundial capitalista.

A partir dos anos 1930, os artistas acadêmicos e alguns modernos puderam sobreviver das encomendas públicas. Retrataistas figurativos modernos se beneficiaram com o aparecimento de um comércio relativamente próspero. A base dos negócios era a arte moderna e contemporânea nativa.

Até meados da década de 1950, Carlos Prado estava afinado às tendências artísticas. Seguiu os princípios da arte popular defendidos por Mário de Andrade e conquistou um lugar na coleção dele (déc. 1940), que havia mergulhado na pesquisa da expressão artística do povo brasileiro.

No período seguinte, nota-se uma configuração artística voltada à função social da arte, cuja tentativa de conceituação passava pelo marxismo⁴²⁵. As ideias políticas revolucionárias foram adotadas por um grupo de artistas plásticos de nosso país. Em sintonia com o debate da época, Prado adotou a temática social em boa parte do conjunto de sua obra, depois de ter deixado a militância no Partido Comunista (1932-1933), como vimos no Capítulo II. A afeição pelo mundo pobre da época tinha além de Mário de Andrade, Sérgio Milliet, e ambos como os principais teóricos.

Na sequência produziu gravuras, técnica nova entre os artistas brasileiros, que em geral ou eram autodidatas ou haviam estudado no exterior. Foi a partir daí que a obra social de Prado passou a ser influenciada pelo olhar crítico do urbanista, quando ressaltou a multidão, o transporte público ainda precário, a fila e o lado de fora das fábricas com suas enormes chaminés (anos 1940 e 1950). Ao criar um panorama da urbe, ao mesmo tempo moderna e com sérios problemas de infraestrutura, como a falta de transportes e moradias para as classes econômicas menos privilegiadas, apresentou as relações entre a casa e a rua. Em contrapartida, reservou aos bairros populares, afastados do centro e com

⁴²⁵ Otília Arantes considera a fase social da arte brasileira de 1930 a 1945, enquanto que para Aracy Amaral e André Toral essa etapa alarga-se até 1956. Ao analisarmos o conjunto da obra, notamos que Carlos Prado produziu arte social até a segunda metade da década de 1950. (Otília Arantes, *Política das Artes – Mário Pedrosa*, São Paulo, EDUSP, 1995, prefácio, p. 21; e Aracy Amaral e André Toral, *Arte e Sociedade no Brasil de 1930 a 1956*, São Paulo, Instituto Callis, 2005, vol. 1).

muitas casas amontoadas, varais de roupas, mas com clima amigável, com as crianças brincando pelas calçadas, casal de namorados passeando de mãos dadas ou sentados nos bancos das praças. Na representação do artista, a moradia precária localizada em um bairro afastado do centro não era motivo para aquelas pessoas não serem felizes.

A segunda reatualização significativa do sistema das artes plásticas ocorreu em 1951, com a criação da Bienal Internacional de São Paulo, que deu início a uma série de modernizações implantadas ao longo da década e da seguinte. O sentido maior do período foi a articulação com as tendências abstracionistas predominantes nos Estados Unidos após a II Guerra Mundial.

Isso aconteceu em meio a disputas, uma vez que o modernismo dos anos 1940 apresentava uma proposta básica voltada para as questões nacionais populares, embora em termos formais utilizasse uma estética aproximada dos cubistas e expressionistas europeus. Sérgio Milliet, a exemplo de Mário de Andrade, condenava a aventura abstracionista como “intelectualista”, “contorcionista”, “egoísta”, etc.

Já em 1959 constata-se uma predominância do Rio de Janeiro sobre São Paulo, onde as relações entre os indivíduos atuantes nas artes plásticas eram mais estruturadas, e instituições reconhecidas e aceitas como legítimas e legitimadoras. Mas, a capital fluminense foi perdendo, gradativamente, a influência e na década seguinte São Paulo a suplantou em termos de importância dentro do sistema das artes⁴²⁶.

No início dos anos 1960, a produção artística brasileira em voga era abstrata ou apresentava um figurativismo tímido. Nota-se um processo com profundas modificações em todo o país, nas mais diversas áreas, que sofreram o impacto do aumento significativo de novos artistas que atuavam com os sobreviventes da chamada primeira geração de modernistas. Entre 1964 até a edição do Ato Institucional no. 5 (AI-5), em dezembro de 1968, deu-se a superpolitização da cultura, associada ao fechamento dos canais de representação política institucional. Muitos buscavam participar da vida política inserindo-se em manifestações artísticas contestadoras⁴²⁷.

Nas artes plásticas, a enorme dispersão de “movimentos” e “tendências” no plano internacional, tornava difícil atribuir um sentido político claro e determinado a qualquer

⁴²⁶ Maria Amélia Bulhões Garcia, *op. cit.*, p. 137.

⁴²⁷ Marcelo Ridenti, *op. cit.*, 2013, vol. 5.

um dos múltiplos tipos de arte que alguém decidisse produzir. As linguagens se multiplicavam: Expressionismo Abstrato (relativo à ação individual que produz a forma), Minimalismo (relacionado à redução formal e à produção de objetos em série), *Op Art* (obras que dependem em grande parte de efeitos óticos), Arte Cinética (o movimento constitui o princípio de estruturação), Novo Realismo (novas abordagens perceptivas do real) e Tropicalismo (objetivos comportamentais e contra a ditadura militar), além da *Pop Art* (figuração irônica e crítica da sociedade de consumo e da modernidade) que surgiu na Inglaterra e foi apropriada, transformada e difundida pelos norte-americanos. Era, ainda, a época dos *happenings*, uma espécie de teatro rápido, misturando artes visuais, música e dança, que convidava o espectador a participar, fazendo-o reagir às provocações do artista e do cotidiano, tanto em termos políticos como sociais. Os grafitis anônimos entraram em cena e os suportes deixaram de ser o elemento essencial. Criados por Hélio Oiticica, os *Parangolés* que ele chamava de “antiarte por excelência” são uma pintura viva e ambulante; uma espécie de capa (bandeira, estandarte ou tenda) que só mostra plenamente seus tons, cores, formas, texturas, grafismos e textos a partir dos movimentos da pessoa que o veste. Por isso, são considerados uma escultura móvel. Integrantes da escola de samba Mangueira vestidos com *Parangolés* apresentavam-se em uma mostra no MAM do Rio de Janeiro, em 1965, quando foram expulsos das dependências do museu. E assim, a experiência dos morros cariocas fazia parte da dimensão da obra. A essa altura os participantes da Semana, que ainda estavam vivos, conviviam com as novas gerações, que já estavam integradas ao sistema cultural brasileiro.

A arte começou a servir-se do material de outros meios como a foto de jornais, histórias em quadrinho, dentre demais signos da cultura visual. Como é possível perceber, muitos foram os movimentos ou tendências que surgiram, fato que torna o período bastante complexo.

Nesse contexto, podemos dizer que as mudanças nas relações entre os artistas e o público, a introdução da cultura de massa, o aumento no número de instituições, a reorganização do sistema das artes plásticas, a consolidação do capitalismo, a expansão das empresas internacionais e uma grande diversificação de artistas e linguagens certamente teve impacto no processo de não integração de Carlos Prado, principalmente a reconfiguração do campo artístico, agravado por seu temperamento difícil. Inconformado

por não fazer parte, porque não estava alinhado às tendências ou grupos, acabou culpando os críticos que se destacavam no período e o rumo que as artes estavam tomando dentro de um sistema muito diferente daquele que conhecera no início da carreira ainda nos anos 1930.

No passado (anos 1940), Prado não havia encontrado adeptos quando propôs o debate sobre a arquitetura como problema do urbanismo. Sua proposta tinha o objetivo de melhorar as condições de moradia e vida dos operários e das classes sociais mais baixas como um todo. Portanto sentia-se à margem e, assim se colocou, quase sem coragem de lutar por um espaço. Por uma década interrompeu sua atuação como artista plástico, preferindo o autoisolamento. Na época, reagia de forma agressiva quando as pessoas o procuravam ou tentavam se aproximar para falar sobre arte. O comportamento arredio estabeleceu-se como uma resposta à grande frustração que passou a alimentar, tanto pelos críticos como por todo o sistema. “Sempre que não gostava de uma conversa, não se importava em ‘esculhambar’, demonstrando que não queria nenhum tipo de acordo”⁴²⁸.

No entanto, o que Prado não havia compreendido é que na década de 1940, o modernismo começava a perder as forças devido à penetração da não figuração no Brasil, fenômeno que se tornou mais intenso a partir de 1951, com a Bienal de São Paulo⁴²⁹. O tom havia deixado de ser a busca de uma arte nacional; e os novos artistas iniciavam um diálogo com a arte internacional, assim como a crítica fortalecida atuava em defesa da Arte Abstrata com o intuito de intervir decisivamente na cena artístico-cultural, propondo sua transformação.

É importante esclarecer que Prado havia se apropriado do discurso dos críticos modernistas dos anos 1930. Nessa época, bem como na década de 1960, o crítico continuava sendo o legitimador.

A trajetória de Carlos Prado foi multifacetada, diversa e longa. Artista peculiar, não deixou nenhuma obra que ficasse depois de morto. Obteve um reconhecimento relativo em vida e até mesmo postumamente. Sua obra associa-se ao grupo de pintores sociais que iniciaram na década de 1930; aproxima-se dos modernistas históricos dos anos 1920; e distancia-se totalmente dos abstratos. Até hoje é considerado um artista

⁴²⁸ Edgar Pacheco de Albuquerque em entrevista concedida à autora em 28 out. 2009.

⁴²⁹ Tadeu Chiarelli, “Naturalismo, Regionalismo e Retorno à Ordem no Caso do Modernismo Brasileiro”, *Um Modernismo que Veio Depois*, São Paulo, Alameda, 2012, pp. 35-50.

isolado, mesmo tendo exposto trabalhos em diversos eventos ao longo da carreira. Seu nome, quando aparece, está associado à diretoria do CAM e ao grupo de pintores sociais. Isso se deve à fase em que o artista demonstrou certa identificação com os demais pintores, ao fazer parte de um grupo com afinidades facilmente reconhecidas.

Quando ele deixou de circular institucionalmente, para se relacionar de forma individualizada, aliado ao fato de não ir pessoalmente prestigiar os eventos e *vernissages*, não fazendo autopromoção e sem nunca pensar em estratégias para aparecer, passou a ser visto como uma pessoa isolada, que preferiu voltar às origens, ao viver de forma simples na fazenda junto aos animais e à natureza. Na opinião de Hugo Segawa, “o perfil discreto, e por que não dizer arredo, de Carlos da Silva Prado certamente o fez uma figura menos conhecida, mormente registrada como coadjuvante dos acontecimentos e injustamente focalizada do ponto de vista artístico-estético. São escassas as referências críticas e biobibliográficas sobre ele. Sua autonomia financeira, como um dos herdeiros de uma das mais abastadas famílias paulistas, tornava-o um artista independente dos interesses do mercado das artes para sobreviver”⁴³⁰. Em matéria do jornal *Folha da Tarde*, de 1980, é possível ler que Carlos Prado preferia o isolamento, desenhando para satisfazer a si mesmo, sem qualquer preocupação de sua obra agradar ou não aos outros⁴³¹.

Dentro desse contexto, podemos dizer que a forma de sociabilidade dele foi muito específica. Vale lembrar que a atividade do artista em seu ateliê por si só é solitária. Conciliar momentos de isolamento para poder criar, com a participação em eventos para se autopromover e divulgar o seu trabalho não é uma tarefa fácil.

Importante lembrarmos que a popularidade dos artistas modernos estava associada ao grupo ao qual pertenciam e não somente à obra⁴³². Lasar Segall, por exemplo, se notabilizou graças a Dona Olívia Guedes Penteado que o contratou para pintar o pavilhão modernista (1923-1924). Também é lembrado por participar das reuniões da Vila Kyrial, por ter realizado uma das primeiras exposições de arte moderna no Brasil (1913), além de

⁴³⁰ Hugo Segawa, *op. cit.*, 2008.

⁴³¹ *Folha da Tarde*, *Um dos Desenhos de Carlos Prado*, São Paulo, 18 dez. 1980.

⁴³² O sistema de arte moderno diferencia-se do acadêmico por configurar-se como um mercado de autores e não de obras, identificando-se com grupos e artistas e não com obras e estilos. As relações são marcadas pela admiração e os colecionadores procuravam investir numa produção inovadora, que ainda não tinha demanda, construindo uma recepção para ela.

criar e dirigir a SPAM (1932-1933). Reuniu em torno de si artistas judeus, deu aulas de arte e acabou influenciando os trabalhos de discípulos como Yolanda Mahalyi e Lucy Citti Ferreira. A crítica positiva de Mário Pedrosa também o beneficiou. No entanto, ele evitava vender suas obras, preferindo mantê-las nas paredes de sua residência. Esse modelo de conduta profissional nunca o fez se negar, ou na prática isolar-se como homem e, sobretudo, como artista⁴³³. Acabou eternizado por uma iniciativa familiar: a criação de um museu que abriga grande parte de sua produção.

Outros se legitimaram com Mário de Andrade, figura importante para a cultura nacional, que militou nos bastidores como mentor, conselheiro de dirigentes do país e foi responsável por diversas instituições culturais. Alguns artistas entraram para o cânone devido à amizade, ou a troca de cartas ou ainda por integrarem sua coleção de obras modernistas, ou os três. Não é por acaso que o trabalho de Tarsila do Amaral que tem mais visibilidade é o dos anos iniciais do modernismo, quando era casada com Oswald de Andrade⁴³⁴, viajava a Paris para visitar os ateliês junto com Dona Olívia Guedes Penteado e era amiga de Mário de Andrade. Desde que se uniu em matrimônio ao crítico de arte Luís Martins (1933), pouco se sabe de sua vida pessoal e profissional. Ela, Anita Malfatti, sua amiga, Mário, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade, juntos haviam formado o Grupo dos 5, na década de 1920. Anita foi consagrada como uma das primeiras artistas modernistas do país e agraciada com o prêmio de viagem do Pensionato Artístico Paulista (1923-1928). De 1932 em diante, passou a dedicar-se ao ensino escolar, retomando suas aulas na Escola Normal Americana, além de trabalhar na Escola Normal do Mackenzie College. Embora continuasse pintando, parece que suas obras deixaram de despertar o interesse dos historiadores da arte, que geralmente consideram ser essa fase pouco expressiva.

Cândido Portinari, que havia se entrosado bem com os círculos acadêmicos, depois com os modernistas e, por fim, com destacados representantes do governo de Getúlio Vargas, firmou sua reputação artística ancorado na produção concomitante de

⁴³³ Tadeu Chiarelli, *Um Modernismo que Veio Depois*, São Paulo, Alameda, 2012, p. 152.

⁴³⁴ O primeiro casamento de Tarsila do Amaral, em 1906, foi arranjado com um primo de sua mãe, o farmacêutico André Teixeira Pinto; da união nasceu Dulce, sua única filha. Ainda na década de 1920, casou-se com Oswald de Andrade. No início dos anos 1930, uniu-se a Osório César, médico psiquiatra, crítico de arte e violinista. Seu último companheiro foi o jornalista e crítico de arte Luís Martins, com quem viveu entre 1933 e 1952.

dois gêneros pictóricos distintos: as cenas populares e os retratos de integrantes das elites social, intelectual e política. De acordo com Sérgio Miceli: “À medida que foi sendo aclamado como um reinventor poeticamente habilidoso dos pobres e maltrapilhos, das crianças do interior, de todos esses cenários e personagens do Brasil que estava sendo modelado e ‘redescoberto’ em quase todas as frentes de uma política cultural a um só tempo empreendedora e ‘saudosista’, os retratos também não poderiam deixar de registrar algumas marcas dessa ‘brasilidade’ de seiva ‘autêntica’ e ‘popular’”⁴³⁵.

Já a análise de Tadeu Chiarelli⁴³⁶ engloba outros aspectos. Para ele, alguns artistas não se consagraram porque desenvolveram suas obras em modalidades que para o circuito, de maneira geral, eram consideradas pouco “nobres”, como a gravura e o desenho (casos de Lívio Abramo, Darel Valença Lins e Odilla Mestriner); outros pelo tom arcaizante de suas produções (Fúlvio Pennacchi e Galileo Emendabili); pelo temperamento (Arcangelo Ianelli); pelas disputas travadas com líderes (Sanson Flexor); pelo suposto maneirismo de suas poéticas (Flexor e Ianelli); ou pelas posições políticas (Pennacchi e Emendabili).

Na tentativa de refletir um pouco mais a respeito das possibilidades de inserção, estabelecemos uma comparação entre a trajetória artística de Carlos Prado e Flávio de Carvalho, porque eles têm muitas afinidades pessoais e profissionais: ambos eram filhos da elite cafeeira, formados em engenharia e que se tornaram pintores e desenhistas. Amigos de infância, passaram uma temporada vivendo na Inglaterra, onde estudavam. Cresceram juntos e permaneceram amigos por toda a vida. Atuaram na Sociedade de Socorros Mútuos Internacionais, no Clube de Artistas Modernos, onde moravam e mantinham seus ateliês, e foram membros do Instituto de Engenharia de São Paulo. Ambos sempre preferiram o campo, deixando a cidade grande para viver em sítios, cujas casas haviam sido projetadas e construídas por eles.

Flávio preocupou-se, da mesma forma que Carlos, com questões sociais na arquitetura, mais até que com as formais. Em 1933, fez casas menores quando comparamos com as que eram construídas para as classes abastadas, uma vez que se destinavam às famílias de classe média. Criou janelas com aberturas generosas e as

⁴³⁵ Sérgio Miceli, *op. cit.*, 1996, p. 118.

⁴³⁶ Tadeu Chiarelli, *op. cit.*, 2012, p. 14.

residências localizavam-se próximas umas das outras. Além de explorar ao máximo o loteamento, propunha uma interação maior entre seus moradores e a cidade⁴³⁷. Como as residências traziam um conceito novo de morar, o cartaz de divulgação e venda do empreendimento ensinava passo-a-passo como utilizar o imóvel (**Imagens 39 e 40**). Além disso, inventou um tipo de veneziana de lâminas coloridas, barata e eficiente para ser vendida às pessoas de baixa renda. Do ponto de vista técnico, elas deveriam ser usadas para a proteção contra o calor, e eram uma versão popular dos primeiros painéis dos *brise-soleil* concebidos por Le Courbusier.

A diferença entre eles é que Flávio de Carvalho conseguiu criar um público interessado, enquanto Carlos Prado perdeu sua relação com o tempo e deixou apenas rastros ao longo da vida, sem nunca ter radicalizado da mesma maneira que a agremiação fundada por eles. O CAM era ousado, porque Flávio assim o era. Prado não compartilhava desse comportamento, faltando-lhe o interesse pelo experimento provocador do escândalo pelo escândalo.

O lugar de Flávio de Carvalho na história da arte brasileira foi sendo sacramentado aos poucos; sua importância relaciona-se à inventividade e à personalidade provocadora: lutava para disseminar novas ideias, novas formas de pensar, de viver. No lugar do isolamento no ateliê, criou para si situações que lhe deram visibilidade, como a peça *O Bailado do Deus Morto* apresentada no teatro da experiência (1933) que foi fechado pela polícia no dia seguinte ao da estreia; a individual de 1943 que também foi fechada devido à grande quantidade de nus em suas obras; o traje tropical (1956) ou a participação em uma procissão onde caminhou de chapéu e no sentido contrário (Experiência no. 2), provocando a ira da multidão (1931). Suas atitudes, aventuras e experiências, sempre muito criativas, foram públicas e notórias. Testou os limites, enfrentando por diversas vezes as resistências das ruas.

Como engenheiro, seus projetos, na maioria das vezes, ficaram apenas no papel. No entanto, a casa que construiu, em 1938, para o pai na fazenda localizada na cidade de Valinhos, perto de Campinas, e que depois passou a ser sua, é uma edificação ousada, inspirada nos túmulos dos faraós egípcios. Na pirâmide não há janelas, apenas duas enormes portas que permaneciam abertas e por onde entrava a luz natural e o ar circulava.

⁴³⁷ Revista E, *Almanaque Paulistano*, São Paulo, SESC, no. 114, novembro de 2006.

Ao longo da carreira, pintou muito, conseqüentemente, sua obra é numerosa. Adotou a morte como tema, além de retratar pessoas da elite, artistas e intelectuais como o próprio Carlos Prado (1933), o engenheiro Silva Neves (1929), a cantora Elsie Houston (1931), a consulesa Madame Bruger (1933), o teatrólogo Oswaldo Sampaio (1934), o escritor Mário de Andrade (1939), a atriz Dora Kalina (1940), o escritor José Lins do Rego (1948), a atriz Maria Della Costa (1951), o regente Eleazar de Carvalho (1962), e os diretores do MAM do Rio de Janeiro e do MASP, respectivamente, Niomar Moniz Sodré (1955) e Pietro Maria Bardi (1964). Entre 1965 e 1973, realizou grande quantidade de nus, diminuindo os retratos. Há vários trabalhos assinados por ele em coleções particulares, como a de Fernando Millan, Assis Chateaubriand, Fúlvvia e Adolpho Leiner, além de importantes instituições como o Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), o Museu de Arte Brasileira/FAAP e o MASP.

Atuou como cenógrafo do bailado apresentado com a Sinfonia de Camargo Guarnieri (1951) e de *Ritmos* de Sergei Prokofiev, executado no Teatro Cultura Artística (1956). Flávio de Carvalho sempre tentou executar tudo que inventou. Era um realizador que misturava e difundia suas criações em atividades diferentes, complementárias.

Há uma série de livros e teses sobre a vida e a obra do artista, como os estudos de Mário Pires⁴³⁸ da década de 1970; o de Sangirardi Júnior⁴³⁹ e Antonio Carlos Robert Moraes⁴⁴⁰ dos anos 1980; o de J. Toledo lançado em 1994⁴⁴¹; o de Luiz Camillo Osório publicado no ano 2000⁴⁴²; e os de Luiz Carlos Daher⁴⁴³ e Rui Moreira Leite⁴⁴⁴, dois dos maiores estudiosos do tema.

⁴³⁸ Mário Pires, *Flávio de Carvalho: uma Vida Fascinante*, Campinas, Ativa, 1976.

⁴³⁹ Sangirardi Júnior, *Flávio de Carvalho, o Revolucionário Romântico*, Rio de Janeiro, Philobiblion, 1985.

⁴⁴⁰ Antonio Carlos Robert Moraes, *Flávio de Carvalho*, São Paulo, Brasiliense, 1986.

⁴⁴¹ J. Toledo, *Flávio de Carvalho: O Comedor de Emoções*, São Paulo e Campinas, Brasiliense e Ed. da Unicamp, 1994.

⁴⁴² Luiz Camillo Osório, *Flávio de Carvalho*, São Paulo, Cosac & Naify, 2000.

⁴⁴³ Luiz Carlos Daher, *Reconstituição Visual de um Conjunto Residencial da Década de 30*, São Paulo, 1978 (curso de especialização); *Arquitetura e Expressionismo, Notas sobre Estética do Projeto Expressionista, o Moderno e Flávio de Carvalho*, dissertação de mestrado, São Paulo, FAU-USP, 1979; *Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo*, São Paulo, Projeto, 1982; *Flávio de Carvalho e a Volúpia da Forma*, São Paulo, edições K: MWM Motores, 1984;

⁴⁴⁴ Rui Moreira Leite, *Experiência sem Número: uma Década Marcada pela Atuação de Flávio de Carvalho*, dissertação de mestrado, São Paulo, ECA-USP, 1987; *Flávio de Carvalho entre a Experiência e a Experimentação*, São Paulo, 1994; *Flávio de Carvalho: o Artista Total*, São Paulo, Editora do Senac, 2008.

Assim, a postura *blasê* de Carlos Prado, um artista que deixou apenas rastros sem ter operado na ação, no positivo, fez com que ele perdesse o tempo, enquanto que Flávio de Carvalho soube acompanhar as mudanças. Portanto, o lugar do artista-arquiteto na história da arte brasileira é menos abrangente que o do amigo de infância, mas nem por isso nos impediu de compreender o período (1932-1992) a partir de suas experiências, lançando luz sobre alguns pontos da historiografia da arte moderna no Brasil. Sua importância reside nas paisagens limpas e muito iluminadas, como na pintura de tema social, popular ou religioso, com a qual está invariavelmente associado.

No entanto, as contribuições mais significativas de Prado para as artes nacionais passam pela discussão original quando atacou o reformismo dos arquitetos modernos e defendeu a passagem de um ponto de vista individual para o coletivo, ou seja, a partir de uma visão marxista criticou as tendências arquitetônicas da época. Além disso, defendeu a ideia de uma arquitetura funcional⁴⁴⁵ que ia além do espaço interno das edificações, ou seja, em todo projeto deveria ser considerado o entorno, formado por um conjunto de equipamentos e serviços coletivos. Em termos urbanísticos (fenômeno paralelo à arquitetura), seu discurso considerava uma programação econômica do território, o arranjo regulamentado das habitações em zonas residenciais e industriais, redes viárias, núcleos direcionais, a estruturação de jardins e parques, a sistematização artificial da natureza em função de um resultado estético. O jardim humanístico pressupunha a natureza ordenada, que é o equivalente da cidade ideal. Tal dimensão social da arquitetura fica evidente em seu artigo intitulado *Urbanismo Problema da Arquitetura*, onde manifestou preocupação com a moradia e o entorno, a beleza do bairro, as áreas verdes e uma série de equipamentos que ainda não eram adotados em projetos implantados na cidade de São Paulo, mas já o eram no Rio de Janeiro, graças a um pequeno grupo, politicamente bem relacionado, que recebia encomendas do governo.

Possivelmente, a maior contribuição foi a representação da rua como cenário da vida e das forças sociais, políticas, econômicas e culturais da cidade; onde se encontram os aspectos do mercantilismo, do capitalismo, as consequências das descobertas

⁴⁴⁵ Para Carlos Prado, a denominação arquitetura moderna era imprecisa, preferindo o termo arquitetura funcional; uma tendência europeia do início do século XX, adotada por Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier, dentre outros, que fazia uso de materiais novos, estrutura aparente, cobertura plana, ornamentação despojada, vidros em grandes superfícies e tinha preocupações com o espaço interno das edificações.

científicas e da revolução industrial. Assim, Carlos mostrou como a urbe estava estritamente ligada a um conjunto cultural.

A imagem que ele tinha do progresso, como vimos nos Capítulos I e II quando analisamos os artigos *A Arquitetura do Futuro em Face da Sociedade Capitalista*, publicado na Revista Politécnica (1932) e *Da Boa Vizinhaça Entre as Artes Plásticas*, da Revista Acrópole (1945), além do álbum *A Cidade Moderna (Imagens 165 até 168)* impresso em 1958, era de uma doença e não algo bom para a população, indo contra ao pensamento da maior parte das pessoas da época. Na revista *O Cruzeiro*, por exemplo, uma reportagem de outubro de 1954 exaltava a potência econômica da capital paulista e a grandiosidade de sua gente, caracterizando a cidade como produto da universalidade do trabalho: “São Paulo surgiu de ‘mutirão’ universal, transformando-se no mais dignificante exemplo da força do trabalho existente em todo o mundo”⁴⁴⁶.

Nesse sentido, o álbum *A Cidade Moderna*, que é uma síntese do que o artista entendia que havia de bom e de ruim na paisagem de São Paulo, mostra uma obra social pensada e executada sob o olhar do urbanista que se sente incomodado com o progresso desordenado de uma cidade que se tornou grande demais, colocando a rua como expressão do desenvolvimento máximo do urbanismo, onde o humano se coletiviza. Para ele, a cidade da massa era insuportável. Esse ponto de vista do artista era revisionista (para ele houve um tempo melhor no passado) e estava fora do tom, quando o normal era tecer elogios ao fato de São Paulo ser a capital brasileira que mais crescia e, portanto, não agradou.

Carlos não se fixou em uma única especialidade, dispersando-se por várias. Empregou-as como símbolos que se referem às reações psicológicas humanas e não para resolver apenas problemas plásticos⁴⁴⁷. Utilizou diferentes suportes (papel, madeira, tela e muro) e mostrou-se apto a quaisquer técnicas (têmpera, óleo, crayon, nanquim e gravura), dominando-as com facilidade depois de uma análise visual. Até a década de 1940, era ele próprio quem fabricava as têmperas. Cláudio, o filho mais velho, tem como

⁴⁴⁶ Maria Arminda do Nascimento Arruda, *op. cit.*, pp. 74-75.

⁴⁴⁷ Arquivo Carlos Prado, São Paulo, Pasta II, Capítulo I – “Eu não Entendo de Arte”, entre 1966 e fins da década de 1980.

imagem de infância o pai cortando a pele do ovo, separando-a, para escorrer a gema que era misturada aos pigmentos⁴⁴⁸.

As oscilações percebidas no conjunto dos trabalhos de Carlos Prado, principalmente dos anos 1970 em diante, são fruto da experimentação (técnicas e estilos), possível devido ao excesso de liberdade, uma vez que não se enquadrava mais em instituições ou não se afinava a qualquer tipo de grupo ou estilo.

A causa final das obras de Prado era o prazer pessoal, somado à aspiração de sair do anonimato, assegurando, conseqüentemente, uma almejada reputação. Mas ele não sabia como isso deveria ser feito. Dizia-se um apaixonado pela pintura e gostava muito do fato de não ter de depender das pessoas para exercer o seu ofício. Seus trabalhos tiveram como destino as residências de familiares, o acervo de museus paulistas e, frequentemente, são oferecidos em leilões. Localizamos um colecionador de suas obras - um antigo vizinho que sempre foi um admirador⁴⁴⁹.

Carlos Prado não manejava bem as convenções e demonstrava dificuldades para se adaptar às mudanças. Tentou se enquadrar ao sistema tardiamente, ou seja, nos anos 1970, após uma década afastado. Sempre teve dificuldades em se manter em grupos ou instituições, expor suas ideias, planejar e lidar com os múltiplos interesses. Enquanto agente, não foi capaz de negociar bem o seu papel no sistema das artes plásticas, no sentido de consolidar um poder cultural.

Sua reação à modernidade capitalista pode ser entendida como “uma crítica moderna da modernidade”, feita por alguém “de dentro” e não de fora dela. Ele via no passado as bases para construir a utopia do futuro, enquanto a modernidade parecia ignorar os valores humanos, além de incentivar o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro. Por isso a opção de fugir para o interior onde as relações

⁴⁴⁸ Cláudio Prado em entrevista à autora realizada em 17 abr. 2010. A têmpera é uma tinta opaca e de rápida secagem, resultante da mistura de pigmentos com gema de ovo, posteriormente, diluída em água e cuja aplicação gera uma película resistente, impermeável e que mantém o brilho original das cores, que são naturalmente brilhantes e translúcidas. Por secar rapidamente, a gradação de tons se torna difícil. A técnica utilizada prevê o acréscimo de pontos ou linhas mais claras ou mais escuras na pintura já seca. Pode-se, também, trabalhar com o verniz sobre a tinta, realçando o brilho e a cor. Diz-se têmpera forte para aquela em que o pigmento é menos diluído. O uso mais tradicional para a têmpera é a pintura mural, sobre um fundo de gesso. (Luiz Fernando Marcondes, *Dicionário de Termos Artísticos*, Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1998, p. 274).

⁴⁴⁹ Por várias vezes tentamos entrevistar Dodi que sempre argumentou estar reformando sua casa e, portanto mantinha todos os quadros encostados em um canto da parede, não sendo possível vê-los.

capitalistas não estavam plenamente implantadas⁴⁵⁰. Tal atitude não é muito diferente à opção de Jacinto, personagem de Eça de Queiroz, que se inspirou em Eduardo Prado, tio-avô de Carlos, um milionário enfastiado pelos excessos da civilização ditados pela Revolução Industrial que termina a vida morando nas tranquilas serras portuguesas.

Além do mais, Prado tinha a sensação de perda de raízes, facilmente explicada pela renovação do mecenato cultural. Verificava-se em São Paulo a substituição dos antigos mecenas exclusivos dos grupos tradicionais, cafeicultores, membros da oligarquia como ele, pelos “originários dos setores emergentes da sociedade – da indústria e das organizações da imprensa”, frequentemente de origem migrante, judeus além do próprio estado. O poder havia mudado de mãos não só nas artes. A indústria brasileira que até 1950 era formada por um grande número de empresas nacionais e privadas, geralmente pertencente a uma mesma família, na década seguinte metade do capital industrial em São Paulo achava-se sob o domínio de estrangeiros⁴⁵¹. E a força política da família Prado já não era mais a mesma.

A história pessoal acabou ultrapassando a história profissional de Carlos, que esfacelou sua produção enquanto a família perdia o poder, mas não a fortuna. Já o irmão Caio Prado Júnior, que passou pelo mesmo processo, deu um final diferente ao radicalizar sua obra, sem nunca ter se desgarrado do Partido Comunista.

⁴⁵⁰ Michael Lowy e Robert Sayre, *Revolta e Melancolia: O Romantismo na Contramão da Modernidade*, Petrópolis, Vozes, 1995.

⁴⁵¹ Maria Arminda do Nascimento Arruda, *op. cit.*, pp. 12 e 21.

FONTES

Livros

AMARAL, Tarsila do. *Tarsila Cronista*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. São Paulo, Editora Globo, 1992.

BATISTA, Marta Rossetti. *Coleção Mário de Andrade: Artes Plásticas*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, 1998.

BARROSO, Gustavo. *A Palavra e o Pensamento Integralista*. Rio de Janeiro, Editora Civilização, 1935.

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.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO – Divisão de Artes Plásticas. *Acervo da Pinacoteca Municipal*, Prefeitura de São Paulo, 1996, p. 73.

DI CAVALCANTI, Emiliano. *Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, [1964].

_____. “Realismo e Abstracionismo”. *Fundamentos*. São Paulo, no. 3, 1948, p. 245.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Acervos dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo*. São Paulo, 2004, Imprensa Oficial, s.d., p. 61.

GUERRA, Ana Maria Bezerra. *O Olhar de Sérgio Sobre a Arte Brasileira*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp. 8 e 23.

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL. *Boletim do Instituto de Arquitetos do Brasil - 1º Congresso Brasileiro de Arquitetos*. Rio de Janeiro, no. 1, pp. 4-6, jul. 1945.

PECCININI, Daisy (Texto e Pesquisa). *Pintura no Brasil – Um Olhar no Século XX*. Empresa das Artes e Sudameris, s.d., p. 54.

PRADO, Carlos. *Iconografia: 18 dezembro 1980 - 30 janeiro 1981*. São Paulo, José Duarte de Aguiar, 1980.

PRADO, Carlos da Silva. *Memórias sem Palavras*. Zurique, 1954.

PRADO JÚNIOR, Caio. *URSS um Mundo Novo*. São Paulo, Nacional, 1935.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Cultura. *Acervo Pictório da Prefeitura do Município de São Paulo*. Departamento do Patrimônio Histórico, 1985, pp. 68-69.

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

_____. *Mensagem às Pedras do Deserto*. Rio de Janeiro, Livraria Clássica Brasileira, 1947.

SEGAWA, Hugo. “A Entrevista”. In: PRADO, Carlos. *Memórias sem Palavras*. 2ª. ed. São Paulo, FAUUSP, 2008.

_____. “Memórias com Palavras”. In: PRADO, Carlos. *Memórias sem Palavras*. 2ª. ed. São Paulo, FAUUSP, 2008.

Jornais e Periódicos

a) Artigos assinados

CHAIMOVICH, Felipe. “Pinacoteca Centenária se Mostra Conservadora em Mostra no Sesi”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 ago. 2005, p. E4.

COELHO, Marcelo. “Revólveres, Cacos de Vidro e Operários da Velha Guarda”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 abr. 2003, p. E10.

ENGLER, Natalia. “Um Século, uma Mostra”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, de 15 a 21 maio 2009, pp. 82-83.

FERRAZ, Geraldo. “Depois da Retrospectiva de Carlos Prado”. *A Tribuna de Santos*, Santos, 1 jul. 1976.

FIDALGO, Janaína. “Cinquenta 50 Revê Pluralidade de Década”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 dez. 2004, p. E10.

GERMANO, Manoel. “A Cidade Moderna”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 4 maio 1958.

LONGMAN, Gabriela. “Mostra Traz Obras Inéditas Dadas de Presente a Ciccillo”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 jun. 2006, p. E6.

MAURÍCIO, Jayme. “Gravuras e Desenhos Brasileiros em Lugano”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 out. 1955.

MILLIET, Sérgio. “Pontos nos iis”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 out. 1948.

NADIN, Juliana. “MASP dá Continuidade aos Especiais dos 60 Anos”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 18 abr. 2008, p. 79.

SILVA, Quirino da. “Carlos da Silva Prado”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 10 jun. 1956.

_____. “Notas de Arte - Carlos da Silva Prado”. *Diário da Noite*, São Paulo, s.d.

VIEIRA, José Geraldo. “Memórias sem Palavras”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 20 maio 1958.

b) *Artigos não assinados*

“A Gravura Brasileira na Suíça”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 14 out. 1955.

“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.

“Experiência de Di Cavalcanti e Arte Engajada”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 15 out. 1933.

“Glauber e Di – a História Proibida”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11 jun. 1999, pp. 6-7 (Ilustrada).

“Intensa Atividade no CAM”. *Diário da Noite*. São Paulo, 12 jul. 1933.

“MASP Exibe Arte e História”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 31 mar. 2000, pp. 4-5.

“O que é a SPAM, que se Inaugurou Quinta-feira à Noite”. *Diário da Noite*, São Paulo, 26 dez. 1932.

“Um dos Desenhos de Carlos Prado”. *Folha da Tarde*. São Paulo, 18 dez. 1980.

Revistas

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

“A Evocação Inominada de Carlos Prado”. *Habitat*. São Paulo, 1955, p. 47.

“Edição Comemorativa do I Congresso Brasileiro de Arquitetos”. *Acrópole*. São Paulo, jan.-fev. 1945.

PRADO, Carlos da Silva. “A Arquitetura do Futuro em Face da Sociedade Capitalista”. *Revista Politécnica*. São Paulo, n. 106, pp. 351-356, nov.-dez. 1932.

_____. “Da Boa Vizinhaça entre as Artes Plásticas”. *Revista Acrópole*. São Paulo, n. 83, pp. 301-302, mar. 1945.

_____. “Projeto de um Prédio de Apartamentos – Fachada”. *Revista Politécnica*. São Paulo, no. 105, não-paginado, maio-jun. 1932.

_____. “Residência do Sr. Renato Ticoulat, Jardim América”. *Revista Politécnica*. São Paulo, no. 121, entre pp. 192 e 193, jan.-mar. 1936.

_____. “Urbanismo, Problema de Arquitetura”. *Revista Acrópole*. São Paulo, n. 84, pp. 329-331, abr. 1945.

PRADO JÚNIOR, Caio. “Através das Democracias Populares: Checoslováquia e Polônia”, *Fundamentos*, São Paulo, no. 11, jan. 1950, pp. 4-13

_____. “Através das Democracias Populares: Checoslováquia e Polônia”, *Fundamentos*, São Paulo, no. 12, fev. 1950, pp. 31-36.

REVISTA E. *Almanaque Paulistano*. São Paulo, SESC, no. 114, novembro de 2006.

REVISTA VÂNITAS. *Club de Artistas Modernos*. São Paulo, 1 fev. 1933, no. 28.

Catálogos de Exposições

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE. “Retratos de Mário de Andrade na Caricatura e no Desenho”, São Paulo, 1979.

CENTRO BRASILEIRO DE PROJETOS DE ARTE. “A Cor e o Desenho do Brasil”, São Paulo, 1984.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. “Arte Brasileira na Coleção Fadel: da Inquietação do Moderno à Autonomia da Linguagem”. Rio de Janeiro, Andrea Jakobsoon Estúdio, 2002.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. “Flávio de Carvalho 100 Anos de um Revolucionário Romântico”. São Paulo, Museu de Arte Brasileira da FAAP, 5 ago. a 26 set. 1999.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. “Oswaldo Goeldi um Auto-retrato”. Brasil, 1995.

CENTRO CULTURAL FIESP. “Os Colecionadores: Guita e José Mindlin: Matizes e Gravuras”. São Paulo, 24 nov. 1998 a 7 fev. 1999.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. “Modernismo: da Semana de 22 à Seção de Arte de Sérgio Milliet”. São Paulo, 2002.

FERREIRA, Ilsa K.L. (coord.). “Do Modernismo à Bienal”. Apresentação do Catálogo, São Paulo, Raízes, março de 1982.

FUNARTE. “Retratos de Mário de Andrade”. Rio de Janeiro, 1983.

FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. “Exposição Surrealista de São Paulo”. São Paulo, ago.-set. 1967.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. “I Bienal Internacional de São Paulo”. Pavilhão do Trianon, 2ª. ed. São Paulo, out.-dez. 1951.

_____. “II Bienal Internacional de São Paulo”. Pavilhão dos Estados, São Paulo, 1953.

_____. “XVIII Bienal Internacional de São Paulo – Expressionismo no Brasil – Heranças e Afinidades”. São Paulo, 4 out. a 15 dez. 1985.

_____. “Bienal Brasil Século XX”. São Paulo, 24 abr. a 29 maio 1994.

_____. “Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento – Negro de Corpo e Alma”. São Paulo, 23 abr. a 7 set. 2000, p. 419.

FUNDAÇÃO JOSÉ E PAULINA NEMIROVSKY & PINACOTECA DO ESTADO. “Mestres do Modernismo”. São Paulo, Imprensa Oficial de São Paulo, 2005.

GALERIA PRESTES MAIA. “Pintura Moderna Brasileira-Norte-Americana”. São Paulo, 1944.

INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. “Retratos de Mário de Andrade”. São Paulo, 1983.

_____. “100 Obras-Primas da Coleção Mário de Andrade: Pintura e Escultura”. São Paulo, 1993.

GALERIA ARCO. São Paulo, 1983.

ITAÚ CULTURAL. “Arte e Sociedade: uma Relação Polêmica”. São Paulo, 2003.

JARDIM, E.C.F.P. “Cor e Desenho no Brasil”. Brasília, Museu de Arte de Brasília, 1988.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. “Carlos Prado: Pinturas-Desenhos-Gravuras”. São Paulo, 1976.

_____. “O Brasil Pintado por Mestres Nacionais e Estrangeiros – Séculos XVIII a XX”. São Paulo, 1987.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. “Grabados Brasileños”. Uruguai, 25 de junho a 17 dezembro de 1957.

_____. “Graveurs Brésiliens”. Kunstmuseum Bern, Suíça, maio e junho de 1954.

_____. “Greveus Brésiliens – Rencontres Internationales de Genève”, Musée Rath, 2 a 26 de setembro de 1954.

_____. “Incisioni e Disegni Brasiliani”. Itália, 18 de setembro a 16 outubro de 1955.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. “Arte Contemporânea – Exposição do Acervo”. São Paulo, 1954.

_____. “Mostra 50 Anos – Paisagem Brasileira”, São Paulo, 1956.

MUSEU LASAR SEGALL. “CAM e SPAM”. São Paulo, 1975.

_____. “Os Salões: da Família Artística Paulista, de Maio e do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo”. São Paulo, 1976.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. “Batuque – Pintura de Carlos Prado e Desenhos e Gravuras de Alberto da Veiga Guignard”, São Paulo, 25 jan. a 26 fev. 2006.

_____. “Fernand Léger Relações de Amizades Brasileiras”. São Paulo, 26 set. a 1º. Nov. 2009.

_____. “O ArtDeco Brasileiro”. São Paulo, 9 ago. a 5 out. 2008.

_____. “O Cubismo e seus Entornos nas Coleções da Telefônica”. São Paulo, 26 set. a 1º. Nov. 2009.

PRADO, Carlos. “Exposição Individual”. *Edifício Jaraguá*, São Paulo, set. 1943.

_____. “Exposição Individual”. *Museu de Arte Moderna*, São Paulo, maio 1976.

_____. “Exposição Individual”. *Galeria José Duarte de Aguiar*, São Paulo, 18 dez. 1980 a 30 jan. 1981.

PRÓ-ARTE. “III Salão da Pró-Arte”. Rio de Janeiro: julho de 1933 e São Paulo, agosto de 1933.

PUCRJ. “Affonso Eduardo Reidy”. Rio de Janeiro, O Solar, Index, de 20 de ago. a 21 set. de 1985.

SALÃO DE MAIO. “I Salão de Maio”. São Paulo, 1937.

_____. “II Salão de Maio”. São Paulo, 1938.

SALÃO DO SINDICATO DOS ARTISTAS PLÁSTICOS. “IX Salão”. São Paulo, Galeria Prestes Maia, 1944.

SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES. “3º. Salão Paulista de Belas Artes”. São Paulo, inaugurado em 14 dez. 1935.

_____. “36º. Salão Paulista de Belas Artes”. São Paulo, Serviço Gráfico da Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo, 1971.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. “O Olhar de Sérgio sobre a Arte Brasileira”. São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade, 1992.

ZANINI, Walter. “60 anos do Grupo Santa Helena”. *In: O Grupo Santa Helena*, São Paulo, 4 maio a 18 jun 1995.

Acervos, Arquivos, Fundos e Coleções

Acervo Coleção de Arte da Cidade (Centro Cultural São Paulo)

Acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM).

Arquivo Fundação Bienal de São Paulo

Arquivo pessoal de Carlos Prado. Cláudio Prado. São Paulo.

Arquivo pessoal de Wladimir Murtinho. Luiz Bernardo Murtinho Pericás. São Paulo.

Biblioteca Sérgio Milliet de Arte. Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo.

Biblioteca Walter Wey. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 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 Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo.

Prontuário de Caio Prado Júnior, n. 1.691 e 3.477, 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 Hermínio Marcos Hernandez, n. 188, no DEOPS de São Paulo.

Prontuário do Socorro Vermelho Internacional, n. 1962, no DEOPS de São Paulo.

Entrevistas e Depoimentos

Ana Ramos (dona da galeria e casa de leilões Arte e Eventos, negociante das obras de Carlos Prado), em 26 de junho de 2009.

Cláudio Prado (filho de Carlos Prado), em 17 de abril de 2010 e 16 de abril de 2011.

Edgar Pacheco de Albuquerque (enteado de Carlos Prado entre 1949 e 1963), em 29 de outubro de 2009.

Fernanda Craveiro Cunha (arquiteta que participou como assistente de restauro da última intervenção no mural *Café*, em 2005), em 25 de junho de 2009.

Juliana Rodrigues Alves (encarregada do acervo do Governo do Estado), em depoimento à autora, em 27 de maio de 2011.

Lucia Maria Py (artista plástica e organizadora da coletiva *A Cor e o Desenho do Brasil*), em 29 de maio de 2012.

Luiz Bernardo Murtinho Pericás (sobrinho bisneto de Carlos Prado), em 19 de julho de 2010.

Maria Cecília Naclério Homem (historiadora e viúva de Caio Prado Júnior), em 16 de março de 2009.

Renato Ticoulat Neto (filho do dono da casa construída por Carlos Prado, no bairro dos Jardins, em São Paulo) em conversa por telefone nos dias 26 de agosto e 21 de setembro de 2009.

Rossini Perez (artista plástico), em 11 de maio de 2011.

Sérgio Prado (filho de Carlos Prado), em 22 de junho de 2009.

Susana Lage da Silva Prado ou Susi Prado (viúva do sobrinho de Carlos Prado), em 27 de outubro de 2009.

Danda Prado (sobrinha de Carlos Prado), em 21 de janeiro de 2010 e 16 de março de 2011.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

ABRIL CULTURAL. *Arte no Brasil*. São Paulo, 1979.

ABRIL S/A CULTURAL E INDUSTRIAL. *Arte Brasileira*. 3ª. ed. São Paulo, 1976.

ADES, Dawn & others. *Art and Power: Europe Under the Dictators (1930-1945)*. Great Britain, Thames and Hudson Ltd, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

ADORNO, Theodor W. “A Indústria Cultural – O Iluminismo como Mistificação das Massas”. In: *Indústria Cultural e Sociedade*. 5ª. ed. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

ALAMBERT, Francisco. “A Reinvenção da Semana (1932-1942)”. *Revista USP – Dossiê Semana de Arte Moderna (90 Anos)*, São Paulo, no. 94, junho-julho-agosto, 2012.

ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001)*. São Paulo, Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Paulo Mendes de, *De Anita ao Museu*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1961.

_____. *De Anita ao Museu*. 2ª. ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.

ALPERS, Svetlana. *O Projeto de Rembrandt – O Ateliê e o Mercado*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

ALTAMIRANO, Horacio Espinosa. *Diego Rivera*. México, Edamex, 1985.

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a Construção do Imaginário Republicano*. Bauru, EDUSC, 2003.

AMARAL, Aracy. *Arte Para Quê?* São Paulo, Nobel, 1987.

_____. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 5ª. ed. São Paulo, Editora 34, 1998.

_____. *Tarsila, Sua Obra e Seu Tempo*. 3ª. ed. São Paulo, Editora 34 e EDUSP, 2003.

- _____. *Tarsila do Amaral*. São Paulo, Fundação Finambrás, s.d.
- AMARAL, Aracy & TORAL, André. *Arte e Sociedade no Brasil de 1930 a 1956*, São Paulo, Instituto Callis, 2005, vol. 1.
- AMARAL, Aracy & TORAL, André. *Arte e Sociedade no Brasil de 1957 a 1975*, São Paulo, Instituto Callis, 2005, vol. 2.
- AMARAL, Tarsila do. *Tarsila Cronista*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo (1951-1987)*. São Paulo, Projeto, 1989.
- ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. São Paulo, Editora Globo, 1992.
- ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves & OLIVEIRA, Valéria Garcia de. *Cultura Amoraçada: Intelectuais e Músicos sob a Vigilância do DEOPS*. São Paulo, Arquivo do Estado e Imprensa Oficial, 2005.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo, Scrita, 1991.
- _____. *Política das Artes – Mário Pedrosa*. São Paulo, EDUSP, 1995.
- ARAÚJO FILHO, José Ribeiro. “A População Paulistana”. In: Aroldo de Azevedo, *A Cidade de São Paulo - Estudos de Geografia Humana*, São Paulo, Nacional, 1958.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no Meio Século XX*. Bauru, EDUSC, 2001.
- ARTIGAS, Vilanova. *A Função Social do Arquiteto*. São Paulo, Nobel, 1989. (Coleção Cidade Aberta)
- _____. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo, CosacNaify, 2004.
- ARVIDSSON, Claes & BLOMQUIST, Lars Erik (orgs.). *Symbols of Power: The Aesthetics of Political Legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe*. Estocolmo, 1987.
- AYALA, Walmir. *Dicionário de Pintores Brasileiros*. Curitiba, Editora da UFPR, 1997.
- AZEVEDO, Aroldo de. *A Cidade de São Paulo - Estudos de Geografia Humana*. São Paulo, Nacional, 1958.

- AZEVEDO, Carmem Lúcia de; CAMARGOS, Márcia; e SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato Furacão na Botocúndia*. São Paulo, Editora SENAC, 1997.
- AZEVEDO, Ricardo & MAUÉS, Flamarion. *Rememória – Entrevistas sobre o Brasil do Século XX*. São Paulo, Ed. Fund. Perseu Abramo, 1997.
- BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu Tempo*. Rio de Janeiro, Livraria Editora Valverde.
- BARNARD, Malcolm. *Approaches to Understanding Visual Culture*. New York, Palgrave, 2001.
- BARROS, José D'Assunção. “Mário Pedrosa e a Crítica de Arte no Brasil”. *ARS*, São Paulo, vol. 6, no. 11, 2008.
- BARROSO, Gustavo. *A Palavra e o Pensamento Integralista*. Rio de Janeiro, Editora Civilização, 1935.
- 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.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2010. (Coleção Mimo; 7)
- BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascentista: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. São Paulo, Paz e Terra, 1991.
- _____. *Patterns of Intention – on the Historical Explanation of Pictures*. London, Yale University Press, 1981.
- _____. *Words for Pictures – Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*. New Haven & London, Yale University Press, 2003.
- BECCARI, Vera D'Horta. *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.
- BECKER, Howard S. “Art Worlds and Collective Activity”. *In: Art Worlds*. California, University of California Press, 1982.

- BELOCH, Israel & ABREU, Alzira Alves de (org.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro: 1930-1983*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 4 vol., 1984.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O Salão e a Selva – Uma Biografia Ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Unicamp, São Paulo: Editora Ex Libris, 1995.
- BONDUKI, Nabil G. *Origens da Habitação Social no Brasil – Arquitetura Moderna, Lei do Inquilinato e Difusão da Casa Própria*. 2ª. ed. São Paulo, Estação Liberdade/FAPESP, 1998.
- BOSI, Eclea. *Cultura de Massa e Cultura Popular*. Rio de Janeiro, Vozes, 2000.
- BOTELHO, André & RUGAI, Elide & VILAS BÔAS, Gláucia (orgs.), *O Moderno em Questão. A Década de 1950 no Brasil*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Edusp e Porto Alegre: Zouk, 2007.
- _____. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- BOWLT, John E. *Russian Art of the Avant-Gard: Theory and Criticism*. London, Thames and Hudson, 1988.
- BOWN, Matthew Cullerne. *Art under Stalin*. 1st. ed. Oxford, Phaidon, 1991.
- _____. *Socialist Realist Painting*. New Haven & London, Yale University Press, 1998.
- BOWN, Matthew Cullerne & ELLIOTT, David (orgs.). *Soviet Socialist Realist Painting 1930s-1960s*. Oxford, 1992.
- BOWN, Matthew Cullerne & TAYLOR, Brandon (orgs.). *Art of the Soviets - Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917-1992*. Manchester, Manchester University Press, 1993.
- BOWNESS, Alane. *Modern European Art*. 2nd. Edition Great Britain, Thames and Hudson Ltd, 1977.
- BOZAL, Fernández Valeriano. *Diego Rivera*. Madrid, Historia 16 e Quorum, 1987.

- BUENO, Maria Lucia. *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*. São Paulo, Editora Senac, 2012.
- BURGER, Peter. *Teoria da Vanguardia*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Bauru, EDUSC, 2004.
- CALLIL, Carlos A. e MACHADO, M. Teresa (orgs.). “Paulo Emílio: Plataforma da Nova Geração”. In: *Paulo Emílio: um Intelectual na Linha de Frente*. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 82.
- CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial. Crônica da Belle Époque Paulistana*. São Paulo, Senac, 2001.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- CASTRO, Ana Claudia Veiga de. *A São Paulo de Menotti del Picchia*. São Paulo, Alameda, 2008.
- CAVALCANTI, Carlos. *Conheça os Estilos de Pintura (Da Pré-História ao Realismo)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília, MEC, 1973.
- CAVALCANTI, Lauro. *Modernistas na Repartição*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ e Paço Imperial e Tempo Brasileiro, 1993.
- _____. *Moderno e Brasileiro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.
- _____. *Quando o Brasil era Moderno: Guia de Arquitetura 1928-1960*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.
- CHADWICK, Whitney e COURTIVRON, Isabelle de. *Amor e Arte – Duplas Amorasas e Criatividade Artística*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995.
- CHAPLIN, Elizabeth. *Sociology and Visual Representation*. London & New York, Routledge, 1994.
- CHARTIER, Roger. *Culture History. Between Practices and Representations*. Cambridge, Polity Press, 1988.

_____. “Pierre Bourdieu e a História”. In: *Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2002, pp. 139-182.

CHIARELLI, Tadeu. *A Arte Internacional Brasileira*. São Paulo, Lemos Editorial, 1999.

_____. *Um Jeca nos Vernissages*. São Paulo, Edusp, 1995.

_____. *Um Modernismo que Veio Depois*. São Paulo, Alameda, 2012.

_____. *Segall Realista*. São Paulo, Centro Cultural Fiesp & Museu Lasar Segall, 2008 (catálogo de exposição).

CLARK, T.J. *A Pintura da Vida Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

_____. *Modernismos: Ensaio sobre Política, História e Teoria da Arte*. São Paulo, Cosac & Naify, 2007.

COELHO, Frederico. *A Semana sem Fim*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2012.

COELHO, Marcelo. “Revólver, Cacos de Vidro e Operários da Velha Guarda”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 abr. 2003, p. E10 – Ilustrada.

COELHO, Edmundo Campos. *As Profissões Imperiais. Medicina, Engenharia e Advocacia no Rio de Janeiro, 1822-1930*. Rio de Janeiro, Record, 1999.

COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier and the Mystique of the USSR – Theories and Projects for Moscow 1928-1936*. Princeton, Princeton University Press, 1987.

COLI, Jorge. *O que é Arte*. 11^a. reimpr. São Paulo, Editora Brasiliense, 2006.

CORDEIRO, Simone Lucena. “Moradia Popular na Cidade de São Paulo (1930-1940) – Projetos e Ambições”. *Revista do Arquivo do Estado*. São Paulo, 1^o. abril 2005.

COSTA, Lucio. *Lucio Costa – Registro de uma Vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

CRANE, Diana (org.). *The Sociology of Culture*. Oxford e Cambridge, Blackwell, 1994.

DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho e a Volúpia da Forma*. São Paulo, MWM Motores Diesel Ltda., 1984.

DEL ROIO, Marcos. *A Classe Operária na Revolução Burguesa*. Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1990.

- DENIS, Benoit. *Literatura e Engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru e São Paulo, Edusc, 2002.
- DIAS, Everardo. *História das Lutas Sociais no Brasil*. São Paulo, Alfa-Ômega, 1977.
- D'INCAO, Maria Angela (org.). *História e Ideal – Ensaio sobre Caio Prado Júnior*. São Paulo, Editora Brasiliense & Unesp, 1989.
- DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção. Artes Plásticas, Arquitetura e Classe Dirigente no Brasil, 1855-1985*. São Paulo, Perspectiva e EDUSP, 1989.
- _____. “Mercado de Arte e Campo Artístico em São Paulo (1947-1980)”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 5, no. 13, jun. 1990, pp. 101-111.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.
- EVANS, Jessica & HALL, Stuart. *Visual Culture: the Reader*. London, Sage, 1999.
- FABRIS, Annateresa. “Entre Arte e Propaganda: Fotografia e Fotomontagem na Vanguarda Soviética”. *Revista História Viva*. São Paulo, 16 out. 2009.
- _____. “A Função Social da Arte: Cândido Portinari e Graciliano Ramos”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, no. 38, pp. 11-19, 1995.
- _____. *Cândido Portinari*. São Paulo, EDUSP, 1996 (série Artistas Brasileiros, vol. 4).
- _____. *Fragmentos Urbanos – Representações Culturais*. São Paulo, Studio Nobel, 2000.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo, Edusp, 2003.
- _____. *Trabalho Urbano e Conflito Social*. São Paulo, Difel, 1983.
- FAU/USP. *Vila Penteado 100 Anos*. São Paulo, FAU/USP, 2002.
- FER, Briony e outros. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo – A Arte no Entre-guerras*. São Paulo, Cosac & Naify, 1998.
- FERNÁNDEZ, Justino. *Jose Clemente Orozco – Forma e Idea*. México, Libreria de Porrúa Hnos Y Cia, 1942.
- FERRAZ, Geraldo. *Depois de Tudo*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

- FICHER, Sylvia. *Os Arquitetos da Poli: Ensino e Profissão em São Paulo*. São Paulo, Edusp, 2005.
- FONSECA, Rodrigo. “Marco da censura no Brasil, Calabar faz 40 anos com nova montagem”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 maio 2013.
- FREHSE, Fraya. *Ô da Rua, O Transeunte e o Advento da Modernidade*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- GAMA, Lúcia Helena. *Nos Bares da Vida*. São Paulo, Senac, 1999.
- GARB, Tamar. *Bodies of Modernity*. London, Thames and Hudson Ltd., 1998.
- GARCEZ, Lucília & OLIVEIRA, Jô. *Explicando a Arte Brasileira*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.
- 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.
- GOLOMSTOCK, Igor. *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. Londres, 1990.
- GOLOMSTOCK, Igor & GLEZER, Alexander. *Unofficial Art From the Soviet Union*. London, Secker & Warburg, 1977.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Sérgio Milliet 100 anos*. São Paulo, ABCA e Imprensa Oficial do Estado, 2004.
- GRAY, Camila. *The Russian Experiment in Art, 1863-1922*. London, Thames and Hudson, 1962.
- GUERRA, Ana Maria Bezerra. *O Olhar de Sérgio Sobre a Arte Brasileira*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p.23.
- GYÖRGY, Peter & TURAI, Hedvig (orgs.). *Art and Society in the Age of Stalin*. Budapeste, 1992.
- HAMILTON, George Heard. *Painting and Sculpture in Europe 1880-1940*. New Haven and London, Yale University Press, 1993.
- HARRISON, Charles. *Essays on Art & Language*. England and USA, MIT Press, 2001.

- _____. *Movement in Modern Art*. London, Tate Gallery Publishing, 1997.
- HARRISON, Charles & FRASCINA, Francis & PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1998.
- HEGEL, G. W. Friedrich. *Curso de Estética - O Sistema das Artes*. São Paulo, Martins Fontes Editora, 1997.
- HEINICH, Nathalie. *A Sociologia da Arte*. Bauru, Edusc, 2008.
- HELENA, Lúcia. *Totens e Tabus da Modernidade Brasileira – Símbolo e Alegoria na Obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, 1985.
- HOBSBAWM, Eric J. *História do Marxismo na Época da Terceira Internacional*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.
- HOMEM, Maria Cecília Naclério (coord.). *Vila Penteado*. São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1976.
- _____. *Higienópolis: Grandeza e Decadência de um Bairro Paulistano*. São Paulo, Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento do Patrimônio Histórico, Divisão do Arquivo Histórico, 1980.
- _____. *O Palacete Paulistano e Outras Formas Urbanas de Morar da Elite Cafeeira (1867-1918)*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1996.
- _____. *Prédio Martinelli: Ascensão do Imigrante e a Vertilização de São Paulo*. São Paulo, Projeto, 1984,
- _____. *Vila Penteado 100 Anos*. São Paulo, Universidade de São Paulo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2002.
- INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *Cadernos História da Pintura no Brasil – Modernismo: Anos Heróicos, Marcos Históricos*. São Paulo, ICI, 1993.
- INSTITUTO CULTURAL DE RELAÇÕES EXTERIORES. *Bauhaus*. Stuttgart, 1974.
- JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade – A Morte do Poeta*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.
- JESUS, Ronaldo Pereira de. *Mutualismo e Desenvolvimento Econômico no Brasil do Século XIX*. Málaga, Revista OIDLES, vol. 1, no. 1, setembro 2007.

- JOHNSON, Randal. “A Dinâmica do Campo Literário Brasileiro”. *Revista USP*, São Paulo, n. 1, mar.-maio 1989, p. 171.
- KAREPOVS, Dainis. *Caio Prado Júnior – Parlamentar Paulista*. São Paulo, Assembleia Legislativa, 2003.
- _____. “PSB-SP: Socialismo e Tenentismo na Constituinte de 1933-34”. *Revista Esboços*. Santa Catarina, no. 16, vol. 13, UFSC, 2006, pp. 169-198.
- KESSEL, Carlos. “Vanguarda Efêmera: Arquitetura Neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922”. *Revista Estudos Avançados, Arte e História*. São Paulo, CPDOC/FGV, no. 30, 2002/2.
- KLINTOWITZ, Jacob. *Versus: 10 Anos de Crítica de Arte*. São Paulo, Editora Espade, 1978.
- KNISPTEL, Gershon. “Siqueiros na Prisão”. *Revista Brasiliense*. São Paulo, no. 39, jan.-fev. 1962, pp. 44-50.
- KOVAL, Boris. *História do Proletariado Brasileiro (1857-1967)*. São Paulo, Editora Alfa-Ômega, 1982.
- LAGO, Pedro Correa do. *Iconografia Paulistana do Século XX*. São Paulo, Bolsa de Mercadorias e Futuros, Metalivros, 1998.
- LEHMKUHL, Luciene. *O Café de Portinari na Exposição do Mundo Português*. Uberlândia, EDUFU, 2011.
- LEMOS, Carlos. *Warchavchik, Pilon, Rino Levi: Três Momentos da Arquitetura Paulista*. São Paulo, Funarte e MLS, 1983.
- LEVI, Darrell E. *A Família Prado*. São Paulo, Cultura 70 Livraria e Editora, 1977.
- LOBO, Mara. *Parque Industrial*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2006.
- LOPES, João. “A Evolução da Política Cultural dos Bolcheviques e a Pintura na União Soviética: Da Liberdade ao Monolitismo do Realismo Socialista (1917-1934)”. *Marxismo Vivo, Portugal*, n.º 3, maio de 2001.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo, EDUSP, 1995.

LOWY, Michael & SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia – O Romantismo na Contramão da Modernidade*. Petrópolis, Vozes, 1995.

LUCA, Tânia Regina de. *O Sonho do Futuro Assegurado (O Mutualismo em São Paulo)*. São Paulo: Contexto, Brasília: CNPQ, 1990.

LUNN, Eugene. *Marxismo y Modernismo: un Estudio Historico de Lukacs, Brecht, Benjamin y Adorno*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

MAINZ, Valerie & POLLOCK, Griselda. *Work, Craft and Labour – Visual Representations in Changing Histories*. England & USA, Ashgate Publishing Limited, 2000.

MAQUET, Jacques. *The Aesthetic Experience: an Anthropologist Looks at the Visual Arts*. New Haven, Yale University Press, 1986.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de Termos Artísticos*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1998.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Obras Completas*. 7ª. ed. Lima, Biblioteca Amauta, 1982, vols. 3 e 7.

MARTINS, Ana Luisa. *Aí Vai Meu Coração – As Cartas de Tarsila do Amaral e Anna Maria Martins para Luís Martins*. São Paulo, Editora Planeta, 2003.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *A Trama das Imagens: Manifestos e Pinturas no Começo do Século XX*. São Paulo, Edusp, 1997.

MEDRANO, Leandro e RECAMÁN, Luiz. “Duas Casas de Artigas: Cidade Adjetiva”. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, vol. 19, no. 32, dez. 2012, pp. 102-115.

MICELI, Sérgio. *Nacional Estrangeiro. História Social e Cultural do Modernismo Artístico em São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

_____. *Imagens Negociadas: Retratos da Elite Brasileira (1920-1940)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico (1940-1943)*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.

_____. “Pontos nos iis”. São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 28 out. 1948.

- MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London, Routledge, 1998.
- _____. *Visual Culture Reader*. London, Routledge, 1998.
- MOISÉS, Massaud e PAES, José Paulo (org.). *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira – Biográfico, Crítico e Bibliográfico*. 2ª. ed. São Paulo, Editora Cultrix, 1980.
- MORAES, Dênis de. *O Imaginário Vigiado – a Imprensa Comunista e o Realismo Socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do Moderno*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.
- MORAIS, Federico. *Núcleo Bernardelli – Arte Brasileira nos Anos 30 e 40*. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1982.
- MORALES, Rafael Vicente de. “Estado, Burguesia e Legislação Trabalhista Brasileira no Limiar dos Anos 1930: Notas para uma Discussão”. *Revista de Estudos Sociais*, no. 33, ago 2009, pp. 129-145.
- NAPOLITANO, Marcos. “Mário de Andrade e a Cultura Moderna Brasileira”. In: Manuela Ribeiro (org.). *Portugal-Brasil: uma visão interdisciplinar do século XX*. Coimbra, Quartetto, 2003.
- OHTAKE, Ricardo. *Oscar Niemeyer*. São Paulo, Publifolha, 2007.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. 3ª. ed. São Paulo, Editora Brasiliense, 1991.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*, São Paulo, Cosac & Naify, 2000.
- PANOFKY, Erwin. *Estudos de Iconografia – Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. 2ª. ed. Lisboa, Estampa, 1995.
- PAPAVERO, Claude G. “A Arte de Descrever: A Arte Holandesa do Século XVII”. In: *Revista de Antropologia*, vol. 43, no. 2, São Paulo, 2000.
- PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.
- _____. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- _____. *Política das Artes*. São Paulo, EDUSP, 1995.

- PENTEADO, Hélio (org.). *Oscar Niemeyer*. São Paulo, Editora Almed, 1985.
- PERICÁS, Luiz Bernardo. “Caio Prado Júnior e o Socialismo”. In: *Mouro – Revista Marxista, Núcleo de Estudos d’ O Capital*, São Paulo, ano 2, no. 3, jul. 2010, pp. 147-166.
- _____. *Caio Prado Júnior*. São Paulo, 2013, inédito.
- PESSOA, José (org.). *Moderno e Nacional*. Niterói, EDUFF, 2006.
- PEVSNER, Nikolaus. *As Academias de Arte, Passado e Presente*. São Paulo, Cia das Letras, 2005.
- _____. *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*. Oxford, Clarendon, 1972, pp. 139-156.
- PIERSON, Donald. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, 1941-1942.
- PINACOTECA DO ESTADO. *Gregori Warchavchik – Mobiliário da Casa Modernista*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, de 13 set. a 5 out. 2003 (catálogo de exposição).
- PINAKOTHEKE. *Cândido Portinari: Pinturas e Desenhos*. Rio de Janeiro, Pinakotheke, 2002 (livro-catálogo).
- POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference. Femininity, Feminsm and the Histories of Art*. 1a. ed. New York, Routledge, 1988.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969, p. 438.
- POSADA, Francisco. *Lukács, Brecht e a Situação Atual do Realismo Socialista*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1969.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *A Cidade de São Paulo*. 13ª. ed. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- _____. *História*. São Paulo, Editora Ática, 1982.
- PREFEITURA MUNICIPAL. *A Evolução dos Transportes em São Paulo*. São Paulo, 1985.
- PUCRJ. “Afonso Eduardo Reidy”. Rio de Janeiro, O Solar, Index, de 20 ago. a 21 set. 1985 (catálogo de exposição).

- QUEIROZ, Eça de. *Notas Contemporâneas*. Porto, Livraria Chardron, 1913.
- REINHEIMER, Patrícia. “O Território da Arte: da Nação ao Indivíduo, Valores, Antagônicos na Afirmção da Autonomia da Forma”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, vol. 14, no. 29, jan-jun. 2008.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- REVISTA E. *Almanaque Paulistano (Flávio de Carvalho)*. São Paulo, SESC, no. 114, novembro de 2006.
- RIDENTI, Marcelo S. “Brasilidade Vermelha: Artistas e Intelectuais Comunistas nos Anos 1950”. In: BOTELHO, André & BASTOS, Elide Rugai & VILLAS BÔAS, Gláucia (orgs). *O Moderno em Questão. A Década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2008.
- _____. “Caleidoscópio da Cultura Brasileira, 1964-2000”. In: REIS, Daniel Aarão (org.). *História do Brasil Nação: 1808-2010*, Rio de Janeiro, Fundación Mapfre & Objetiva, vol. 5, 2013 (prelo).
- ROCHFORT, Desmond. *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco, Chronicle Books, 1998.
- RODRIGUEZ, Antonio. *David Alfaro Siqueiros*. México, Editorial Terra Nova, 1985.
- ROMAN, Gail Harrison & MARQUARDT, Virginia H. *Avant-Garde Frontier – Russia Meets the West, 1910-1930*. United States, University Press of Florida, 1992.
- ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. “A Militância Política na Obra de Jorge Amado”. In: GOLDSTEIN, Ilana Seltzer e SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.), *O Universo de Jorge Amado*, São Paulo, Companhia das Letras, vol. 2, 2009. (Caderno de Leituras, Coleção Jorge Amado).
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos – O Sonho Possível do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.
- SALGADO, Plínio. *Literatura e Política*. Rio de Janeiro, Editora das Américas, 1956.

- _____. *Mensagem às Pedras do Deserto*. Rio de Janeiro, Livraria Clássica Brasileira, 1947.
- SALIBA, Elias Thomé. “Reinvenção da História”. *Brasil Cousas Notáveis e Espantosas - Olhares*, Portugal, Museu do Chiado, abr.- jun. 2000.
- SANTOS, Washington dos. *Vocabulário de Sociologia*. Rio de Janeiro, Editora do Rio, 1978.
- SECCO, Lincoln. *Caio Prado Júnior: O Sentido da Revolução*. São Paulo, Boitempo, 2008.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil (1900-1990)*. São Paulo, Edusp, 2002.
- _____. “Arquitetura na Era Vargas: O Averso da Unidade Pretendida”. In: José Pessoa (org.). *Moderno e Nacional*. Niterói, EDUFF, 2006.
- _____. *Prelúdio da Metrópole*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.
- SESI GALERIA. *O Desenho Moderno no Brasil*. São Paulo, Sesi, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1993. (Coleção Gilberto Chateaubriand).
- SHAPIRO, Theda. *Painters and Politics – The European Avant-Garde and Society, 1900-1925*. New York, Oxford, Amsterdam, Elsevier, 1976.
- SILVA, Luiz Henrique de Castro. *O Revolucionário da Convicção – Vida e Ação de Joaquim Câmara Ferreira*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2010. (Coleção História, Cultura e Ideais, vol. 13)
- SILVA, Marcos Henrique. “Pintura Realista Russa no Século XX – A Construção da Realidade Proletária”. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 5, ano V, no. 4, out-nov-dez. 2008.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista - Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo, Edusp, 2008.
- SIQUEIROS, David Alfaro. *El Muralismo de Mexico*. Mexico, Ediciones Mexicanas, 1950.
- STRADA, V. “Da Revolução Cultural ao Realismo Socialista”. In: HOBBSAWM, E. *História do Marxismo*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, vol. 9, 1987.

- STURKEN, Marita & CARTWRIGHT. *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Oxford, Oxford University Press, 2001.
- THEOTÔNIO JÚNIOR. “O Movimento Operário no Brasil”. *Revista Brasiliense*. São Paulo, no. 39, jan.-fev. 1962, pp. 100-118.
- TIBOL, Raquel. *Orozco, Rivera, Siqueiros. Tamayo*, México, Cfe, 1974
- _____. *Siqueiros: Vida y Obra*. México, Complejo Editorial Mexicano, 1963.
- TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho – O Comedor de Emoções*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.
- VILHENA, Luís Rodolfo. “A Cultura Brasileira Cordial e Folclorista”. In: _____, *O Mal à Brasileira*, Rio de Janeiro, RUERJ, 1997.
- WALKER, John & CHAPLIN, Sarah. *Visual Culture: an Introduction*. Manchester, Manchester University Press, 1997.
- WARHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do Século XX e Outros Escritos*. São Paulo, Cosac & Naify, 2006.
- WIDER, Maria Célia. *Caio Prado Júnior, um Intelectual Irresistível*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2007.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2ª. ed. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2000.
- _____. *Culture and Society*. 3rd. impression London, The Hogarth Press, 1992.
- WHITE, C. & WHITE, H. *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Nova Iorque e Londres, John Wiley & Sons, 1965.
- WOOD, Paul. “Realismo e Realidades”. In: *Surrealismo: a Arte no Entre-Guerras*. São Paulo, Cozac & Naif, 1988.
- XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de Uma Geração – Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003. (edição revisada e ampliada)
- 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.

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.

Dissertações e Teses

ALAMBERT JÚNIOR. *Um Melancólico no Auge do Modernismo Sérgio Milliet – uma Trajetória no Exílio*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, FFLCH/Universidade de São Paulo, 1991.

BARROS, Luiz Recamán. *Oscar Niemeyer: Forma Arquitetônica e Cidade no Brasil Moderno*. Tese de Doutorado, São Paulo, FFLCH-USP, 2002.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Propaganda Política no Vargasismo e Peronismo*. Tese de Livre Docência, São Paulo, FFLCH-USP, 1997.

FICHER, Sylvia. *Ensino e Profissão*. Tese de Doutorado, São Paulo, FAU/Universidade de São Paulo, 1989.

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.

FORTE, Graziela Naclério. *CAM e SPAM: Arte, Política e Sociabilidade na São Paulo Moderna, do Início dos Anos 1930*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, FFLCH/Universidade de São Paulo, 2008.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. *Artes Plásticas: Participação e Distinção Brasil Anos 60/70*. Tese de Doutorado, São Paulo, FFLCH/Universidade de São Paulo, 1990.

HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. *Crítica de Arte e Bienais: as Contribuições de Geraldo Ferraz*. Tese de Doutorado, São Paulo, ECA/Universidade de São Paulo, 2007.

LOPREATTO, Christina da Silva Roquette. *O Espírito da Revolta – A Greve Geral Anarquista de 1917*. Tese de Doutorado, Campinas, IFCH/Unicamp, 1996.

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

PAULA, Amir el Hakin de. *Os Operários Pedem Passagem: A Geografia do Operário na Cidade de São Paulo (1900-1917)*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, FFLCH/USP, 2005.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Partido Comunista, Cultura e Política Cultural*. Tese de Doutorado, Bahia, Universidade de Bahia, 1986.

SILVA JÚNIOR, Adhemar Lourenço da. *As Sociedades de Socorros Mútuos: Estratégias Privadas e Públicas*. Tese de Doutorado, Porto Alegre, PUC-RGS, 2004.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras entre 1884 e 1922*. Tese de Doutorado, São Paulo, FFLCH /Universidade de São Paulo, 2004.

CRONOLOGIA DE CARLOS PRADO

1908

Em 4 de junho, nasce Carlos Prado, filho mais novo (Eduardo, Yolanda, Caio e Carlos) do casal Caio da Silva Prado e Antonieta Penteadado da Silva Prado (1880-?), na residência localizada na Av. Higienópolis, número 3, na cidade de São Paulo.

1920

Junto com o irmão Caio Prado Júnior, passa um ano estudando no colégio interno de Eastbourne, na Inglaterra.

1921-1924

Estuda no Colégio São Luis, em São Paulo.

1927

Entra para a Escola Politécnica de São Paulo.

1931

Realiza sua primeira pintura.

1932

Publica na *Revista Politécnica* projeto da fachada de um prédio de apartamentos.

(fev.) Funda a Sociedade de Socorros Mútuos Internacionais junto com o irmão Caio Prado Júnior e outros.

(nov.) Decide ser pintor e abre ateliê com Flávio de Carvalho, Antônio Gomide e Di Cavalcanti na Rua Pedro Lessa, 2, no centro da cidade de São Paulo. Os quatro artistas fundam o Clube de Artistas Modernos e Carlos assume o cargo de diretor-tesoureiro da agremiação.

(dez.) Forma-se engenheiro-arquiteto (dupla titulação).

1933

(fev.) Deixa o cargo de diretor-tesoureiro do CAM.

(fev. até abril) Passa 3 meses trabalhando no Rio de Janeiro, onde faz projetos de decoração e serviços de arquitetura.

(jun.) Volta para São Paulo com a finalidade de organizar sua viagem à França. Casa com Regina Konder, sua primeira esposa. No fim do mês embarca para Paris.

(jul.) Expõe no III Salão da Pró Arte, na cidade do Rio de Janeiro.

(ago.) Expõe no III Salão da Pró Arte, na cidade do São Paulo.

1934

(mar.) Desde junho de 1933 mora em Paris, onde cursa urbanismo.

(mar.-abr.) Viaja pela União Soviética.

(abril) Retorna ao Brasil, sem ter completado o curso de urbanismo na Universidade de Paris, que tinha duração de 2 anos.

Exposição individual no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

1935

Expõe na mostra coletiva do III Salão Paulista de Belas Artes, ocasião em que recebeu Menção Honrosa com a paisagem *Caminho de Cotia* (1935).

(set.) Recebe o registro número 1.836, da 6ª. Seção do Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura (CREA).

1936

Em 1º. de setembro nasce Mônica, sua primeira filha.

Publica na *Revista da Politécnica* projeto concluído da residência de Renato Ticoulat, no bairro do Jardim América, em São Paulo.

1937

(maio) Expõe as telas *Batuque* (1935) e *Enterro* (1935), no I Salão de Maio, no Hotel Esplanada de São Paulo.

1938

(jun.) Expõe as aquarelas *Angústia* e *Tranquilidade*, ambas da década de 1930, no II Salão de Maio, também no Hotel Esplanada de São Paulo.

1943

Casa com a pianista Yara Bernette, sua segunda esposa. No dia 5 de novembro nasce Cláudio, primeiro filho do casal.

(set.) Realiza a individual de pinturas, no Edifício Jaraguá na Rua Barão de Itapetininga, 93, em São Paulo, onde funcionava a sede da Editora Brasiliense, de propriedade de seu irmão Caio Prado Júnior.

Individual organizada por Carlos Pinto Alves.

1944

(ago.) Expõe *Figura* (s.d.) e *Natureza Morta* (s.d.), na coletiva *Pintura Moderna Brasileira-Norte-Americana*, na Galeria Prestes Maia, em São Paulo.

(set.) Expõe no IX Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, na Galeria Prestes Maia.

(nov.-dez.) Expõe *Figura* (s.d.) e *Natureza Morta* (s.d.), na coletiva *Pintura Moderna Brasileira-Norte-Americana*, na Royal Academy of Art, de Londres.

1945

Nasce Sérgio, segundo filho do casal Carlos e Yara.

1946

Carlos e Yara se casam oficialmente no México.

Participa da mostra de artistas brasileiros no Chile, vista inicialmente em Valparaíso e Santiago.

1947

Passa a morar em Nova Iorque, nos Estados Unidos.

Expõe junto com outros artistas brasileiros na Knodler Galleries, em Nova Iorque.

(out.-nov.) Realiza exposição individual na Galeria Kleeman, em Nova Iorque.

(dez.-jan.) Realiza individual na Pan American Union, em Washington.

1948

Separa-se de Yara Bernette.

Volta a morar no Brasil.

1949

Expõe na Galeria Domus.

Une-se a Esther Galvão de França Pacheco.

1950

Participa da Exposição da Oficina de Arte.

1951

Expõe os óleos sobre papel e têmpera *Paisagem com Vacas* (1950), *Paisagem com Trabalhadores* (1950) e *Paisagem com Figuras* (1951), na I Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão do Trianon.

1953

Expõe *Carapicuíba* (1953), *Futebol no Quintal* (1953) e *Perseguição* (1953), na II Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão dos Estados.

1954

Publica o álbum de desenho *Memórias sem Palavras – Infância*, impresso em Paris.

Expõe na mostra coletiva *Arte Contemporânea*, exposição do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, no MAMSP.

1955

(set.-out.) Expõe o desenho a caneta tinteiro *Parque de Diversões* e cinco trabalhos da série *Sinfonia da Cidade* (1954), na coletiva *Incisioni e Disegni Brasiliani*, realizada em Lugano, na Itália.

Carlos e Esther vão morar na Suíça.

1956

Expõe na coletiva *50 Anos de Paisagem Brasileira*, no MAMSP.

1957

Expõe na mostra itinerante *Arte Moderna en Brasil*, que percorreu Buenos Aires e Rosário, na Argentina; e Santiago e Valparaíso, no Chile.

(jun.-dez.) Expõe na mostra coletiva *Grabados Brasileños*, realizada em Montevideú, Paissandu e Minas, no Uruguai.

1958

Publica o álbum de gravuras *A Cidade Moderna*, impresso em Paris.
Carlos e Esther voltam a morar no Brasil.

1975

Apresenta obras na coletiva *SPAM e CAM*, no Museu Lasar Segall.

1976

Apresenta pinturas, desenhos e gravuras na exposição retrospectiva individual, no MAM de São Paulo.

Apresenta obras na coletiva *Os Salões: da Família Artística Paulista, de Maio e do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo*, no Museu Lasar Segall.

(dez.) Casa com Maria Helena Alceu de Assis.

1980

(dez.-jan.) Apresenta 40 desenhos na individual *Sinfonia Inacabada*, realizada na Galeria de Arte José Duarte de Aguiar, na Rua Bela Cintra, 2160 em São Paulo.

1982

Apresenta obras na coletiva *Do Modernismo à Bienal*, no MAMSP.

1984

Expõe na mostra coletiva da Galeria Arco, em São Paulo.

Apresenta 3 desenhos em nanquim (1982), na coletiva *A Cor e o Desenho do Brasil*, no MAMSP, organizada pelo Centro Brasileiro de Projetos de Arte e que passou por Haia, na Holanda; Lisboa, em Portugal; Londres, na Inglaterra; Madri, na Espanha; Paris, na França; e Roma, na Itália.

Apresenta obras na coletiva *Tradição e Ruptura: Síntese da Arte e Cultura Brasileiras*, na Fundação Bienal.

1985

Apresenta as obras *Varredores* (1935), *Nu Feminino* (1941c.) e *Maternidade* (1946) no XXVIII Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal.

1987

Apresenta obras na mostra coletiva *O Brasil Pintado por Mestres Nacionais e Estrangeiros – Séculos XVIII a XX*, no MASP.

1992

Apresenta obras na mostra *O Olhar de Sérgio sobre a Arte Brasileira: Desenhos e Pinturas*, na Biblioteca Mário de Andrade.

(fev.) Morre em São Paulo, no dia 10, aos 85 anos de idade.

EXPOSIÇÕES PÓSTUMAS

1993

Teve a obra *Varredores* (1935) exposta nas *100 Obras-Primas da Coleção Mário de Andrade: Pintura e Escultura*, no Instituto de Estudos Brasileiros.

1994

Teve uma obra exposta na *Bienal Brasil Século XX*, na Fundação Bienal.

1998

Teve uma obra exposta em *Os Colecionadores: Guita e José Mindlin, Matizes e Gravuras*, na Galeria de Arte do Sesi.

2000

Teve a obra *Batuque* (1935) exposta em *Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento*, na Fundação Bienal.

Teve a obra *Varredores* (1935) exposta em *Brasil 500 Anos – Descobrimento e Colonização*, no MASP.

2002

Teve uma obra exposta em *Modernismo: da Semana de 22 à Seção de Arte de Sérgio Milliet*, no Centro Cultural São Paulo.

Teve uma obra exposta em *Arte Brasileira na Coleção Fadel: da Inquietação do Moderno à Autonomia da Linguagem*, no Centro Cultural Banco do Brasil, de São Paulo e do Rio de Janeiro.

2003

Teve uma obra exposta em *Arte e Sociedade: uma Relação Polêmica*, no Itaú Cultural.

Teve a obra *Batuque* exposta em *Novecento Sudamericano – Relações Artísticas entre Itália, Argentina, Brasil e Uruguai*.

2004

Teve as obras que compõem o álbum *A Cidade Moderna* expostas em *Cinquenta 50*, no MAM de São Paulo.

2005

Teve a obra *Batuque* exposta em *100 Anos da Pinacoteca*, no Centro Cultural Fiesp.

2006

Teve uma obra exposta em *Um Presente para Ciccillo*, na BM&F.

Teve a obra *Batuque* exposta em *Batuque – Pintura de Carlos Prado e Desenhos e Gravuras de Alberto da Veiga Guignard*, na Pinacoteca do Estado.

2008

Teve a obra *Varredores* exposta em *A Natureza das Coisas*, no MASP.

2009

Teve a obra *Varredores* exposta em *Arte na França 1860-1960: O Realismo*, no MASP.

2012

(maio-jul.) Teve a obra *Meninos com Bola* (déc. 1940) exposta em *1911-2011 Arte Brasileira e Depois, na Coleção Itaú*, no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba.

ANEXOS

Revista Politecnica.

MARCENARIA E CARPINTARIA
Pasquinelli, Sani & Cia.

FUNDADA EM 1892

ARMACÔES PARA CASAS COMMERCIAES,
BANCOS, ESCRITORIOS E MOVEIS FINOS
PARA PARTICULARES. FABRICA DE ROLETAS

Rua dos Estudantes, 95-99
Telephone: 2-2074
SÃO PAULO

TUBOS HUME

Em Concreto Centrifugado
para linhas de pressão

Substituem os de Ferro
Atadimento d'agua-instalações Hydro-Electricas, etc.

Junlas Garantidas
Esta Companhia fornece arcamento para assentamentos
e feito de juntas.

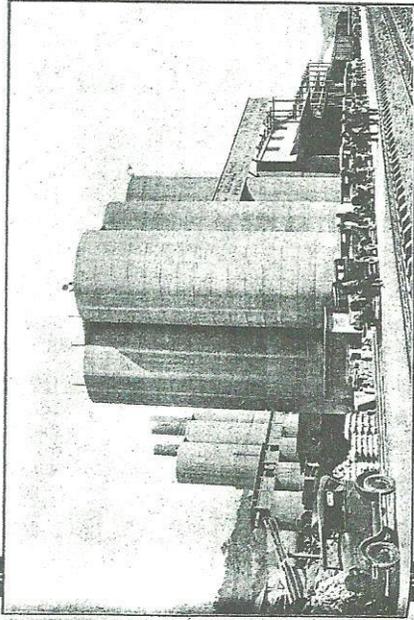
Cia. Brasileira de Concreto Centrifugado
"HUME"

Escritorio
RUA DA BÓA VISTA, 2
Phone: 2-1451
TEL: HUMETURE

Fabrica:
RUA JOÃO TIBIRIÇÁ
JANASTACIO
PHONE 5-0532

Revista Politecnica.

REVISTA POLYTECHNICA



Monte de Cui. Instalação de Ciclos Peloué em Peru.

NOVEMBRO - DEZEMBRO
1932
SÃO PAULO

N.º 106

EMPRESA JOSE' GIORGI

EMPREITEIROS
CONSTRUCTORES
ESTRADAS DE FERRO
ESTRADAS DE RODAGEM
PONTES
TUNNEIS
VIADUCTOS

Escritorio:

Rua Assembléa n.º 2 — Teleph. 2-2081

SÃO PAULO

Preferam os nossos annunciates

A Architectura do Futuro em face da Sociedade Capitalista

CARLOS DA SILVA PRADO,
Engenheiro do Curso de Engenheiros Architectos.

As diferentes manifestações da actividade social não nascem simultaneamente.

Uma forma social gera a forma seguinte, mas antes da sociedade se transformar integralmente, começam a se produzir em todos os ramos de sua actividade, novas realisações, que correspondem pela sua estrutura á forma social á vir.

Assim, a grande industria, baseada na socialisação do trabalho foi produzida pela sociedade capitalista, mas corresponde pela sua estrutura ao socialismo.

Do mesmo modo que do grande industria produzida por ella, nasceu a architectura moderna.

A burguezia desenvolvendo a grande industria e produzindo portanto o proletariado, o fez no interesse de sua classe, mas o proletariado, com o correr dos tempos mostrou-se incompativel com o regimen capitalista.

O mesmo acontece com a architectura. Mas, como a architectura é feita com materiaes inertes, é mais difficil chegar a comprehender a semelhança. Com effeito, um bloco de pedra ou um sacco de cimento, são incapazes de se revollar, o que não se dá com o proletariado.

Os apologistas burguezes da architectura moderna, vêm nella apenas o resultado da applicação de novos materiaes e nova technica, isto é, o cimento, o ferro, o concreto armado.

O argumento de que se servem, é que com estes materiaes se podem obter formas que seriam irrealisaveis sem ellas. Este argumento levado ao extremo induzio mesmo alguns architectos a construírem casas esphericas, casas suspensas ou em equilibrio sobre um mastro, e ainda outras extravagancias.

Mas examinemos a coisa mais de perto.

Os materiaes não se podem construir a si mesmos. São os homens que projectam e executam. Por outro lado, ninguém constróe um edificio qualquer sem que haja necessidade deste edificio. Ora aqui está justamente a questão principal.

O que caracteriza principalmente uma architectura são as necessidades de habitação, trabalho, recreio, etc., da sociedade que a produz.

Não quero dizer que os materiaes não tenham influencia, mas elles não ditam, por si mesmos, os programmas architectonicos, a não ser nas epochas primitivas quando os homens habitavam cavernas naturaes.

Numa sociedade mais desenvolvida, os homens procuram adaptar os materiais ás suas necessidades. Duns sociedades em que predominam necessidades diferentes não produzem architecturas iguaes, mesmo quando dispõem dos mesmos materiais. Quando porém as necessidades são as mesmas, o emprego de materiais diferentes produz architecturas semelhantes.

Podemos citar muitos exemplos. Na Grecia antiga os primeiros templos eram construídos em madeira; mais tarde empregou-se a pedra, mas como as necessidades continuavam as mesmas, os templos de pedra têm a mesma disposição que os de madeira.

Com o desenvolvimento do Imperio Romano, foram occupados paizes que tinham architecturas locais muito diferentes entre si. Mas as construccões romanas nestes diferentes paizes continuaram as mesmas que em Roma.

Os Arabes mantiveram sempre a mesma architectura, quer na Africa, quer na Asia, quer na península Iberica.

E note-se, que em todos estes exemplos os materiais utilizados (pedra, tijolo, madeira), estavam longe de possuir a adaptabilidade do ferro e do concreto armado: com estes é possível construir em todos os estylos.

* * *

Mas voltemos ao nosso ponto.

No que differem as necessidades da sociedade actual, das necessidades das sociedades anteriores?

Antes de responder a esta pergunta vamos examinar rapidamente a transformação que sofreram as cidades na era capitalista.

Devido á cooperação do trabalho, ao desenvolvimento da industria, e á cultura moderna dos campos, as cidades cresceram fabulosamente.

Mas com o crescimento das cidades, não foi somente o numero dos edificios que augmentou.

Cream-se, neste desenvolvimento, edificios de natureza inteiramente nova, e que não existiam nas cidades anteriores á era capitalista; neste numero estão as fabricas, os arranha ceus, os grandes hospitaes, etc.

Todos estes novos edificios têm um caracter commum, são edificios collectivos.

Podemos portanto responder á nossa pergunta: quaes as novas necessidades da sociedade, dizendo que são os edificios collectivos.

Mas examinadas mais de perto, estes edificios têm ainda outro caracter commum. E' a padronisação: janelas feitas em série, portas em série, vigas duricheiros collados nas fachadas, são feitos em série, etc., (até os penhallhos collados nas fachadas, são feitos em série).

Aqui podemos notar a influencia dos materiais e da technica. Dissemos acima que toda architectura nasce da adaptação dos materiais ás necessidades. Mas qual é o criterio desta adaptação? E' o criterio da maior economia.

Vejamos um exemplo: em todos os estylos em que foi adoptada a columna e a verga recta, o intercolumnio foi fixado pelo maior comprimento economicamente possível das vigas. Assim, nas construccões em pedra, o intercolumnio é menor do que nas construccões em madeira, pois o comprimento em que podiam ser obtidas as pedras era menor do que no caso de madeira; além disto havia ainda a difficuldade de suspender as pedras muito grandes, difficuldade que não se apresentava para a madeira, muito mais leve.

Naturalmente os estylos soffrem modificações posteriores, mas a base de de sua evolução é sempre a adaptação dos materiais ás necessidades, e com a maior economia possível de materiais e mão de obra.

* * *

Nas modernas construccões, para ver o que appareceu de novo, de moderno, não vamos nos deter a examinar bugigangas taes como consólos que em vez de supportar são supportados, e outras imbecilidades do mesmo genero.

Para ver a nova architectura é preciso ir á carcassa do edificio.

Nos edificios collectivos, utilitarios, esta carcassa foi dilatada pela economia. Destinadas a abrigar collectividades, em que as necessidades de cada um são as mesmas que as do visinho, elles tomaram um aspecto collectivo, nota-se a repetição. Como a produção em grande escala é a mais economica, esta repetição é ainda mais reforçada pela produção em série.

Podemos pois dizer que a repetição, a padronisação, a produção em série, constituem as bases da nova architectura.

Dir-me-lão: monomania?

Respondo: conforme o ponto de vista; para uma concepção individualista, é monomania; do ponto de vista collectivo é ordem.

As concepções se ampliam. O que antigamente era conjuncto, será no futuro detalhe. A architectura cede o passo a uma sciencia mais vasta, ao urbanismo. A architectura nada mais será no futuro do que um detalhe, subordinado ao conjuncto da cidade.

Ninguém se lembra de dizer hoje em dia, que uma parede é monotona porque é feita de uma repetição de tijolos iguaes.

Num regimen collectivo tambem ninguém se lembrará de achar monotono um prédio por ser constituído de elementos repetidos.

Não quero dizer com isto, que vamos cabir numa parada de progresso, na estagnação. Quero apenas accentuar que a problemas iguaes, correspondem soluções iguaes. Que, portanto, numa collectividade empenhada em uma mesma actividade, as soluções para um individuo são as mesmas que para outro. Isto não impede que as soluções possam variar, evoluir, aperfeiçoar-se. Tambem as necessidades podem variar; mas sempre continuaremos com soluções *collectivas*, isto é, não para um individuo particular, mas para uma *collectividade*.

* * *

Vejamos agora o caminho que tem seguido a nova architectura, as reacções que ella provocou sobre a burguezia, e como resultado dellas, o caminho que tomou.

Interessante é a reacção contra as construccões em ferro, quando estas appareceram.

Um dos representantes typicos da mentalidade reinante nessa época foi Ruskin (1819-1900), que reunia em si dois defeitos; era estheta e moralista.

Indignava-se com as construccões em ferro. Citava a Biblia para provar que uma construccão em que não havia pedra angular não podia ser coisa boa e assim por diante.

Mas como as construcções continuavam existindo apesar de suas condemnações, elle se arranjou separando fidedignamente a sua idea de architectura, da construcção e utilização dos edificios.

Existem ainda hoje muitos especimens de architectos que têm esta mentalidade.

Estes, diante das grandes edificações collectivas como os arranha-céus, enormes demais para serem desprezados, disfarçam-nas com lezeas, cornijas, capitéis, etc., produzindo um effeito que seria irritante si não fosse comico. O que faziamos, se algum, depois de cobrir um elefante com penas de gallinha, viesse trazel-o diante de nós, affirmando que se tratava de uma gallinha? Não poderíamos deixar de rir. Diante dos arranha-céus disfarçados, a impressão é absolutamente analogia.

Outros architectos, porém, percebendo que não era possível, com o desenvolvimento crescente dos edificios modernos, negar que estes fossem architectura, a menos de negar a propria architectura, resolveram accellat-os.

Os architectos que começaram a propaganda a favor das construcções em série e da padronisação dos detalhes, têm o merito de ter visto a estrutura dos edificios atraz das bugangas com que se procurava escondel-a. Mas em geral, devido á sua constituição burgueza, não enxergam aquillo que ultrapassa a era burgueza. Le Corbusier, um dos chefes do movimento diz em «Vers une architecture» que para evitar a revolução social era preciso a revolução na construcção. Elle pretendia evitar a Revolução, empregando para este fim um de seus syntomas.

Mas voltemos ao nosso caminho.

A base do estylo moderno, devia portanto ser uma transformação de concepção de architectura, devia ser a passagem de um ponto de vista individual, ao ponto de vista collectivo.

Le Corbusier comprehendeu isto em parte, mas o que elle não comprehendeu é a incompatibilidade deste ponto de vista, com o regimen da propriedade privada.

De facto a padronisação, a construcção em série, sabindo das construcções utilitariaç e mais ou menos afastadas das vistas da burguezia, entrou em conflicto com esta desde o momento em que começou a invadir o centro das cidades, e até as proprias residencias da burguezia.

Vejamos as razões disto.

Em primeiro lugar, dentro de sua propriedade o burguez quer ser rei. Elle é proprietario talvez de um terreno que não é mais do que um corredor, e onde é impossivel abrigar de um modo decente, ou pelo menos hygienico, um certo numero de pessoas; mas isto não importa. *O que lhe interessa é a renda que o prédio póde dar.* O problema da construcção é resolvido no sentido de sua renda, e não no interesse da collectividade que vae habitar ou trabalhar no prédio.

Em segundo lugar temos que considerar a vaidade do burguez; elle quer mostrar a sua grandeza. Isto é tambem uma questáo de reclame commercial, o reclame da importancia e credito.

A vaidade manifestase principalmente nas fachadas. Cada burguez precisa ser mais importante do que o vizinho. Nas residencias particulares da grande

burguezia, reina então uma orgia architectural incrível. Para acachapar uns aos outros, entram na arena todos os estylos; desde o egypcio até o chamado futurista.

A vaidade do burguez é portanto mais um obstaculo ao desenvolvimento de uma architectura collectivista.

A' conhecida frase de Le Corbusier: «A casa é uma machina de habitar», o burguez replica com violencia exasperada.

«Isto é o cumulo, então você quer reduzir o homem a uma machina? Quer que todos nós tenhamos o mesmo feito? Si todas as coisas não servem, serão para o fim com que foram feitas, então onde é que fica o nosso gozo artistico? O prazer da arte pela arte? Onde é que fica o prazer de contemplar um bonito movel? Onde é que ficam as nossas deliciosas sésias, num ambiente de requintado luxo? E acrescenta: «além disto, todas estas innovações estão me cheirando a socialismo, e eu não gosto disto».

Diante de uma repulsa tão violenta, os architectos burguezes mudaram de rumo, e responderam: «Mas não, nós não queremos atrapalhar a sua contemplação artistica, nem a sua boa digestão. O que nós queremos é procurar maior belleza, na simplicidade das formas, na continuidade das superficies, na recidão das linhas, na belleza da luz clara; e depois, o luxo não está somente em trabalhos rebuscados, póde ser obtido tambem com o uso de materias finas; e além de tudo isto, vamos proporcionar-lhes o prazer de uma novidade.

Com estes dizeres a burguezia serenou. Começou mesmo a sorrir á idéa de uma moda nova. E' elegante goslar daquillo de que os outros não goslam. «E depois», pensou a burguezia, «já estão caetes todos estes estylos Luizes; vamos adoptar o estylo futurista». «Mas», advertiu aos architectos, «isto de padronisação, de casas em série não me convem, isto é communismo, eu quero conservar a minha personalidade».

«Pois não», responderam os architectos (modernistas), «que não seja esta a duvida, podemos fazer casas, movéis, decorações e tudo o mais que quizerem, em estylo futurissimo e personalissimo ao mesmo tempo».

Desta maneira cabiu a architectura no dominio de phantasia. Os architectos «modernos» começaram a procurar, segundo o seu capricho ou o capricho dos clientes, linhas originates e até ornamentos, elles que a principio tanto horror tinham pelos ornamentos.

Ora, architectura não é phantasia individual; a phantasia individual póde produzir muita coisa interessante, mas não é architectura, não póde durar.

Um architecto fechado dentro de si mesmo á procura de novidades, sem ser arrastado pelas transformações da sociedade, acaba fatalmente por produzir, ou extravagancias ou receitas.

A phantasia, partindo da liberdade absoluta, chega exactamente ao seu contrario: á prisão, á receita.

Foi assim que os architectos «modernos» já crearam para o seu uso um dictionario de receitas, que se distingue do de Vignola, somente por ser mais variado e menos preciso.

Podemos hoje em dia classificar eschematicamente os architectos em um dos seguintes typos.

- 1.º) — Os architectos fossilizados na rotina do passado.
 2.º) — Os architectos que estão se fossilizando na rotina do chamado futurismo, e que estão compondo o novo dicionário de receitas.
 3.º) — Os architectos que comprehendem que architectura moderna não são receitas modernas, mas sim uma manifestação social.

Na primeira categoria é preciso distinguir os architectos que se mantem na rotina por ignorância, daqueles que tendo vistumbrado o futuro, voltam-se para traz por espirito reaccionario.

Mas a historia não pára no seu decurso, para agradecer aos homens. Traz por os olhos para não enxergar, não impede o desenvolvimento da sociedade. Architectura é apenas a consequencia da sociedade. Da modificação desta vem de necessariamente resultar a modificação daquella; e as transformações sociaes se processam, quer queiramos, quer não queiramos.

A architectura do futuro, nascida nas fabricas, é incompativel com o regimen da propriedade privada.

Voltando á analogia com a grande industria, a que nos referimos no principio deste estudo, podemos acrescentar: Si a architectura moderna, producto de grande industria, degenerou e deu como resultado phantasias e receitas, o problema, tambem producto da grande industria, mas menos malcaavel, segura caminho diverso e delle resultará a Revolução.

Só então, encontrará a architectura moderna um campo aberto para se desenvolver.

A Economica da Terra Urbana

LUIS DE ANHAIA MELLO
 Eng.º Architecto e Professor de Com-
 posição Architectonica e Urbanismo.

(Continuação)

Os problemas relativos á Terra são fundamentaes e tiveram origem, diz Karl Scholz, (7) na data da expulsão de Adão e Eva do Paraizo. Toda a historia da humanidade se reduz á luta do homem para arrancar da Mãe-Terra a sua subsistencia.

Não houve grande movimento na Historia, desde a conquista do Egypto pelos reis pastores até á Grande Guerra, que não estivesse identificado com essa luta pela Terra e pelos servicos e utilidades da Terra.

E' pois de necessidade relevante o exacto conhecimento da Economica da Terra, base da vida economica e social do homem, e da Terra Urbana em particular.

A classificação geral dos recursos naturaes ou Terra em sentido geral, em torno dos quaes gravita toda a vida do homem, é feita por Ely e Morehouse (8), da seguinte maneira:

"Classification of Natural Resources".

A — SUBSURFACE APPROPRIATION:

Oil, gaz, minerals, stones, salt, . . .

B — SURFACE APPROPRIATION:

1. Site purposes:

a — Urban $\left\{ \begin{array}{l} \text{Manufacturing.} \\ \text{Mercantile.} \\ \text{Residence.} \\ \text{Recreational.} \end{array} \right.$

b — Building sites, non urban.

2. Agricultural purposes:

a — Arid land $\left\{ \begin{array}{l} \text{Irrigable.} \\ \text{Non irrigable.} \end{array} \right.$ $\left\{ \begin{array}{l} \text{Timber.} \\ \text{Grazing.} \\ \text{Dry farming.} \\ \text{Desert.} \end{array} \right.$

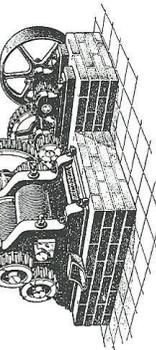
(7) Real Estate Problems. Karl Scholz. Annuaire da "American Academy of Political and Social Science". Março 1930.

(8) Ely and Morehouse — Elements of Land Economics.

ANTONIO BARDELLA E FILHO

FUNDAÇÃO GERAL E OFFICINA MECHANICA

Construcção e Importação
de Machinas e Accessorios



ESPECIALIDADES:

Machinas para Serrarias, Ceramicas, Fabricas de Ladrilhos, Motores, Apparelhos para Elevação, Guindastes, Apparelhos para Transmissões, Correas, Bombas, Ferramentas e Materias para Fabricas e Officinas e Moendas para Canna.

193 - Rua Victorino Carmillo - 197

Phone, 5-3135 — SÃO PAULO — C. Postal, 2396

Da Boa Vizinhança Entre as Artes Plásticas

Carlos da Silva Prado
Engenheiro Arquiteto

A denominação "arquitetura moderna" é imprecisa, e pode conduzir a muitos mal entendidos. Creio que seria mais acertado usar sempre a denominação "arquitetura funcional", que é aliás empregada freqüentemente. Isto para evitar confusões lamentáveis. Com efeito, cronologicamente, toda arquitetura feita na época atual é moderna. Quanto à aparência tudo que não se encaixa nas fórmulas do passado é considerado "arquitetura moderna", pela maioria dos leigos; e infelizmente também por muitos arquitetos.

A denominação funcional, indicando claramente o objetivo, evita a compreensão errada dos propósitos da arquitetura chamada moderna.

Ora, se a arquitetura é considerada como funcional é preciso investigar quais as suas funções. É evidente que a função da arquitetura está ligada às necessidades humanas de moradia, recreio e trabalho.

Ora, a vida do homem é contínua no tempo, isto é, não sofre interrupção desde a sua concepção até a morte. Por outro lado o homem se locomove de um lugar para outro.

Assim sendo, e sendo a arquitetura funcional, ela deverá acompanhar o homem desde o berço até o cemitério, e segui-lo nos seus deslocamentos no espaço.

Isto nos conduz a uma concepção muito larga de arquitetura, englobando desde a mobília até o urbanismo, mas não vejo maneira de fugir dela.

Dentro da arquitetura assim compreendida, vamos tentar localizar o objetivo da presente tese: da boa vizinhança entre as artes plásticas.

O arquiteto projeta com o fito de uma realização concreta, que é a execução de seus projetos. Para isto utiliza inúmeros materiais: cimento, tijolos, pedras, diversas madeiras, ferro, vidro, diferentes materiais plásticos modernos, pinturas, etc.

Estes materiais são em regra geral produzidos e aplicados de uma maneira mecânica, mesmo quando feita manualmente.

É evidente que há grande vantagem na padronização e industrialização dos materiais de construção, pois disto deriva perfeição e economia. Quero deixar bem claro que o que vou dizer em seguida, não é motivado por um saudosismo reacionário do artesanato. Penso ao contrário que a construção tende e deve tender cada vez mais para a simples montagem de materiais prefabricados.

Por outro lado, todas as construções são, ou pelo menos deveriam ser destinadas ao bem estar do homem.

Ora, o homem não é uma simples máquina. Ele tem aspirações estéticas e necessita no ambiente que o cerca de um certo calor humano.

Como conciliar esta aparente contradição, isto é construção mecanizada e calor humano?

A conveniência para a vida prática e as belas proporções não são suficientes para satisfazer o homem. Pode-se verificar isto praticamente, no emprego que é feito da pintura, escultura e arte decorativa em geral, para humanisar o ambiente.

Atualmente, pintura e escultura são consideradas objetos decorativos divorciados da arquitetura ou antes superpostas a ela. Não seria preferível que elas contribuissem com os seus recursos, incluídas dentro do conjunto arquitetônico?

O que são em última análise pintura e escultura? São materiais elaborados por homens com o fito de produzir um resultado estético e emocional. Se assim é, eles são os materiais mais nobres que o homem pode produzir. Porque não considerá-los como materiais a ser utilizados pelo arquiteto?

Nas melhores épocas da arquitetura, pintura e escultura formaram parte integrante da mesma. Basta lembrar como exemplo o Egito, a Grécia, o Gótico.

Serão as condições modernas favoráveis a um novo surto dessa colaboração? Creio que sim, e já existe uma pronunciada tendência neste sentido em vários países, derivada em grande parte da própria simplificação da arquitetura. Vejamos porque.

As construções modernas destinam-se a finalidades muito pre-

cisas e variadas, derivadas da especialização no trabalho, e da utilização das máquinas. As condições da vida moderna exigem que a arquitetura resolva problemas novos como por exemplo fábricas, arranha-céus, etc. Assim sendo, tiveram os arquitetos que abandonar a arquitetura deshumanizada. Para encher esta lacuna nada mais indicado do que os materiais fornecidos pela pintura e escultura.

Abandonadas porém as ornamentações tradicionais, os arquitetos começaram a sentir a necessidade de substituí-las por alguma coisa. De fato, qualquer que seja um tipo de construção, sempre haverá paredes, teto e piso. Ora, estes elementos indispensáveis precisam ser tratados de alguma maneira. A maneira de tratá-los tem variado muito. Tem-se utilizado argamassas variadas, pintura lisa, materiais plásticos, madeira, tijolos ou concreto sem revestimento, etc. Todos estes materiais são porém inertes a todos acabam por se tornar monotonos, pois falta-lhes a contribuição do cérebro humano.

Ora, a arquitetura funcional não pode esquecer-se de uma de suas funções fundamentais que é a de fornecer um ambiente humano ao homem.

É por este motivo que acredito que a época moderna é propícia à colaboração das artes plásticas. Com efeito, suprimidos os ornamentos do passado que se tornaram estereis e até ridículos, fica a arquitetura deshumanizada. Para encher esta lacuna nada mais indicado do que os materiais fornecidos pela pintura e escultura.

Com esta colaboração todos terão a ganhar. A arquitetura, pela utilização de materiais que falam a voz humana. A pintura e escultura, por se verem reintegradas dentro de uma finalidade precisa. Sem esta finalidade, pintura e escultura perderam suas raízes no mundo para se tornarem flores de estufa alimentadas por um ambiente artificial de cerebralidade.

Admitindo-se que a colaboração entre as artes plásticas seja possível e desejável, de que maneira se processaria? Quando e como?

Está claro que não é possível responder a estas perguntas de maneira geral, nem é possível prever

aquilo que o complexo: arquitetura - urbanismo - pintura - escultura, poderá produzir no futuro. A meta está longe e muito elevada. Consistiria em nada menos do que um espetáculo completo de solidariedade humana.

Os primeiros passos são sempre os mais difíceis porque feitos no escuro. Como e quando utilizar a pintura ou escultura ou ambos? A esta pergunta abstrata é impossível responder. Será necessário começar apenas com o apoio da intuição e do bom senso.

São os pioneiros que desvendam os novos caminhos, e não aqueles que esperam sentados, mas há muitas dificuldades a vencer. Seria preciso antes de mais nada, que os artísticos com A maiúsculo, descessem de seus pedestais e resolvessem pôr mãos à obra, com a humildade de quem coloca a sua tarefa acima de sua vaidade. Profissionalmente estão os arquitetos muito mais próximos desta humildade desejável, do que pintores e escultores, e isto porque as suas tarefas estão amarradas a um sem número de outras profissões. Eles nunca são os reis absolutos. Resulta daí uma maior compreensão social de sua profissão.

Além disto, na colaboração entre as artes plásticas é lógico que pintura e escultura dependam da arquitetura. Antes de haver uma pintura mural por exemplo, é preciso haver uma parede.

Assim sendo, creio que a iniciativa deveria partir dos arquitetos. Eles é que deveriam chamar a si pintores e escultores para colaborar nos seus projetos e realizações.

De um ponto de vista prático, creio que é possível chegar-se a algum resultado. As condições em que se encontram pintores e escultores não são brilhantes. A maior parte de suas produções artísticas não encontram saída, e a maioria dos artistas não podem viver de sua profissão. Estou certo que inúmeros artistas teriam imensa satisfação em trabalhar diretamente para uma finalidade precisa e não indiretamente pelo processo da oferta e procura. Bastaria que a remuneração fosse suficiente para satisfazer um nível de vida, que

para os artistas certamente não é luxuosa.

Se houvesse muito trabalho a realizar, este poderia constituir um meio de vida para os artistas e o preço unitário seria razoável. Tomando como exemplo a pintura mural, poderia chegar-se a um preço conveniente por metro quadrado exatamente como para outros materiais de construção.

Evidentemente isto não seria possível de um dia para o outro. A pintura mural por exemplo não é o mesmo problema que o de um quadro de cavalete. A finalidade é outra, mais humilde e ao mesmo tempo mais grandiosa. Com efeito, o conjunto da arquitetura não deverá ser disvirtuada e para isto é necessária a humildade de sujeitar-se a um conjunto. Em compensação a finalidade será muito maior, pois trata-se de contribuição para um espetáculo total.

A técnica, (no sentido da escolha de materiais e seu emprego) é também diferente, sobretudo na pintura. São muitos os problemas da técnica da pintura mural.

1.º — A aparência do material utilizado não deve apresentar uma descontinuidade com os demais materiais em redor. Por exemplo: numa sala em que o revestimento é constituído de uma argamassa qualquer não pintada a óleo ou material de efeito ótico semelhante ao óleo, uma pintura a óleo produz um efeito chocante e desagradável de descontinuidade.

2.º — A execução de uma pintura mural exige um perfeito conhecimento do funcionamento dos diferentes materiais, para que o resultado seja satisfatório. O muro precisa estar em boas condições e ser cuidadosamente preparado com perfeito conhecimento de causa. A pintura deve poder ser limpa quando se suja. Deve poder resistir ao atrito. Os materiais utilizados devem ser resistentes à luz. Quando externa, a pintura deve poder resistir às intempéries.

As possibilidades técnicas são muitas e os materiais devem ser escolhidos conforme o caso. Desde o fresco até aos novos materiais fornecidos pela indústria moderna, como por exemplo as tintas com base de nitrocelulose, há um imenso campo para pesquisas e realizações.

Creio que seria do interesse dos arquitetos estimular estudos neste sentido. Penso que o melhor estímulo seriam encomendas aliadas a especificações quanto à qualidade dos materiais, sob o ponto de vista ótico e durabilidade, verificada esta por meio de testes.

Para isto, será preciso que os arquitetos também conheçam os materiais do artista, exatamente como são obrigados a conhecer os demais materiais de construção.

Se fossem estabelecidas relações mais estreitas entre arquitetos, pintores e escultores, seria possível debater estas questões para esclarecimento de todos.

Creio que a única maneira de se iniciar isto seria através da boa vontade de alguns. Não são as declarações solenes que promovem a colaboração, mas sim o interesse real pela realização de uma finalidade, através de relações humanas de camaradagem.

Se alguns arquitetos se interessarem pela questão e resolverem dar os primeiros passos, creio que em breve a ideia tomará incremento, com vantagem para todos e enriquecimento da arquitetura.

RESUMO

1.º A pintura e escultura podem fornecer uma importante contribuição para a arquitetura.

2.º No caso da pintura, creio que a sua contribuição em alguns casos é indispensável na resolução do problema do revestimento das paredes.

3.º É necessário, para que aquela contribuição possa ser efetiva, que haja uma estreita colaboração entre arquitetos, pintores e escultores.

4.º A iniciativa deste movimento deve partir dos arquitetos porque pintura e escultura nessa colaboração estão forçosamente na dependência da arquitetura.

5.º Um movimento que se inicia depende sempre do entusiasmo de alguns adeptos. Não são as declarações oficiais que trazem resultados.

6.º Se os arquitetos incluíssem em seus projetos trabalhos para pintores e escultores, dariam um passo decisivo no sentido da realização do objetivo da presente tese.

Urbanismo - Problema de Arquitetura

Carlos da Silva Prado
Engenheiro Arquiteto

Urbanismo e arquitetura são em geral consideradas como duas ciências à parte. Considera-se o urbanista como aquele que resolve os problemas gerais, devendo o arquiteto resolver os problemas de detalhe.

Urbanista e arquiteto trabalham porem separadamente. O primeiro joga com os dados existentes, isto é aglomerações urbanas ou rurais, compostas de terrenos edificados ou não, que estão na mão de particulares, e vias de comunicação e raros terrenos pertencentes à coletividade. Por outro lado o arquiteto, a não ser no caso especial de edificios publicos, trabalha para particulares.

O problema fundamental que é: fornecer ao homem locais convenientes para satisfazer ás necessidades moradia, trabalho e recreio, fica em segundo plano.

Fica em segundo plano porque a finalidade é outra. Na realidade ha tres elementos em jogo: o proprietario, o arquiteto e o urbanista. A finalidade do primeiro é obter renda. O arquiteto trabalha para o proprietario e portanto indiretamente para aquele fim. O urbanista deve impedir que desse estado de coisas resulte o caos. Mas qual é a sua maneira de agir?

O urbanista determina zonas para esta ou aquela finalidade, (industria, moradia, etc.) projeta ruas, e ás vezes fixa a altura das construções e raramente a area dos lotes. Feito isto considera-se satisfeito.

Vejam os que acontece em seguida:

1.º — Á margem das ruas previstas para um fim qualquer, digamos habitações coletivas, formam-se ao acaso das especulações, certo numero de lotes, pertencentes a um certo numero de proprietarios.

2.º — Estes proprietarios que-rem sobre estes lotes edificar com o fito de obter renda.

Vamos supôr, na melhor das hipóteses que num lote qualquer X, seja encarregado de um projeto um excelente arquiteto.

O problema apresenta-se ao arquiteto da seguinte maneira:

Projetar nesse lote X, cuja area, formato e orientação são arbitrarios, que portanto podem ser favoraveis ou desfavoraveis, um prédio, com um determinado numero de andares, contendo o maior espaço possivel alugavel compativel com as posturas municipais, e tendo em vista um determinado preço, para que a renda dos alugueis representem sobre o capital, terreno mais construção, um juro considerado compensador. Alem disso ele deverá se ocupar com a aparencia.

Se o arquiteto em questão for um bom arquiteto, digamos mesmo um genio, depois de resolvido esse complexo problema brilhantemente, que terá ele feito? Terá resolvido um problema que apenas remotamente se relaciona com o problema fundamental da habitação e que nada tem a ver com o intimo entrelaçamento de conveniencia e aparencia que constitui o belo. Os dados para resolver o problema da habitação estão ausentes. Ele tem que realizar a ingrata, para não dizer impossivel tarefa de fazer coincidir a conveniencia de habitação com um terreno arbitrario e tendo em mira a renda do proprietario.

Vamos tentar enumerar sumariamente os verdadeiros dados e requisitos, que deveriam servir de ponto de partida para resolver o problema da habitação racionalmente e dentro das necessidades individuais e sociaes.

1.º Tipo de habitação, casas isoladas ou habitações coletivas. A necessidade de uma ou outra ou ambas precisa ser estabelecida por inqueritos e estatísticas.

2.º População P de uma determinada zona ou bairro, baseada em necessidade, sociaes e na area disponivel.

3.º Distribuição daquele numero de pessoas, P, em U, unidades de construção (casas ou apartamentos) comportando N pessoas.

$$P = N \times U.$$

4.º Area e disposição conveniente de dormitórios, salas, etc.

5.º Orientação e insolação convenientes.

6.º Ar puro.

7.º Ausencia de ruidos.

8.º Aspécto agradável interno e externamente.

9.º Céu e vegetação visivel a qualquer hora.

10.º Facilidade de acesso aos locais de trabalho.

11.º Natureza, vegetação, campos de jogos facilmente accessiveis a qualquer hora, para recreação e descanso de crianças e adultos.

12.º Escola facilmente acessivel sem perigo de atropelamento.

13.º Preço de custo e conservação.

E' destes dados e requisitos que deveria partir o arquiteto. Infelizmente o problema apresenta-se a seus olhos de maneira totalmente diversa, como vimos anteriormente. Ele não pode resolve-lo satisfatoriamente com os dados de que dispõe. Vejamos porque, item por item.

1.º O tipo de habitação, quando determinado pelo urbanista, não o foi como resultado de inqueritos e estatísticas, mas é o resultado da especulação sobre terrenos. Os terrenos mais caros, p. exp. aqueles proximos ao centro comercial, são aqueles em que, em virtude de seu preço, são construidos os grandes edificios coletivos. Não houve inquerito nem estatísticas. Si determinada rua é muito procurada, por razões comerciais, pode comportar grandes prédios, que poderão dar grande renda. A legislação urbana não faz mais do que endossar este estado de coisas. Quem determina o tipo de construção a ser feito em determinado terreno é o seu preço. Ora, o preço de um terreno nada deveria ter a ver com o problema intrinseco da habitação.

2.º e 3.º O numero de pessoas que devem habitar em determinado lugar depende também em ultima análise do preço dos terrenos, pois o aluguel é proporcional a este. A população se distribue desta maneira conforme as suas possibilidades economicas e não segundo a conveniencia individual ou social. O numero P de habitantes de uma zona

qualquer é igual ao produto de unidades de construção U multiplicado pelo numero de habitantes por unidade N. Ora, N depende da area, conformação e preço do terreno. U depende da situação do mercado de imoveis. Torna-se assim arbitrário o imprevisível o numero de habitantes para determinado bairro.

4.º A area e disposição dos dormitórios, salas, etc. é o resultado de um agendamento mais ou menos habil de um terreno arbitrariamente pre-estabelecido.

5.º A orientação e insolação dependem do terreno. Ele é que determina o resultado. Numa face de rua de orientação sul, todos os comodios que dão para esta face terão orientação sul e não terão sol. Nada a fazer.

6.º O ar que circula dentro de casa é o que provem de uma rua onde os vehiculos eliminam gazes toxicos.

7.º Como os terrenos estão amarrados ás ruas não podem ser evitados os ruidos provenientes delas.

8.º O aspéto agradável, dentro das limitações impostas pela forma e area do terreno, pode ser obtido inteiramente. Externamente é incontrolavel. Um predio coletivo se reduz externamente a uma "fachada" sobre a rua e a um paredão sobre uma area. Externamente as ruas tomam o espéto de corredores entre fachadas. (Arquitetura a duas dimensões, ou no maximo alto relevo). Alem disto um conjunto de fachadas disparatadas, mesmo quando isoladamente são bem resolvidas, produzem um efeito grotesco.

9.º O céu visível é um acaso feliz, mas geralmente temporario. Logo surge um paredão a tapalo. A vegetação quando a ha, reduz-se á da rua, isto é algumas arvores raquiticas e deslocadas naquele ambiente de asfalto.

10.º A facilidade de acesso aos locais de trabalho depende tambem do acaso, pois cada um tem que se arranjar como pode. O preço do aluguel é em geral que determina o lugar de moradia.

11.º Natureza, vegetação, campos de jogos? Isto seria exigir demais!

12.º Escola facilmente acessível sem perigo de atropelamentos, só se for vizinha e assim mesmo qual a creança que não dá uma corrida através da rua?

13.º O preço de custo e conservação são para o proprietario compensados com o aluguel. Bom ou mau negocio, isto é com ele. Ao locatario interessa o aluguel e ele obtém o que pode pagar. As necessidades humanas ficam na dependencia de suas posses.

—o—
Como vemos, não é brilhante a situação, e o arquitéto não dispõe

de recursos para melhora-la por mais competente que seja.

Os mesmos problemas, pouco mais ou menos apresentam-se nas construções para escritorios ou industrias. Encontramos sempre a mesma anarquia em que o proprietario, urbanista e arquitéto perseguem finalidades diferentes, e nenhum deles procura resolver o verdadeiro problema em questão, isto é o bem estar da população.

Voltando ao caso da habitação, a maneira racional de encarar a questão seria exatamente o oposto do que é, e mais ou menos o seguinte:

Em primeiro lugar é preciso ter em vista as necessidades da população. Determinar o tipo mais conveniente: casas isoladas, habitações coletivas entre a população e estatísticas, que não cabe discutir aqui.

Em seguida é preciso estabelecer tipos padrões que preencham as necessidades dos diferentes casos que se apresentarem. Estes tipos padrões precisam ser rigorosamente estudados, discutidos publicamente, e experimentados em pequena escala. Verificada experimentalmente a sua conveniencia poderão servir de ponto de partida para um projéto.

A cada unidade padrão deve corresponder determinada area para parques e campos de jogos. Fixa-se assim de maneira conveniente a densidade da população isto é numero de habitantes por unidade de superficie.

Feito isto, o agrupamento das unidades poderá ser projetado livremente com a orientação ideal. Si feito com inteligencia e gosto, dará como resultado um conjunto conveniente, economico e belo. A conveniencia foi o ponto de partida, a economia será o resultado da padronisação e o belo resultará do jogo livre de elementos que servirão de modulo a um conjunto harmonioso. Nesta aglomeração das unidades padrão é que intervem a liberdade de ação de artistas, que deverão ser a um tempo arquitéto, urbanista e paisagistas.

A distinção entre arquitéto e urbanista não tem nenhuma razão de ser. Trata-se de um só problema a ser resolvido e ele é indivisível: a conveniencia da população.

—o—

O urbanista, na atual situação, não tem nenhum contáto com as realizações que derivam de seus planos. Ele dispõe de dados insuficientes que são, como já vimos, o "zoning" e o traçado de ruas e parques. Com este sistema chegamos ao absurdo de fazer depender as necessidades urbanas, isto é: locais para moradia, trabalho e recreio, das ruas. E isto ainda por cima através de particulares procurando renda.

O problema acha-se invertido.

Não é a conveniencia de um logar que determina a sua edificação e decorrente dela as vias de comunicação, mas exatamente o contrario. As ruas é que determinam a onde devem ser feitas as construções. A consequencia desta inversão é que a rua torna-se a um tempo: paizagem, via de circulação para pedestres e vehiculos, séde da rede de gaz, agua, esgotos, luz e telefones.

Como é que uma rua pode ser tanta cousa a um tempo? Ela não satisfaz na realidade nenhum desses requisitos. Vejamos porque.

Paizagem

A rua é aquilo que o habitante da cidade tem constantemente diante dos olhos. Quando olha pela janela é o que enxerga e quando olha fóra de casa tambem. Ora a rua é ladeada de terrenos, propriedade particular e destinada a produzir renda. São portanto aproveitados ao maximo com aquela finalidade. O resultado é que a maior parte da cidade se reduz a uma serie de corredores entre fachadas. Ha de vez em quando alguns parques mas estes só servem para quem tenha a felicidade de morar ou trabalhar ao seu lado. Para os demais devem ser procurados especialmente. Não fazem parte do cenario habitual.

Ha tambem cidadãos que possuem casa propria. São poucos. Destes a grande maioria tem que se contentar com um terreno minimo e aproveita-lo ao maximo, como si fossem para aluguel. Calmos portanto no mesmo caso. Exceptuam-se alguns bairros privilegiados onde ha grandes jardins particulares. Mas isto é o privilegio de uma minuscula minoria.

O ambiente que o panorama da rua proporciona é monótono e feio. Pode melhorar com arborização mas nunca passa de um corredor entre fachadas. Basta observar o desespero da população aos domingos á procura de vegetação. Aquilo que ela procura avidamente nos dias feriados deveria ser a sua paizagem diaria. A rua ou avenida, não importa o nome, não pode proporcionar ao homem a beleza e poesia de que ele necessita.

Via de comunicação

A rua serve a um tempo de via de comunicação para pedestres e vehiculos. Assim sendo não satisfaz nem a uma nem á outra finalidade. Os pedestres caminham receiosos, sempre sob a ameaça de atropelamentos. Os vehiculos não podem desenvolver as velocidades para as quaes foram construidos. Devem respeitar os pedestres e chocam-se entre si nas esquinas. Estamos tão habituados com esta ridicula situação que ela parece fatal, irremediavel. Será assim mesmo? Não é a obrigação do urbanista corrigir este estado de coisas? Não é com sinais luminosos e medidas policiaes que se resolve um problema fun-

damentalmente mal enunciado. A rua factotum não resolve e nunca poderá resolver o problema de dar vaso a pedestres de carne e osso caminhando a 5 quilômetros a hora, e veículos de aço que podem e deveriam caminhar a 150 quilômetros por hora ou mais.

Além disto, como todos os terrenos devem ser servidos por ruas, surgem fatalmente os cruzamentos impedindo o livre trânsito dos veículos. Isto parece uma fatalidade inevitável, mas é apenas o resultado do erro fundamental de fazer depender a conformação da cidade de um traçado arbitrário de ruas através de terrenos destinados a produzir renda.

Água, esgotos, luz telefone

A rede de água e esgotos, luz e telefone é obrigada a seguir o traçado das ruas, pois elas constituem a propriedade pública, para servir as propriedades particulares que se alinham ao seu longo. Isto cria no caso da água e esgoto, problemas complicadíssimos que encarecem extraordinariamente tanto a construção quanto a conservação da rede. É preciso fazer coincidir, o que é conseguido com milagres de acrobacias, as leis da hidráulica, com o traçado das ruas. As vezes preconiza-se tomar a hidráulica como ponto de partida e fazer depender o traçado das ruas da rede de água e esgotos. Se isto fosse seguido a rigor, teríamos em última análise toda uma estrutura urbana, destinada a fornecer ao homem locais para moradia, trabalho e recreio, dependendo de fenômenos hidráulicos. Será isto racional?

Além disto, canalizações de água e esgotos necessitam reparos. Como elas passam por baixo das ruas, é necessário cavar trincheiras cada vez que são necessários reparos ou modificações. Como pode isto ser conciliado com o trânsito?

O caso da luz e telefone é menos complicado, mas mesmo assim quando os seus fios passam em canalizações subterrâneas trazem o mesmo problema de esburacamento para reparos. Quando aéreos, os fios de luz e telefone com os postes que os suportam constituem um aspecto horrível, enfeando ainda mais a monotonia da rua.

Por todas as razões que examinamos acima, verificamos que a rua não pode resolver as múltiplas finalidades que lhe são atribuídas.

Ora, as ruas constituem hoje o fundamento urbano. Tudo deriva delas, e isto porque a cidade não é considerada como um con-

junto homogêneo, mas dividida heterogeneamente em ruas de propriedade particular.

É desta concepção básica que derivam todos os vícios e todas as dificuldades. A finalidade dos proprietários nada tem a ver com a finalidade orgânica e funcional da cidade. A cidade nada mais é senão um campo para a especulação capitalista. Nestas condições, urbanista e arquiteto nada mais podem ser senão joguetes desta especulação.

Se considerarmos apenas as finalidades orgânicas e funcionais da cidade, o problema torna-se relativamente simples. Tecnicamente existem soluções para todos os problemas urbanos. Não é meu intuito nem tenho a ingenuidade de querer apresentar panacéas universais. Simplesmente a título de exemplo, podemos lembrar o sobejamente conhecido plano das pequenas cidades jardins auto-suficientes e ligadas aos centros fabris e comerciais por auto-estradas sem enervilhadas e permitindo altas velocidades. Talvez até possam em próximo futuro ser ligadas por aviões.

Um centro comercial tampouco precisa forçosamente ser composto de ruas intransitáveis ladeadas de fachadas. O plano denominado "Voisin" de Le Corbusier, para a reconstrução de uma área central de Paris mostra uma solução possível.

Não há problemas técnicos insolúveis. A dificuldade provém de outro fator: a intangibilidade da propriedade imobiliária. Ora, a propriedade imobiliária não é mais do que um caso particular do conflito moderno, e dadas as circunstâncias em que vivemos, é um assunto perigoso, e que não pode ser livremente debatido.

Pode parecer fóra de propósito levar o problema da arquitetura ao terreno político, e não tenho a intenção de abrir debates sobre política. Não é possível porém estudar atividades complexas como arquitetura e urbanismo, sem conhecer os fundamentos em que se apoiam. Ora estes fundamentos são a propriedades imobiliária.

Dentro da estrutura capitalista atual, todos projetos racionais, tecnicamente realizáveis e convenientes do ponto de vista humano e econômico, apresentam-se como utopias irrealizáveis. Só são exequíveis pequenos remendos que nada podem resolver.

Infelizmente, não está nas mãos dos arquitetos resolver a questão. O problema do arquiteto está ligado ao problema geral da humanidade. No estágio atual desta, os

arquitetos nada mais podem ser senão remendões.

Acredito porém que algum dia terão tarefas maiores e mais nobres a resolver.

RESUMO

1.º Arquitetura e urbanismo deveriam constituir uma única atividade, que teria por fim fornecer ao homem locais próprios, isto é, convenientes e belos, para moradia trabalho e recreio.

2.º O material com que lidam os arquitetos e urbanistas é a propriedade imobiliária.

3.º A divisão da propriedade imobiliária em duas categorias heterogêneas: propriedade pública e particular, é incompatível com a realização daquela finalidade, porque a propriedade particular é por definição destinada ao proveito do proprietário.

4.º Seria inútil tentar, por meio de uma regulamentação drástica, obrigar os proprietários a se submeterem às necessidades sociais. Isto seria um processo facista. Seria um atentado à propriedade praticado em nome da propriedade. Não teria a seu favor nem os proprietários nem os não proprietários.

5.º Nas condições atuais, o problema da arquitetura não pode ser resolvido, porque a sua base, a propriedade imobiliária, não pode ser utilizada livremente para a resolução dos problemas da arquitetura.

6.º A solução para esta situação foge do campo da arquitetura, para se tornar um problema político.

7.º Apesar disto, creio que seria de importância fundamental que o 1.º Congresso Brasileiro de Arquitetos examinasse esta questão que constitui a base da arquitetura.

Nota da redação — No artigo intitulado "Da Boa Visinhança entre as Artes Plásticas" publicado em ACROPOLE de março último e da autoria do ilustre arquiteto Dr. Carlos da Silva Prado, por um lamentável lapso de nossa parte, pedimos a seguinte retificação "A" página 301, 3.º coluna ao alto onde se lê:

Assim sendo, tiveram os arquitetos que abandonar a arquitetura deshumanizada, leia-se:

Assim sendo, tiveram os arquitetos que abandonar a ornamentação de épocas passadas, que evidentemente não se adaptavam a essas novas estruturas".

OS DIREITOS HUMANOS

Tão falados e controvertidos

Apasionadamente

Mas até agora, um sonho apenas ou melhor,

Um Pomo de Discórdia

Por: Carlos Prado, 9 mar. 1979.

É que o qualificativo “humanos”, acrescentado a “direitos”, já cria dúvidas e desconfiança, visto que somente a raríssimos humanos ocorreria a lembrança de que outros seres, fora os homo sapiens, pudessem jamais fazer jus a quaisquer direitos. Não seria pois o dito qualificativo um engodo, destinado a iludir incautos, levando-os a crer que existiriam efetivamente outros direitos além daqueles (tão aleatórios...) que constam das constituições e demais leis vigentes nos diferentes países?

É que, como se verá no segundo capítulo deste ensaio, as leis vigentes em todas as sociedades humanas (civilizadas...) violam abertamente os tão famigerados mas até este momento apenas hipotéticos direitos analisados neste modesto ensaio criado, ou melhor, imaginado (pois nunca passaram do estágio imaginário), no século XVIII, pela burguesia – então ainda subversiva – enquanto arma destinada a solapar Estados que zelavam os interesses da nobreza, isto é, os privilégios tradicionais de que gozavam na época, em quais entravavam a expansão burguesa, ou seja, a do capitalismo. Já ao nascer eram pois e que hoje ainda são: uma arma política, destinada a finalidades subversivas.

Politicamente, os D.H. estão portanto inextricavelmente ligados ao conceito designado pela palavra “democracia”. Vejamos pois, antes de mais nada, e que é que se deve, ou melhor, pode, entender por ela. É que desde a Grécia Antiga, onde foi criada, e até este momento, ela vem sendo empregada para designar Estados estruturados segundo critérios muito diversos e frequentemente até mesmo inconciliáveis. É pois indispensável colocar a questão em pratos limpos.

Na verdade, embora sua origem seja política, os D.H., ou melhor, a violação dos mesmos, leva em seu bojo um conteúdo humano muito mais profundo do que aquilo que

está em jogo nas lutas políticas. Como porém o que está em cartaz, hoje é o aspecto político da questão, começarei pela análise deste aspecto, para em seguida analisar o material muito mais rico (e também mais sinistro e sórdido), que se acha – para os que o não querem enxergar – “oculto” atrás da fachada política.

Por “política” ou “político” designo o conjunto dos fenômenos sócio-político-econômicos que se processam numa sociedade governada por um Estado.

Nas comunidades democráticas da Grécia antiga, o Estado era constituído por todos os cidadãos das mesmas, ou seja, toda sua população adulta masculina, excluindo-se os escravos. Todos gozavam de idêntica autoridade e em conjunto, tanto legislavam, quanto elegiam (ou por maioria de votos, ou por sorteio, dependendo do caso) os cidadãos que lhes pareciam mais aptos para exercer os cargos executivos e judiciários. Este Estado, tipo enxame sem rainha, tampouco era regido por uma constituição (inexistente), mas apenas pela decisão coletiva dos cidadãos. Era pois absoluto.

Esta democracia (dita direta), na qual todos os cidadãos participavam do Estado, era possível graças aos seguintes fatores: em primeiro lugar, devido à escassa população das comunidades em questão, (raramente ultrapassava 10.000 habitantes); em segundo lugar, porque como os escravos se desincubiam de todas as tarefas necessárias à vida duma comunidade, os cidadãos podiam dedicar todo seu tempo às tarefas da governança.

Após a conquista da Grécia por Roma, seguiu-se um intervalo de aproximadamente 2.000 anos, durante os quais a democracia prática desapareceu do cenário, e a democracia teórica se tornou um assunto de interesse apenas filosófico e histórico. No seu decurso, porém, elaboraram-se doutrinas que serviram de base para os modernos Estados “democráticos”, a começar pelo Estado que passou a governar a América do Norte, depois que este país se tornou independente. Ora este Estado, até há pouco mais de um século atrás, ainda endossava a escravidão e excluía portanto os escravos de qualquer participação do Estado; e muito mais recentemente, ainda excluía as mulheres. E muitos outros Estados “democráticos” modernos também discriminavam as mulheres, até muito recentemente, como por exemplo os Estados suíços (o federal e os cantonais), tidos como sendo modelos exemplares de democracia. E inúmeros Estados “democráticos” excluem, hoje ainda, os analfabetos, ou os estrangeiros, ainda que residam no país longos anos, ou

setores inteiros da população constituídos de humanos considerados como sendo “selvagens”, (os índios brasileiros, por exemplo), e assim por diante.

Pergunto: seriam estas discriminações compatíveis com o conceito democracia? Onde estaria a linha divisória que separa democracia de não-democracia?

Examinemos agora, (tomando como referência o modelo grego antigo de “democracia”, as características dos modernos Estados “democráticos”, mas sem levar em conta as discriminações acima. Pela palavra “cidadão”, designarei, por conseguinte, todos os habitantes dum país, que participam, direta ou indiretamente do Estado que governa o país; quer o Estado conceda o direito de participação a toda a população adulta do país, quer o conceda apenas a uma parcela da mesma.

Salvo raríssimas exceções as ditas características são as seguintes:

1 – São democracias indiretas, ou seja, Estados que não são constituídos por todos os cidadãos, (como sucedia na antiga Grécia), mas por delegados (deputados, senadores, etc.) eleitos por maioria. Quem efetivamente governa, portanto, são os delegados e não os cidadãos que os elegem; estes últimos apenas endossam – ou renegam – os primeiros, periodicamente, baseando-se, ao fazê-lo, apenas no que seus delegados fizeram ou prometeram fazer, pois não podem, (a menos de serem adivinhos), prever o que eles farão, em circunstâncias ainda por chegar; e se a atuação dum delegado for insatisfatória, ou mesmo se ele não atuar de acordo com o que prometeu fazer, antes de ser eleito, os cidadãos que nele votaram não podem despedi-lo e nem tampouco intervir diretamente, procurando fazer valer seus pontos de vista; a única opção que lhes é concedida, é a de esperar até que termine o mandato do delegado relapso, para então votarem noutro candidato que lhes parecesse mais apto e digno de confiança; e novamente sem nenhuma garantia de ser melhor servidos... E enquanto isto, a governança do país segue por rumos quaisquer, ou sem rumo algum, deixando inteiramente à margem dos cidadãos que não concordam com os mesmos e querem que sejam modificados... (É preciso considerar-se o fato de que, a não ser muito excepcionalmente, os eleitores não conhecem pessoalmente os candidatos a serem eleitos; que votam pois apenas numa legenda; e a experiência prática vem provando, desde sempre, o quanto as legendas são aleatórias).

Ora, a finalidade precípua, visada pelas “democracias” da Grécia antiga, era que as comunidades fossem governadas segundo os desejos da maioria dos cidadãos,

finalidade esta que, pelas razões acima, jamais poderia ser atingida, por uma democracia indireta.

2 – Nas “democracias” de antanho, o Estado detinha um poder absoluto; a maioria dos cidadãos podia, legalmente, decretar, alterar ou revogar as leis, a seu bel prazer, sem dar satisfações a ninguém. As leis eram pois sempre do agrado da dita maioria. Os Estados democráticos modernos, porém, são regidos por constituições, que podem não satisfazer a maioria dos cidadãos, como aliás sucede quase sempre, em todos os países. E as próprias constituições determinam quando e como elas mesmas podem ser alteradas, sendo que alguns de seus dispositivos são sempre expressamente irrevogáveis; como por exemplo o são, nas constituições capitalistas, os dispositivos que garantem a propriedade dos instrumentos de produção. E mesmo no caso das que são alteráveis, ou suprimíveis, o processo imposto para se as alterar, é sempre extremamente complexo; ver item 3:

3 – É que os ditos Estados estão subdivididos em três poderes: legislativo, judiciário e executivo, e os três têm de estar de acordo, para que possa ser feita qualquer alteração nas constituições, por ínfima que seja; e além disto, via de regra, têm de ser aprovadas por uma grande maioria do legislativo, (frequentemente 75%), e demais a mais, todo o processo é sempre propositalmente muito moroso.

E nunca, jamais será possível revogar, legalmente, certos dispositivos fundamentais, tais como os citados no item 2. A fim de os revogar, são indispensáveis as revoluções...O que é pois que restou, da democracia original?

A democracia à moda grega antiga seria, evidentemente inconcebível nos países atuais, com suas enormes populações; (mesmo as “pequeninas” são descomunais gigantes, por comparação com as comunidades gregas em questão; isto sem contar a abracadabrante complexidade dos problemas econômicos e sociais das modernas sociedades. Voltarei a esta questão.

Examinemos agora uma acepção de “democracia”, radicalmente diferente da que consideramos até agora, e que está claramente expressa no famoso lema da Revolução Francesa:

Liberdade ! Igualdade ! Fraternidade !

É verdade, que aquela revolução foi burguesa e que só beneficiou, mesmo a grande burguesia. Se triunfou, porém, foi graças ao apoio que lhe deu a massa da população francesa, isto é, os trabalhadores; e se estes a engrossaram, foi porque acreditar nos incontáveis panfletos, cartazes e discursos, que lhes garantiam que a meta da revolução era a criação duma democracia, na qual o “povo”, isto é, eles mesmos, deteriam as rédeas do governo. Ora, sonhavam eles, “quando formos os donos do terreiro, daremos cabo dos privilégios dos grandes – nobres ou burgueses – livrando-nos pois, finalmente, da verdadeira escravidão à qual estivemos, desde sempre, por eles submetidos; e por outra parte, transformaremos os franceses (e talvez, mais tarde, a humanidade inteira), numa grande família, na qual todos seriam iguais e teriam os mesmos interesses, e viveriam pois, em paz, fraternalmente...”. Em suma “democracia” para eles, repito, significava a materialização do lema acima. E hoje ainda, a palavra democracia evoca este lema, na mente dos exploradores e oprimidos, como o comprova o fato dos políticos ainda dele se valerem, enquanto isca, quando precisam de apoio popular. É verdade que, sendo apenas uma isca, trás em seu bojo a decepção, mas o anelo por uma vida mais digna de se viver, sempre é imenso, e dele brota, incessantemente, a esperança...

Por outra parte, esta democracia em nada poderia beneficiar os poderosos, pois sua meta é, pelo contrário apea-los de seu pedestal. É pois evidentemente pelo enfoque dos humildes, que o conceito democracia deve ser avaliado. Por conseguinte, só se pode por ele entender: uma comunidade, tal como com que sonhava o proletariado que endossou a Revolução Francesa, e que o lema da mesma especifica. Analisemos pois o lema, mas a começar pela Igualdade, pois como se verá adiante, os outros dois termos da trilogia são seus corolários.

A fim de evitar mal entendidos, quero desde já esclarecer o seguinte: se nesta análise da “democracia”, critico apenas os Estados capitalistas, negando-lhes o direito de pretenderem ser democráticos, não o faço, como poderia parecer, por julgar que os Estados (ditos) comunistas sejam democráticos. Se só me ocupo dos primeiros, é porque os últimos se auto-intitularam, francamente, ditaduras do proletariado. É verdade, que segundo a doutrina marxista-leninista, estas ditaduras seriam provisórias, pois sua finalidade seria a edificação de sociedades comunistas, isto é, superdemocráticas.

Examinarei porém esta perspectiva mais tarde, depois de terminar o confronto entre a democracia e o capitalismo.

O mero fato dum Estado conceder, a todos os seus subditos, os mesmos direitos perante as leis, não lhe confere o direito de intitular-se “democrático”, pois direitos iguais não criam, por si mesmos, a igualdade democrática, sem a qual, como vimos acima, não pode haver democracia. Suponha-se, com efeito, um Estado capitalista ideal, que zela uma constituição (tida como sendo) “democrática”, e que nunca a burla; em suma, um Estado “democrático”, segundo o ponto de vista corrente, capitalista. Está claro, porém, que o não seria, pois entre seus subditos capitalistas e os assalariados pelos primeiros, não haveria, nem poderia haver, igualdade democrática. É verdade que seria dado a todos os não-capitalistas o direito de pelejar, a fim de penetrar no santuário privilegiado dos capitalistas e que, tal como sucede na vida real, uma pequena porcentagem dos primeiros nele penetraria, anualmente. Isto porém não eliminaria o santuário, e nem tampouco os privilégios de que disfrutam os que o habitam. E se só poucos conseguem nele penetrar, não é devido à “inferioridade” dos demais, mas à falta de condições para enfrentar a escalada: ambiente, boas escolas, contatos, tempo livre para se virar, etc...e também falta de sorte, pois a empreitada é uma loteria, e em loterias, os bilhetes premiados são raros... Aliás, se o acesso ao santuário fosse possível, para a maioria, que seria do capitalismo?...

O fato, portanto dum Estado cumprir à risca o que lhe ordena uma constituição republicana corrente, (respeito aos D.H., não discriminação, eleições livres, três poderes, etc.) dita “democrática”, não torna o país, por ele governado, uma democracia; para que o seja efetivamente, é indispensável, além disto, que as demais leis e regulamentos dela decorrentes não promovam nem endossem no país uma Ordem injusta, isto é, na qual diferentes setores ou classes da população sejam mais (ou menos) avantajados ou prejudicados do que outros. Entendendo-se por Ordem (com O maiúsculo) a estrutura sócio-político-econômica dum país, ou seja, de como, em que proporções relativas estão sendo e continuarão a ser repartidos, entre os habitantes do mesmo, os seguintes ingredientes:

- A superfície do solo do país, levando-se em conta diferenças de valor por metro quadrado.

- Tudo que em sua superfície é encontrado, mas não produzido por humanos, ou seu valor em dinheiro.
- Tudo que nele é produzido por humanos, ou seu valor em dinheiro.
- O total dos salários (em faixas de valores) pagos no país.
- O total de rendimentos auferidos no país, inclusive pelo Estado, procedente, direta ou indiretamente, a curto ou longo prazo, da propriedade de capital, inclusive de arrendamento ou aluguel de imóveis.
- O total das rendas do Estado em taxas, impostos, multas, etc.
- Os benefícios (ou eventuais prejuízos), quer sejam, quer não, mensuráveis em dinheiro, resultantes, direta ou indiretamente, a curto ou longo prazo, de leis ou regulamentos promulgados pelo Estado, ou de serviços ou obras de sua responsabilidade, ou de quaisquer diretivas ou planejamentos de sua lavra ou com seu endosso, em quaisquer setores da atividade humana: agrícola, comercial, industrial, científica, pedagógica, política, etc.
- A lotação de todas as escolas do país (levando-se em conta a qualidade das mesmas), em todos os níveis de ensino (desde a escola maternal até a universidade) e abrangendo todas e quaisquer disciplinas ministradas no país.
- Os postos de mando, ou de influência, em todos os setores da atividade humana, inclusive o setor político.

Não pretendo, bem entendido, que o rol acima esteja completo (nem bem redigido). E ninguém, por mais competente e esforçado que fosse, seria capaz de levar a cabo esta façanha. É verdade que onde não há discriminações, nem por conseguinte, privilegiados, o dinheiro passou a ser, no mundo contemporâneo, uma gazua universal que abre todas as portas de acesso a quaisquer regalos que se possa desejar... Poder-se-ia pois talvez substituir todos os itens acima (e os demais que ali faltam), por um só: “como é repartido o dinheiro, no país”. Este item não levaria porém em conta nenhum ingrediente que não pudesse ser avaliado em numerário, como por exemplo: o proveito resultante somente (ou quase) do serviço executado por um indivíduo, ou por um grupo deles, em benefício de sua/suas famílias; este serviço evidentemente beneficia a coletividade, pois beneficia uma parcela da mesma; seu valor não pode ser avaliado em

dinheiro, pois foi prestado gratuitamente; deveria, pois, sim ou não, ser gratificado pelo Estado? Talvez com isenção de impostos? Como resolver o caso? Outro exemplo: é muito frequente suceder que pessoas sejam beneficiadas em seus negócios, (honestamente, bem entendido), graças unicamente ao fato de manterem relações íntimas com gente rica, ou influente; é verdade que o mais das vezes estas relações resultam direta ou indiretamente do dinheiro (os ricos atraem-se mutuamente), mas esta relação de causa e efeito não pode ser avaliada em moeda do país.

Na verdade, nada disto importa. Se tanto me extendi, a propósito das Ordens foi a fim de por a nú sua fantástica complexidade, e concluir que seria inteiramente fora de propósito pretender avaliar a rquanimidade duma qualquer. É que elas não surgem por acaso, mas resultam dum status quo, que já vem de muito, muito longe, isto é, do fato de há milênios a humanidade, ou pelo menos a maior parte dela, ter sempre estado cindida em duas classes; uma minoria que detém o poder e que dele se valendo impõe à maioria uma Ordem que beneficia a primeira em detrimento da segunda. Estou esquematizando; na prática sempre houve classes intermediárias. Ora, repito, o capitalismo seria inconcebível sem uma classe capitalista. Um país capitalista não poderia jamais portanto ser democrático.

É verdade que no caso dum punhado deles, ditos “super-desenvolvidos” (uma dúzia talvez ou pouco mais, entre as centenas de países capitalistas hoje existentes), o nível de vida da grande maioria da população é satisfatório. Isto porque depois de quase dois séculos de luta, o operariado, os trabalhadores rurais e também outros tipos de pequenos assalariados, adquiriram consciência de classe e esclarecimento e conseqüentemente poder político, tornando-se pois capazes de impor condições a seus empregadores. O fato deles serem menos explorados, não os “igualou” porém a seus patrões, pois mesmo os que vivem confortavelmente (há em todos esses países minorias que continuam na miséria), não gozam do mesmo status social de que usufruem seus patrões, e embora seja tabu mencioná-lo, constituem, de fato, uma classe social “inferior”. É preciso levar-se em conta o fato de que o status social pesa tanto ou mais do que o conforto, na mente humana, pois vaidade e orgulho são talvez os mais poderosos estímulos do pensamento, e sobretudo da imaginação do homo sapiens..

Por outro lado, é preciso considerar-se que se nos países “super-desenvolvidos” os assalariados são melhor pagos, é à custa duma dobrada exploração dos trabalhadores, nos países “sub-desenvolvidos” ou “em desenvolvimento”. Esta exploração já data de séculos. Outrora, porém, era primitiva e consistia em verdadeiros assaltos, que visavam apenas a obtenção de matérias-primas e produtos agrícolas, e em alguns casos, a importação de escravos. Atualmente, porém, ela mudou radicalmente de natureza, pois é efetuada sem luta, pelas multinacionais, com o beneplácito e os aplausos dos Estados e das classes dominantes dos países explorados; e as ditas multinacionais, não obtêm apenas matérias-primas e produtos agrícolas, mas além disto montam e exploram indústrias, e em todos os casos valem-se da mão-de-obra miserável paga dos países explorados; e estes, inda por cima lhes fornecem consumidores para seus produtos.

Antes de encerrar o confronto entre capitalismo e democracia, quero chamar à baila, como prometi, os demais elementos da trilogia democrática: a Fraternidade e a Liberdade, embora isto em nada possa alterar o que já ficou dito, pois como já mencionei eles são decorrências diretas da Igualdade. No caso da Fraternidade, a decorrência é óbvia, como o prova o fato das expressões “meus irmãos” e “meus iguais” serem quase que equivalentes. No caso da Liberdade, explico: numa sociedade na qual todos fossem igualmente favorecidos (ou desfavorecidos) pela Ordem em vigor, a ninguém sequer concorreria a lembranças de alterá-la; não haveria pois “subversivos” e não seria necessária uma polícia a fim de a defender. O Estado seria, por conseguinte, um mero órgão administrativo e sua polícia (se a houvesse) lidaria apenas com criminosos comuns. Por outra parte, numa Ordem Justa, todos estariam – por definição – satisfeitos com os bens de que desfrutasse perpetrados desapareceriam pois do cenário, restando portanto uma insignificante tarefa para as eventuais polícias. Em suma, um Estado Igualitário não seria, nem poderia ser, um Estado policial (como o são, por obrigação, os Estados capitalistas), mas livre desta execrável tarefa, poderia ser o primeiro Estado efetivamente liberal, em toda a história da humanidade.

Houve, é verdade, comunidades humanas ditas “primitivas” ou “selvagens”, subdivididas em classes e ainda resta um punhado delas hoje; infelizmente porém, em fase, ou de extermínio, ou de total aculturação. (liquidações estas que, via de regra, vêm sendo levadas a cabo, em ambos os casos, criminalmente, nos cinco continentes).

Nestas comunidades, porém, nunca houve Estados, outros do que os constituídos pelas suas próprias populações, (à moda grega antiga, mas sem escravos). Todos os Estados propriamente ditos, porém, destinaram-se desde sempre e até este momento se destinam, a garantir privilégios de classes.

Eis porém chegada a hora de cumprir minha promessa e examinar, do ponto de vista da democracia, as “ditaduras do proletariado”. Segundo a doutrina marxista-leninista, repito, estes Estados seriam provisórios, pois sua razão de ser seria apenas efetuar a abolição do capitalismo, isto é, da propriedade da terra e dos meios de produção, criando assim sociedades socialistas. Estas não seriam porém definitivas, mas apenas a primeira etapa duma evolução cuja meta final seria a instituição de sociedades comunistas, especificadas da seguinte maneira: uma comunidade para a qual todos os cidadãos contribuíssem com seu trabalho, cada qual segundo sua própria capacidade e pela qual seriam remunerados, cada qual segundo suas próprias necessidades. A Ordem que nelas vigoraria, seria pois muito mais justa do que se cada cidadão fosse pago na medida exata de sua contribuição para a comunidade (como, segundo a doutrina em jogo, deveria estar sucedendo, na atual etapa socialista); mais justa, com efeito, pois a contribuição de cada indivíduo depende de sua capacidade e esta varia, de indivíduo para indivíduo, dependendo dos genes que herdaram e do conjunto das vicissitudes de suas vidas, isto é, de fatores pelos quais não são responsáveis. Seria também mais justa do que se todos os cidadãos recebessem a mesma remuneração, independentemente de sua eficiência, pois as necessidades também dependem dos referidos fatores⁴⁵².

Analisemos esta Ordem. Duma parte, como acabamos de ver, ela é a mais justa que se possa conceber. Doutra parte, porém, é evidente que para que pudesse vigorar numa comunidade, seria indispensável que os cidadãos desta estivessem à sua altura, isto é, à altura da Fraternidade absoluta que ela encerra, ou seja, que não discriminassem, seja lá segundo que critérios fosse, entre seus semelhantes, mas que os encarasse, todos eles, como sendo seus iguais, não apenas da boca para fora, mas sim que sentissem esta igualdade em seu próprio âmago. Por conseguinte, se numa comunidade vigorasse a dita Ordem, ela seria o

⁴⁵² Nas comunidades “primitivas”, já referidas em nota anterior, vigoravam outrora Ordens desta natureza, embora, como é evidente, infinitamente mais simples do que o poderia ser qualquer Ordem, hoje em dia. São aliás denominadas pelo nome genérico de “comunismo primitivo”, pelos marxistas.

Reino da Fraternidade Absoluta, ou seja, da Democracia Absoluta, ou ainda, o que vem a dar na mesma, uma Democracia (sem qualificativo, pois se não fosse absoluta, seria apenas um engodo).

Destas hipotéticas futuras comunidades, não haveria pois nenhuma necessidade dum Estado, para garantir a Ordem nelas reinante, e muito menos ainda duma ditadura, isto é, dum Estado policial. Segundo os prognósticos do marxismo-leninismo, os futuros, ou melhor, o futuro Estado comunista (pois novamente todas as atuais nacionalidades se fundiriam numa única), consistiria apenas num aglomerado de organismos administrativos. Seria talvez necessária uma Justiça e haveria apenas e quem as aplicasse, isto porém apenas para crimes comuns, pois o próprio conceito de “crime político” ter-se-ia volatilizado na memória do homo sapiens. Antes disto suceder, repito, uma comunidade democrática não poderia sobreviver.

Por conseguinte, se as ditaduras do proletariado estivessem efetivamente conduzindo os países socialistas à verdadeira democracia, poder-se-ia, a rigor “ignorar” o fato de serem policiais. Seus defensores valem-se aliás de argumentos perfeitamente válidos, quando alegam: que estão rodeados de Estados capitalistas poderosos, ferozes inimigos seus, que valendo-se de seus imensos recursos, procuram desesperadamente freiar a marcha da História e manter vivo, a todo o custo, o capitalismo. Não recuam pois diante de nenhum meio, inda que criminoso, para alcançar sua meta e valem-se de chantagens, subornos (em todos os setores da população) de indivíduos destinados a sabotar atividades ou organizações de todas as naturezas: industriais, militares, políticas, culturais, etc.; ou a fim de solapar por meio de boatos falsos, intrigas ou calúnias, a confiança da população nos dirigentes e nas metas por eles visadas; e valem-se até mesmo do assassinio de elementos insubornáveis, de grande valor e indispensáveis à edificação do socialismo.

Na verdade, portanto, continua o argumento, mesmo não havendo guerra declarada, a segurança dum Estado socialista e da Ordem que ele sela, está sendo permanentemente ameaçada por outros Estados. Ora, mesmo as constituições capitalistas mais democráticas “democráticas” determinam que quando a Ordem Capitalista está seriamente ameaçada, (na avaliação dos dirigentes), o Estado pode, ou melhor, é obrigação sua suspender todos os direitos que podem servir de cobertura aos subversivos

que o ameaçam, suspensão esta que converte, automaticamente, um Estado “democrático” numa ditadura policial.

Conclui, com carradas de razão, que “não se pode condenar os Estados socialistas por serem policiais, por duas razões: em primeiro lugar porque a subversão aperta tornam-se, (se o não forem ainda), policiais todos os Estados facistas nasceram assim; em segundo lugar, porque são os Estados capitalistas que os forçam, como se viu acima, a serem policiais; logo, são os primeiros os culpados no caso”.

Trata-se em suma do mesmíssimo argumento, mutatis mutandis, de que se valem as ditaduras capitalistas a fim de “justificar” o fato de serem policiais. Com uma diferença fundamental, porém: é que, como já vimos, uma Ordem capitalista, por mais “democrática” que fosse, seria incompatível, de maneira absoluta, com a Igualdade Democrática, enquanto que, teoricamente, nada impede que numa Ordem Socialista (do tipo das que vigoram nos atuais países “comunistas”) possa brotar, futuramente, a verdadeira Democracia, isto é, repito, a Ordem comunista idealmente visada pelo marxismo-leninismo. Por conseguinte, se as atuais ditaduras do proletariado estivessem efetivamente caminhando rumo à meta que (da boca para fora) visam, poder-se-ia, à rigor, fechar os olhos ao fato delas serem policiais, tal como fazem seus apaniguados; isto é supondo que se trataria apenas dum mal passageiro que procuraria por si mesmo, à medida que se fossem apagando as sequelas nefastas do capitalismo.

Infelizmente, porém, nada há que justifique este prognóstico; muito pelo contrário, tudo leva a crer que policiais elas continuarão, per omnia saecula saeculorum... (enquanto sobrevivem, bem entendido...)

Considere-se a URSS: neste país vigora, há mais de 60 anos, uma Ordem Socialista; a imensa maioria de sua população foi pois abeberada, desde o berço, com a doutrina marxista e esta lhe foi administrada, indubitavelmente, com grande eficácia; além disso tornou-se politicamente consciente e capaz de avaliar os indiscutíveis benefícios que lhes trouxe o socialismo. Depois muitíssimo pouco provável que hoje em dia haja, na URSS, mais do que uma insignificante porcentagem de inimigos do socialismo. Por que cargas d’água necessitaria pois o Estado soviético numa polícia política sem rival na Terra inteira, pelas suas forças, técnica e violência? Por que cargas

d'água haveria no país um número tão descomunal de presos políticos? Excluídos mortos e desaparecidos, este número varia, dependendo dos avaliadores, entre um milhão e muitos milhões; e é preciso considerar-se que em todos os países governados policialmente, o número de inimigos do Estado é sempre incomparavelmente maior do que são presos, pois raríssimos são os humanos dotados de suficiente convicção, ânimo e coragem para se arriscar a cair nas garras duma polícia cujo poder é praticamente ilimitado...

Está claro, pois, que a função da dita polícia não é apenas a defesa do socialismo, na guerra que lhe movem os Estados capitalistas. Para que assim fosse, com efeito, seria preciso que houvesse na URSS milhões de traidores, vendidos aos Estados capitalistas... Rudo leva pois a crer que os dissidentes soviéticos não são inimigos do Estado devido ao fato dele defender uma Ordem socialista, mas sim devido ao mero fato dele ser policial. Se o não fosse, com efeito, se todas as opiniões pudessem ser defendidas à luz do dia, livremente, quaisquer atos nocivos ou injustos, eventualmente concebidos pelo Estado não poderiam sustentar-se, mas teriam de ser reformulados ou eliminados, desaparecendo assim quaisquer razões para que por sua causa surgissem inimigos do Estado; se, pelo contrário, as críticas a atos do estado é que se revelassem não válidas, seriam elas que se evaporariam, sem criar desentendimentos permanentes. Se portanto o Estado soviético fosse democrático, ele teria, a seu favor no exterior todos os injustiçados pelo capitalismo, isto é, a enorme maioria dos cidadãos dos países capitalistas, uma boa parte dos quais teme o “comunismo”, devido ao fato do modelo ser intolerante e barbaramente repressivo; e no interior, praticamente toda a população da URSS.

Por outra parte, a Ordem vigente na URSS está muito longe da Igualdade democrática, e de modo algum está se aproximando dela. Depois de 60 anos de socialismo, com efeito, a população do país acha-se estratificada em classes de níveis econômicos – e conseqüentemente de status social – muito diferentes entre si. Estas diferenças são postas flagrantemente em evidência pelo próprio urbanismo soviético, pois nas cidades do país há bairros de luxo, onde, em apartamentos tão sofisticados quanto os de executivos capitalistas de grandes firmas, moram somente funcionários de alto gabarito. Em outros bairros residem, muito mais modestamente, funcionários de status médio; e finalmente, a grande maioria da população vive aglomerada em pequenos

apartamentos, destinados aos que ganham apenas o suficiente para que não lhes falte o mínimo indispensável para mantê-los acima da miséria; que, por conseguinte, embora não sejam miseráveis, poderiam ser considerados como constituindo as classes inferiores da população soviética.

Ora, este estado de coisas não é provisório, mas tende, pelo contrário, se consolidar cada vez mais, por duas razões: duma parte porque tal como na Ordem capitalista, o montante dos salários tem por base a competência e a eficiência dos assalariados. Doutra parte, porque como todos os assalariados são, direta ou indiretamente, funcionários do Estado e esta é uma ditadura absoluta, o filhotismo grassa desenfreadamente no país; do que resulta, portanto, que tal como na Ordem capitalista, parentes e amigos (isto é, a enorme maioria) que não têm a sorte de ser apadrinhados. Em suma, tal qual como sucede nos países capitalistas. Nestes últimos, com efeito, os bons empregos, (quer governamentais, quer privados), não são obtidos apenas graças à competência, mas em grande parte o são, graças à proteção de cidadãos influentes.

Examinemos agora as relações existentes entre o Estado soviético e os demais Estados socialistas: quem manobra o leme, em todos eles, inclusive no primeiro, são os partidos comunistas nacionais, fato este fácil de se compreender, considerando-se que foram eles os promotores do socialismo, em seus países. Até recentemente, porém, o partido comunista da União Soviética sempre foi o guia e mentor dos demais, o que também não é de se estranhar, visto que foi o pioneiro e além disto o único vitorioso, durante mais de vinte anos. São muito de se estranhar, porém, os conflitos entre o Estado soviético e os demais Estados socialistas, resultantes de desentendimentos entre os respectivos partidos comunistas; por exemplo:

Yugo-Slávia: rebelou-se contra a ditadura que lhe quis impor a URSS, cortou relações com esta e depois delas reatadas, foram sempre de desconfiança mútua. Se conseguiu escapar do guante soviético foi graças à sua situação geográfica, que tornava uma intervenção armada muito arriscada, devido às ameaças de intervenção dos países capitalistas. Menos felizes foram os “satélites” de vizinhança direta, como por exemplo a Hungria (intervenção armada e imposição dum governo pró URSS, 1956); e Checo-Eslóvquia (idem, 1968); Albânia (depois de vários atritos, rompimento de relações, em 1961, tendo-se a Albânia se filiado à China.

No caso de todos os “satélites” europeus – descontentamento e frequentes atritos mais graves (manifestações públicas e greves) causados, duma parte pela prepotência política e doutrinária da URSS, e doutra parte, pela exploração econômica a que eram (e ainda são) por ela submetidos.

China: guerra fria sem fim e sem esperança, mesmo remota, dum fim; fronteiras permanentemente guarnecidas, por ambas as partes, com poderosas forças armadas e – consequentemente – frequentes batalhas...; desentendimento radical no que diz respeito à sagrada doutrina marxista-leninista. Em suma: um barril de pólvora ou melhor, de energia atômica, pronto a explodir a qualquer momento. O conflito sino-soviético não abrange porém apenas estes dois países, pois ao assumir o governo, o partido comunista chinês tornou-se um rival de peso, do PC soviético e diversos outros PCs o seguiram, em detrimento do soviético; isto sobretudo em países empenhados na luta anti-imperialista, na Ásia e na África, muitos dos quais já vitoriosos hoje, e governados pelos seus respectivos PCs. O conflito sino-soviético abrange pois hoje a Terra inteira. Por exemplo: alguns anos atrás (hoje é 9 de março de 1979), em represália à invasão URSS – a China invadiu este último território Viet-Namita.

É preciso considerar-se, além disto, que os PCs. De países socialistas são a sede de contínuas lutas intestinas, travadas entre diferentes facções, reunidas em torno de diferentes guias. Se Stálin foi ditador absoluto, durante tantos anos, não o foi por ser mais popular ou mais competente, mas sim porque conseguiu “liquidar”, um por um, todos os que tentaram depô-lo; e não foi apenas a popularidade (inegável) de Mau, que o manteve no comando até a morte; se não tivesse também “liquidado” todas as incontáveis camarilhas que condenavam sua maneira de encarar a revolução, teria sido ele o liquidado, como está sucedendo agora, depois de sua morte. E assim por diante, etc. Etc.

Ora, se nem sequer os sacerdotes e apóstolos do marxismo-leninismo se entendem entre si, como é que eles poderiam jamais fazer-se entender (e consequentemente aceitar) por toda a população dos países que governam? Como é que poderiam, sem esta aceitação, chegar jamais a governar democraticamente?

Na realidade, portanto, se os dirigentes dum Estado, acossado por uma subversão pujante (ou que assim lhes parecesse), dessem liberdade de propaganda aos subversivos, estariam traindo: as classes ou setores da população a quem devem seu cargo; a Ordem

que é seu dever de ofício zelar e que pessoalmente endossam, e finalmente, a própria Pátria, pois salvo raríssimas exceções, o conceito “pátria” está identificado, em suas mentes, com a Ordem que lhes é cara. Não é pois de se admirar, que o que todos os dirigentes de Estado fazem, na prática, é procurar tolher, o mais possível, toda e qualquer propaganda subversiva, ou seja proibir (na medida do possível), a comunicação, por meio de quaisquer símbolos (palavras, escritas ou faladas, gestos, imagens, etc.) de mensagens, por eles tidas como sendo subversivas. A defesa anti-subversiva começa pois, inevitavelmente, pela violação dos D.H.

Esta proibição porém só cumpre sua finalidade se for respeitada, e a fim de conseguir este respeito, o Estado é obrigado a se intrometer na vida de todos, pois não pode advinhar de que lado pode vir o ataque. Passa pois a violar correspondência, comunicações telefônicas, etc.; a se valer de espiões; a proibir reuniões “suspeitas” (a seu critério), tanto públicas quanto em recintos fechados, etc. Novas violações, portanto.

Isto porém não basta, pois como todos sabem, sem penas para os infratores as leis seriam inteiramente inócuas. Os Estados passam pois a instituir apenas a prisão, para os infratores; “legalmente” quando as leis do país o permitem; e quando não, prendem também (como é sabido); e quando dá galho, dão chá de sumiço aos presos (que remédio?). Ó Direitos Humanos!...

As prisões criam porém ainda outras sequelas. Por exemplo: na ocasiãoem que os policiais (ou militares policializados) procuram dissolver um comício subversivo (ou assim suposto), e prender seus guias, eles normalmente, provocam reações, perfeitamente naturais da parte de cidadãos cujos direitos humanos estão sendo violados. Suponhamos porém que os policiais tenham a intenção de agir com a maior delicadeza (hipótese esta que nunca se verifica, devido a fatores humanos que serão analisados, repito, na última parte deste lembrete); e suponhamos também que os subversivos se conservassem imóveis como estátuas (hipótese esta também inteiramente inverossímil); mesmo nestas condições ideais, os policiais não poderiam, de maneira alguma, desalojar os subversivos, sem recorrer a um ou mais dos processos habituais: gases lacrimogênicos ou outros, patas de cavalo, cassetetes, jatos de água, tanques, etc. Ó direitos humanos!...

Consideremos agora a violação quew mais celeuma causa: a tortura. Apesar da grita que levanta, dela se valem todos os Estados contemporâneos. Deste ponto de vista,

eles se diferenciam apenas pelas técnicas que empregam, e pela maior ou menor crueldade das mesmas, a qual atinge às vezes limites “humanamente inadmissíveis” e outras vezes limites “humanamente admissíveis”. Como é tortuoso e elástico o adjetivo “humano”!.. Não é aliás de se admirar que a tortura seja empregada universalmente, pois assim vem sucedendo há milênios, na Terra inteira, e ela foi, até muito recentemente, de muito longe o processo mais eficaz (e em alguns casos o único) para se forçar um humano a confessar crimes (inclusive os não cometidos); a delatar cúmplices; em suma, a revelar quaisquer segredos; isto é, exatamente aquilo de que necessitam os Estados às voltas com subversivos, pois estes são obrigados, pelo próprio Estado que pretendem derrubar, a manter secretas todas as suas decisões, estratégias, táticas e até mesmo as residências e deslocamentos de boa parte de seus combatentes.

Graças à Ciência, conhecem-se hoje drogas capazes de transformar humanos em seres inteiramente abúlicos, que dirão e farão tudo que lhes for ordenado. Sua descoberta é porém recente demais para que se possa empregá-la com segurança, por enquanto, pois provocam às vezes efeitos inesperados, inclusive a morte dos pacientes. Provavelmente, porém, seu uso se tornará, em breve, rotineiro, pois a Ciência progride depressa... Por outra parte, entretanto, a tortura apresenta um atrativo considerável, devido ao fato dela satisfazer o sadismo humano. É pois provável que seu emprego continue em uso durante muito tempo ainda e talvez mesmo até o dia em que se extinguirá a espécie homo sapiens. Ao sadismo voltarei no capítulo final.

Mas voltemos à atualidade: nas condições atuais e considerando-se a eficácia, milenarmente comprovada da tortura, enquanto arma, seria exageradamente utópico esperar-se que os Estados, quando ameaçados por subversões, as rejeitassem. Por que cargas d’água o fariam, num mundo no qual é tido como sendo lícito, bombardear cidades “inimigas”, durante as guerras? Inclusive com bombas incendiárias e até mesmo com bombas de hidrogênio e outras mais, ainda mais deletérias?...

De tudo que ficou dito acima, a respeito dos D.H., pode-se concluir, com toda segurança, que todas as polêmicas a propósito dos mesmos que se baseiam em “argumentos” de natureza política, resultam dum quiproquó, ou melhor, da má fé dos adversários. Com efeito, mesmo não se levando em conta o acima, é evidente que quem

viola os D.H. não são as “circunstâncias políticas”, ou as Ordens, mas sim os humanos que as criaram e que em seguida, a fim de as garantir, as violam.

Infelizmente, porém (repito), o adjetivo “humano” é desnoramente (sic) elástico, do que resulta que esta evidente má fé passa correntemente, despercebida, graças ao seguinte “argumento”: nem todos os humanos se comportam “humanamente”, isto é, “tal como os humanos deveriam comportar-se”; ora tanto os humanos que criam Ordens injustas, quanto os que as zelam (e assim fazendo são levados a desrespeitá-las) agem desumanamente; logo, em ambos os casos, não é toda a humanidade que age desumanamente, mas somente o fazem os humanos que são “desumanos”.

A isto, porém, os humanos acusados de serem desumanos: não! mil vezes não! Desumanos são, ao contrário, os humanos que promovem a anarquia e ameaçam a segurança do país. É que, como já mencionei anteriormente, a Ordem vigente está, via de regra, identificada na mente dos dirigentes de Estado com a própria pátria e lhes parece ser a única válida, ou melhor, não encaram a Ordem que zelam como sendo uma entre outras, mas como se fosse a única que humanos “propriamente ditos” e em seu juízo perfeito, poderiam endossar.

Ó adjetivo “humano”, quais seriam teus limites?

Ora, esta polêmica se trava em todos os países onde há subversões, ou seja, como já vimos, em todos os países contemporâneos, inclusive nos países socialistas, cujos Estados, teoricamente, não deveriam ter inimigos (na população do país) e, por conseguinte, tampouco a necessidade de recorrer à violação dos D.H., a fim de se defenderem. Até mesmo o mais antigo deles, o Estado soviético que deveria ser, teoricamente, o mais imune deles às subversões (e conseqüentemente à necessidade de os violar, a fim de se defender), até ele mesmo os viola e com grande requinte. Com efeito, não satisfeito com as violações tradicionais dos D.H., dos quais se vale em grande escala, o Estado soviético inventou uma violação inédita: decretou que os intelectuais que põem em dúvida um qualquer de seus “ukases”, são doentes mentais e os internam em “hospitais”, digo masmorras psiquiátricas, onde são submetidos a “tratamentos” por meio

de drogas ou de “lavagens cerebrais”, até que “reconheçam seu erro”, isto é, o que cometeram ao duvidar da infalibilidade da sabedoria do Estado soviético.

Desde já é pois evidente que embora os fatores políticos sejam, aparentemente, os culpados pelas violações dos D.H., os verdadeiros responsáveis pelos mesmos são os fatores humanos que serão examinados em seguida.

CADERNO DE IMAGENS

ATÉ ANOS 1920



Imagem 1 – Vista externa da “Vila Penteados”, localizada no bairro de Higienópolis, em São Paulo. A propriedade de Antônio Álvares Penteados ocupava o quarteirão delimitado pelas Avenida Higienópolis, Ruas Maranhão, Sabará e Itambé. O projeto é do arquiteto sueco Carlos Ekman, em estilo *art-nouveau*. Em 1946, os dois filhos do conde doaram a residência à Universidade de São Paulo, deixando de desempenhar função residencial. Fonte: Maria Cecília Naclério Homem, *Exposição Vila Penteados*, São Paulo, FAU-USP, 1979, pp. 58-78.



Imagem 2 – O grande vestíbulo da “Vila Penteados”, com pé direito duplo e ricamente ornamentado, revestido de lambris. A residência dos avós maternos de Carlos Prado, onde ele e os irmãos cresceram,

funcionava como “casa matriz” por reunir os filhos, genros, noras, netos e sobrinhos do proprietário. Fonte: “Il Brasile e gli italiani”, *Fanfulla*, 1907.



Imagem 3 – Detalhes do grande vestíbulo da “Vila Penteadó”, com destaque para o estilo floral das paredes. Fonte: Maria Cecília França Lourenço, “Vila Penteadó: Memória e Futuro”, in: *Vila Penteadó 100 Anos*, São Paulo, FAU-USP, 2002, p. 148.

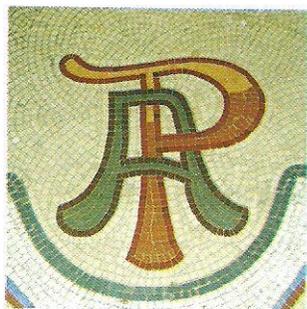


Imagem 4 – Monograma no chão da “Vila Penteadó”. Fonte: Maria Cecília França Lourenço, “Vila Penteadó: Memória e Futuro”, in: *Vila Penteadó 100 Anos*, São Paulo, FAU-USP, 2002, p. 101.



Imagem 5 – Mural *Moça Lendo* que fica na parte superior do saguão da “Vila Penteadado”. Fonte: Maria Cecília França Lourenço, “Vila Penteadado: Memória e Futuro”, in: *Vila Penteadado 100 Anos*, São Paulo, FAU-USP, 2002, p. 101.

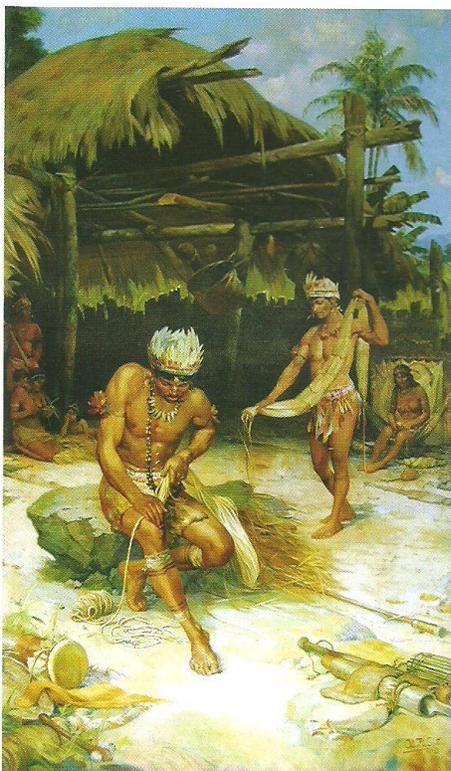


Imagem 6 – Parede do grande salão da “Vila Penteadado” decorada com pintura a óleo intitulada *A Indústria no Século XV*, de autoria de Oscar Pereira da Silva, datada de 1903, sobre a história da indústria nacional, representada pelo índio em atividade (tecendo). Fonte: Maria Cecília França Lourenço, “Vila Penteadado: Memória e Futuro”, in: *Vila Penteadado 100 Anos*, São Paulo, FAU-USP, 2002, pp. 97 e 102.



Imagem 7 – Parede do grande salão da “Vila Penteadó” decorada com pintura a óleo intitulada *A Indústria no Século XVI ao XVIII*, de autoria de Oscar Pereira da Silva, datada de 1903, sobre a história da indústria nacional, onde aparecem figuras femininas em etapas de fabricação do tecido. Fonte: Maria Cecília França Lourenço, “Vila Penteadó: Memória e Futuro”, in: *Vila Penteadó 100 Anos*, São Paulo, FAU-USP, 2002, pp. 99 e 102.



Imagem 8 – Parede do grande salão da “Vila Penteadó” decorada com pintura a óleo intitulada *Glorificação da Indústria*, de autoria de Carlo De Servi, vendo-se a primeira fábrica de Antônio Álvares Penteadó, a Fábrica Santana. Esta terceira obra

encerra a história evolucionista da indústria nacional e é uma alegoria do progresso. Fonte: Maria Cecília França Lourenço, “Vila Penteado: Memória e Futuro”, in: *Vila Penteado 100 Anos*, São Paulo, FAU-USP, 2002, pp. 102-103.



Imagem 9 – Vista externa da “Vila Antonieta”, construída em 1903 pelo mesmo arquiteto da “Vila Penteado”. A propriedade do casal Antonieta e Carlos da Silva Prado localizava-se no bairro de Higienópolis, em São Paulo. Na década de 1920 foi demolida. Fonte: Maria Cecília Naclério Homem, *Higienópolis: Grandeza de um Bairro Paulistano*, 2^a. ed. rev. e ampl. São Paulo, Edusp, 2011, p. 191.



Imagem 10 – Sala de jantar da “Vila Antonieta”, construída em 1903 pelo mesmo arquiteto da “Vila Penteado”. A propriedade do casal Antonieta e Carlos da Silva Prado localizava-se no bairro de Higienópolis, em São Paulo. Na década de 1920 foi demolida. Fonte: Maria Cecília Naclério Homem, *Higienópolis: Grandeza de um Bairro Paulistano*, 2ª. ed. rev. e ampl. São Paulo, Edusp, 2011, p. 192.



Imagem 11 – Interior da “Vila Antonieta”, propriedade do casal Antonieta e Carlos da Silva Prado, em São Paulo. Na década de 1920 foi demolida. Fonte: Maria Cecília Naclério Homem, *Higienópolis: Grandeza de um Bairro Paulistano*, 2ª. ed. rev. e ampl. São Paulo, Edusp, 2011, p. 192.



Imagem 12 – A família (da esquerda para a direita): os irmãos Eduardo e Carlos, a mãe Antonieta, Caio Prado Júnior, a irmã Yolanda e o pai Caio, década de 1910. Nessa época as crianças passavam longos períodos na casa dos avós maternos, a “Vila Penteadó”, em Higienópolis. Fonte: Acervo Danda Prado.



Imagem 13 – Os quatro irmãos: Carlos, Caio, Yolanda e Eduardo (da esquerda para a direita), década de 1910. Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), São Paulo, Fundo Caio Prado Júnior, código/localização: CPJ-ALB10-206.



Imagem 14 – Os irmãos Carlos e Caio (da esquerda para a direita), década de 1910. Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), São Paulo, Fundo Caio Prado Júnior, código/localização: CPJ-ALB10-204.



Imagem 15 – Note as semelhanças entre temática e resolução plástica dada por Benedito Calixto nessa obra e por Carlos Prado, dez anos depois, em *Paisagem*, de 1932 (**Imagem 33**) e *Paisagem (Itanhaém ou Paisagem com Igreja)*, 1942 (**Imagem 97**). Benedito Calixto, *Paisagem de Itanhaém com Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição*, 1922, óleo sobre cartão, 21 x 32 cm. Coleção particular.



Imagem

16 – A mesma igreja que guarda semelhanças com as de Carlos Prado e que aparece sozinha, evidenciando o estilo barroco em *Paisagem de Itanhaém com Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição*, 1922 (**Imagem 15**) nessa obra teve a perspectiva alargada. Benedito Calixto, *Itanhaém, Largo do Cruzeiro*, 1917, óleo sobre tela, 28 x 79 cm. Museu de Arte Sacra de São Paulo.



Imagem 17 – A cidade de Tarsila

do Amaral é organizada, com pouca gente, o que dá a impressão de ser um lugar calmo, prazeroso. Tarsila do Amaral, *São Paulo (135831)*, 1924. Pinacoteca do Estado, São Paulo.



Imagem 18 – Nesta cidade de Tarsila do Amaral também organizada, com pouca gente, aparecem símbolos da modernidade como a chaminé das fábricas, altos edifícios, poste de iluminação e o automóvel. Tarsila do Amaral, *São Paulo (GAZO)*, 1924. Coleção Particular.

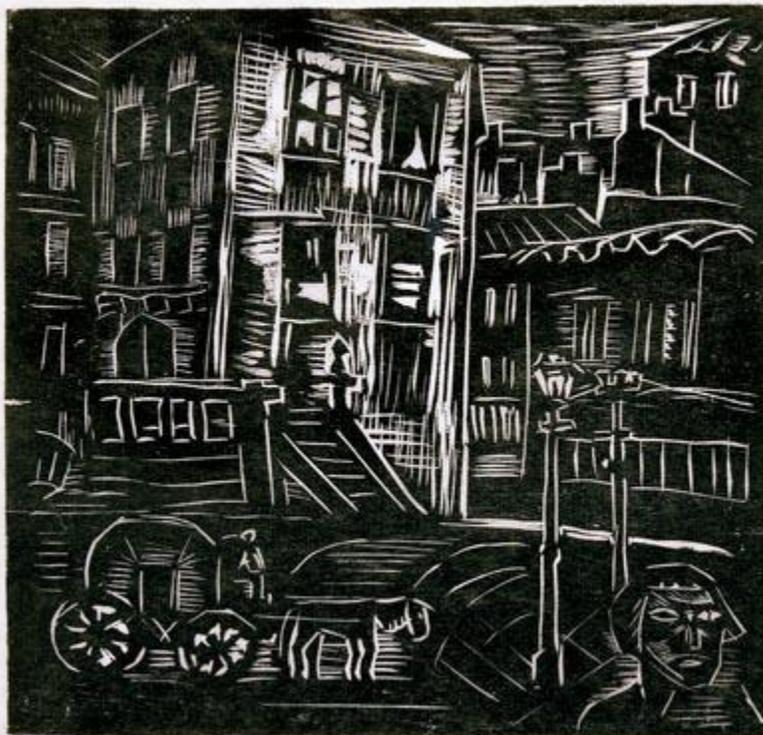


Imagem 19 – Uma cena urbana onde os contrastes ficam evidentes: inúmeros arranha-céus, símbolos das construções modernas,

e uma carroça. Oswaldo Goeldi, *sem título*, 1924, xilogravura, sem numeração, 16 x 16 cm. Coleção Raul Schmidt Felipe Júnior.



Imagem 20 – Exemplo de arte cuja temática são as dificuldades enfrentadas pelos camponeses, ou seja, os trabalhadores rurais mexicanos. A imagem é de tristeza expressa no olhar tanto da mãe, como da criança. David Alfaro Siqueiros, *Mãe Camponesa*, 1924, óleo sobre tela, 249 x 180 cm. Fonte: Museu de Arte Moderna, Cidade do México, México.



Imagem 21 – O tema desta xilogravura é um bairro pobre. Oswaldo Goeldi, *Favela*, 1925, xilogravura, sem numeração, 12,5 x 12,5 cm. Coleção Hermann Kummerly.



Um Rio em terras pobres + Goeldi Goeldi - 1926 - Raul Schmidt

Imagem 22 – O tema desta xilogravura é a pobreza e a miséria de pessoas humildes que vivem nos subúrbios e seus conflitos. Oswaldo Goeldi, *sem título*, 1926, xilogravura, sem numeração, 17 x 21 cm. Coleção Raul Schmidt Felipe Júnior.



Imagem 23 – O tema desta xilogravura é um bairro pobre. Oswaldo Goeldi, *Carroça de Lixo II*, 1927, xilogravura, sem numeração, 10,5 x 10,5 cm. Coleção Hermann Kummerly.



Imagem 24 – Mulher indígena produtora de milho, alimento base na cultura mexicana desde os tempos dos povos pré-hispânicos (astecas). Diego Rivera, *O Milho*, 1927.



Imagem 25 – O artista experimentou a longa travessia do Atlântico em 1912, quando veio pela primeira vez visitar a irmã no Brasil e expor seus trabalhos. Anotou em pequenos cadernos de desenho a experiência, a qual enfrentou pela segunda vez em 1923, quando se mudou definitivamente para cá. O resultado foi uma série de viagens, retratando os diferentes tipos humanos, o cotidiano dos marinheiros, os detalhes da embarcação e a imensidão do oceano. Lasar Segall, *Primeira Classe*, 1929.



Imagem 26 – Lasar Segall, *Emigrantes*, 1929.

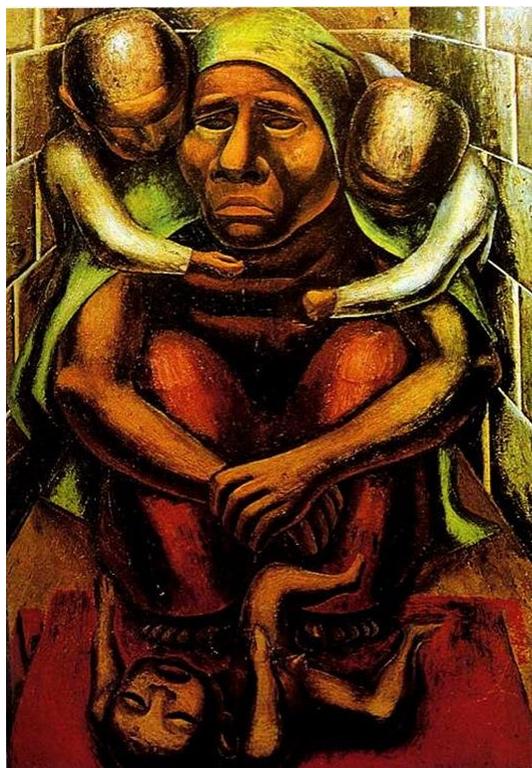


Imagem 27 – David Alfaro Siqueiros, *Mãe Proletária*, 1929, óleo sobre tela, 249 x 180 cm. Fonte: Museu de Arte Moderna, Cidade do México, México.

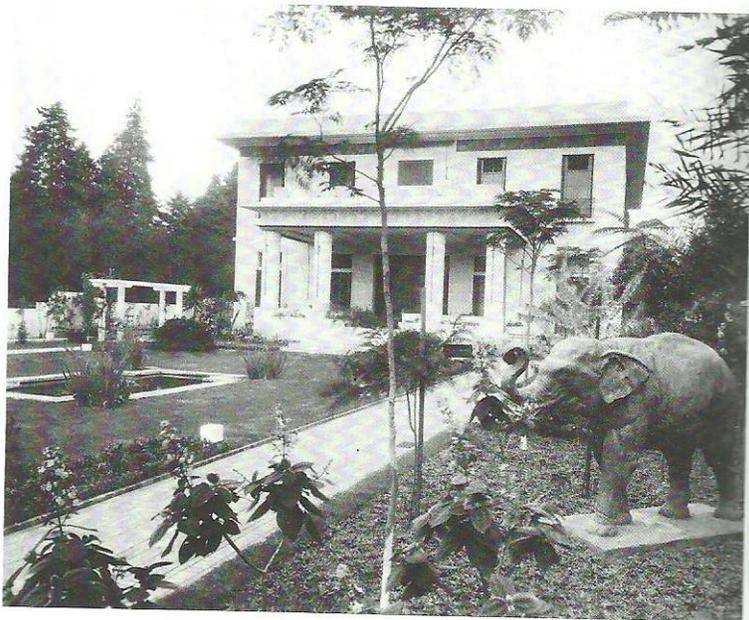


Imagem 28 – Casa *art déco*, que serviu de moradia para o casal Antonieta e Caio da Silva Prado e os filhos. Essa construção substituiu a “Vila Antonieta”, localizada no terreno da Avenida Higienópolis, esquina da Rua Sabará. Fonte: Maria Cecília Naclério Homem, *Higienópolis: Grandeza de um Bairro Paulistano*, 2ª. ed. rev. e ampl. São Paulo, Edusp, 2011, p. 202.



Imagem 29 – Interior da mesma residência da imagem anterior, onde é possível observar a decoração *art déco*. Fonte: Maria Cecília Naclério Homem, *Higienópolis: Grandeza de um Bairro Paulistano*, 2ª. ed. rev. e ampl. São Paulo, Edusp, 2011, p. 202.

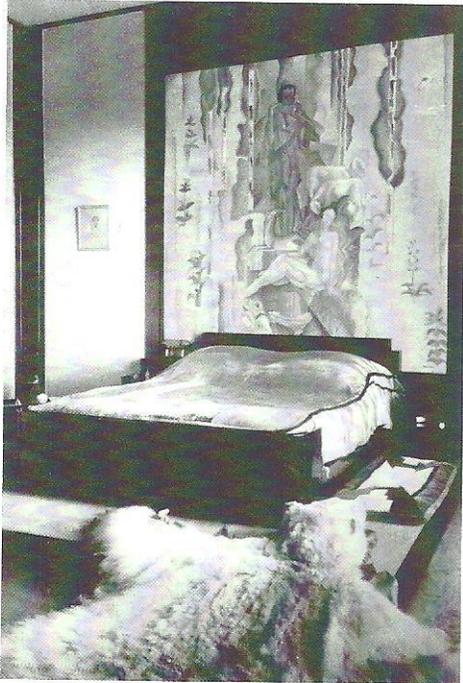


Imagem 30 – Quarto do casal Antonieta e Caio da Silva Prado, onde é possível observar a decoração *art déco*. Fonte: Maria Cecília Naclério Homem, *Higienópolis: Grandeza de um Bairro Paulistano*, 2^a. ed. rev. e ampl. São Paulo, Edusp, 2011, p. 203.

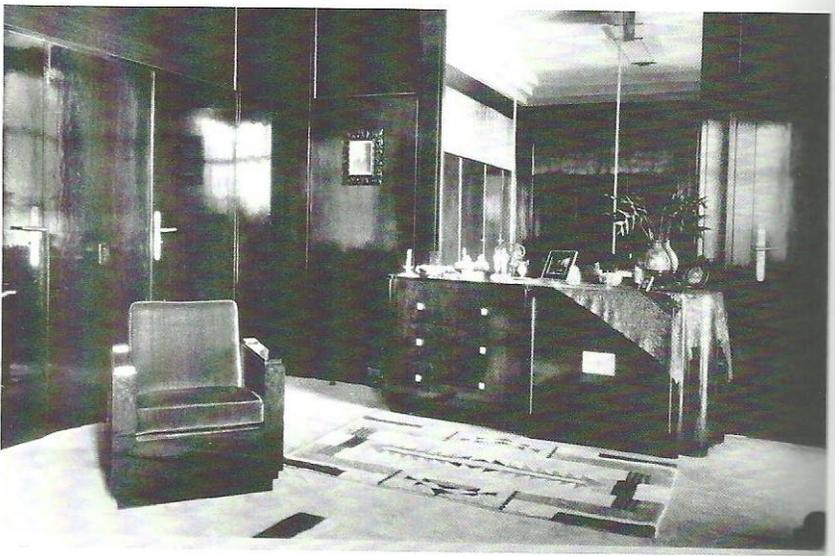


Imagem 31 – Um dos banheiros da residência do casal Antonieta e Caio da Silva Prado. Fonte: Maria Cecília Naclério Homem, *Higienópolis: Grandeza de um Bairro Paulistano*, 2^a. ed. rev. e ampl. São Paulo, Edusp, 2011, p. 204.

ANOS 1930

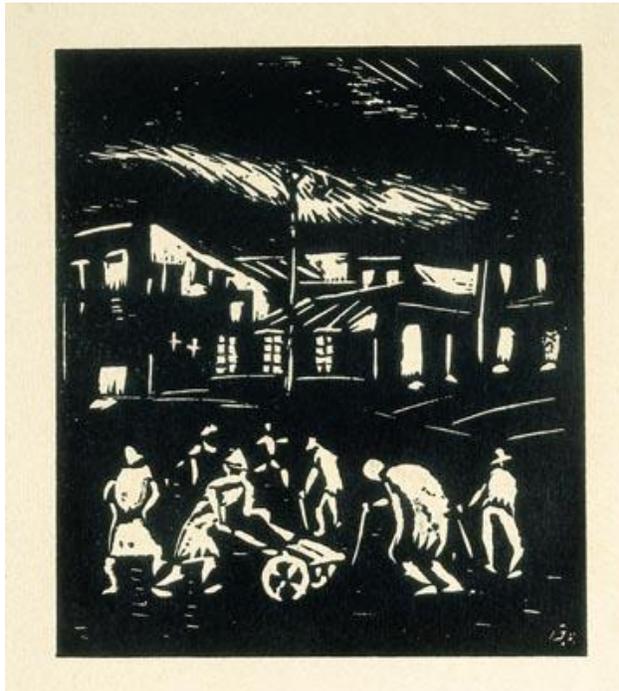


Imagem 32 – Álbum com 10 Gravuras em Madeira de Oswaldo Goeldi, Rio de Janeiro, Oficinas Gráficas de Paulo Pongetti, 1930. Coleção Fundação Biblioteca Nacional. Oswaldo Goeldi, *Bairro Pobre*, 1930, xilogravura, sem numeração, 12,5 x 11 cm.



Imagem 33 – Goeldi era um observador do cotidiano das pessoas, nesta obra representou a noite do submundo. Oswaldo Goeldi, *Bairro Pobre*, 1930, xilogravura, 10/20, 15 x 14,5 cm. Coleção Fundação Biblioteca Nacional.



Imagem 34 – Nesta pintura há três mineiros que ajudam a um homem caído, aparentemente machucado por pedras. Desta forma, Siqueiros mostrava os problemas da classe operária, destacando a falta de segurança e as péssimas condições de trabalho do povo mexicano. David Alfaro Siqueiros, *O Acidente na Mina*, 1931.

Imagem 35 – A obra fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves; e da individual realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943. Carlos Prado, *Paisagem*, 1932, óleo sobre tela, 43 x 53cm.

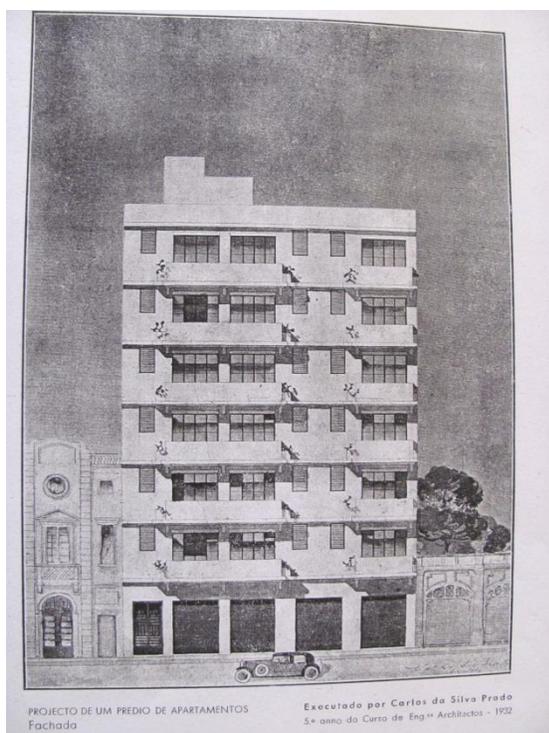
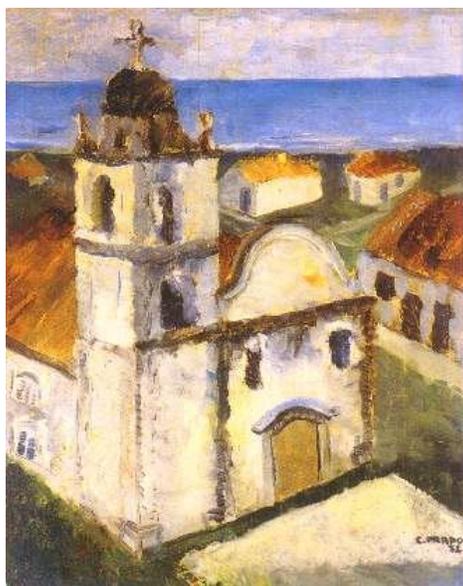


Imagem 36 – Projeto de Carlos Prado, datado de 1932, para um edifício em linhas modernas, que nunca foi executado. Fonte: Carlos Prado, “Projeto de um Prédio de Apartamentos - Fachada“, *Revista Politécnica*, São Paulo, no. 105, não-paginado, maio-jun. 1932.



Imagem 37 – Exemplo de obra social contemporânea à de Carlos Prado. Di Cavalcanti, *Io. de Maio*, 1932, nanquim e grafite sobre papel, 30,7 X 24,7 cm, Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

clube dos artistas modernos



um grupo de artistas modernos resolveu fundar um pequeno clube para seguintes fins: reunião, modelo colectivo, assignatura das melhores revistas sobre arte, manutenção de um pequeno bar, conferencias e exposições, formação de uma bibliotheca sobre arte, defesa dos interesses da classe.

o clube alugará um salão que occupa um andar inteiro e é sufficiente para 120 pessoas. o nosso orçamento mostra que poderemos iniciar actividades, alugando imediatamente a séde. com 45 socios; e esperamos o seu apoio.

queira devolver o talão em baixo devidamente assignado para: clube artistas modernos - rua pedro lessa, 2 - são paulo.

envie um exemplar a um amigo modernista.

gomide - di cavalcanti - carlos prado - flavio de carvalho.

desejo ser socio do clube dos artistas modernos e pagarei a mensalidade de 15\$000 logo que elle comece a funcionar.

nome

endereco

data

Imagem 38 – Documento que funcionava como um pequeno Estatuto do Clube de Artistas Modernos, fundado em novembro de 1932, onde é possível ler quais são os objetivos da agremiação, informações sobre o valor da mensalidade e, ao final, espaço para preencher os dados da pessoa interessada em se tornar associada. Fonte: Bienal Internacional de São Paulo, [Exposição Retrospectiva] *Flávio de Carvalho*, catálogo de exposição, São Paulo, 14 out. a 16 dez. 1983, p. 64.

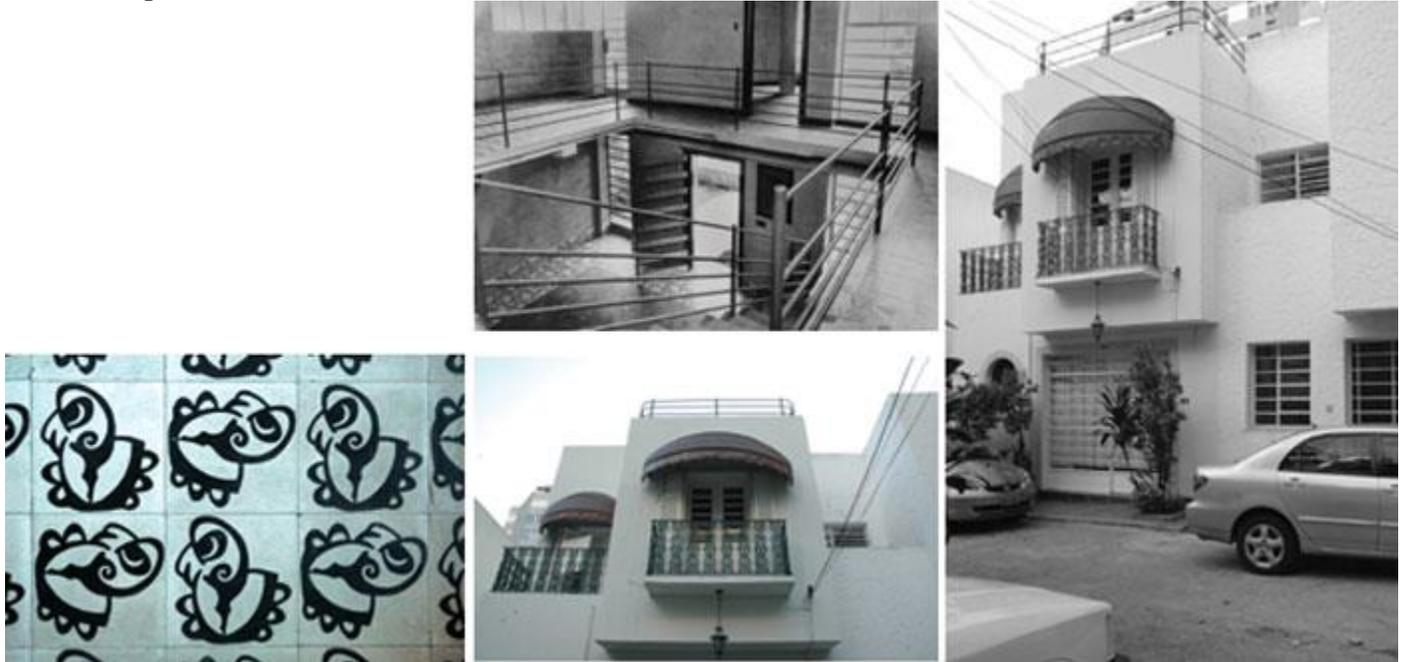


Imagem 39 - Conjunto residencial localizado na antiga Vila América, hoje Jardim Paulista, Zona Sul de São Paulo, realizado em 1933, por Flávio de Carvalho. Fonte: Revista E, *Almanaque Paulistano*, São Paulo, SESC, no. 114, nov. 2006.

na esquina da Al. Lorena com a Al. Rocha Azevedo em São Paul

um grupo de 17

casas de aluguel

novos modelos para 1938 e 1939

casas frias no verão e quentes no inverno

ultimas criações de FLÁVIO DE CARVALHO

modo de usar

- As casas podem ser alugadas com ou sem: garagem, quarto sobressalente, privada sobressalente, jardim sobressalente, escada de serviço.
- Aconselha-se o uso de cortinas a dois panos: um branco face ao exterior e um preto ou verde ou azul escuro face ao interior. A superfície branca reflete a luz exterior e consequentemente o calor, a superfície escura absorve a luz interior escurecendo mais que o tipo comum de veneziana e conservando o quarto mais fresco e mais bem arejado.
- Aconselha-se o uso de móveis que ocupem pouco espaço pois são mais estéticos, confortáveis e higiênicos. Infelizmente os fabricantes de móveis (pseudomodernos) ainda não compreenderam o problema de espaço na vida hoje. Uma tampa de armário de 10 cms. de espessura de um móvel pseudomoderno comum ocupa o volume de dois homens. 80% da ideia de beleza reside na facilidade com a qual o homem se movimenta no ambiente. Medite sobre este aspecto do problema e exija do seu fornecedor móveis metálicos ou bem em madeira obedecendo ao princípio de máxima economia de espaço.

O ar em torno do tapasol circular do solarium serve para amarrar cortinas coloridas de lona que são na outra extremidade atadas ao gradil do solarium, assumindo posição inclinada em forma de tenda. Pode também ser usado para pendurar gaiolas com passaros ou vasos com flores.

- Os ferros de cortina no meio da sala grande servem para dividir esta em duas salas.
- Para fechar e abrir as torneiras é suficiente uma leve pressão com o dedo sobre o pino. Um esforço violento de torção é inadequado ao tipo de torneira e prejudicial ao bom funcionamento.
- Obtem-se a ventilação desejada regulando os ventiladores superiores e inferiores.

informações:

rua Barão de Itapetininga 297
studio 805 - 8.º andar - fone 4-4550
expediente das 15 às 17 horas

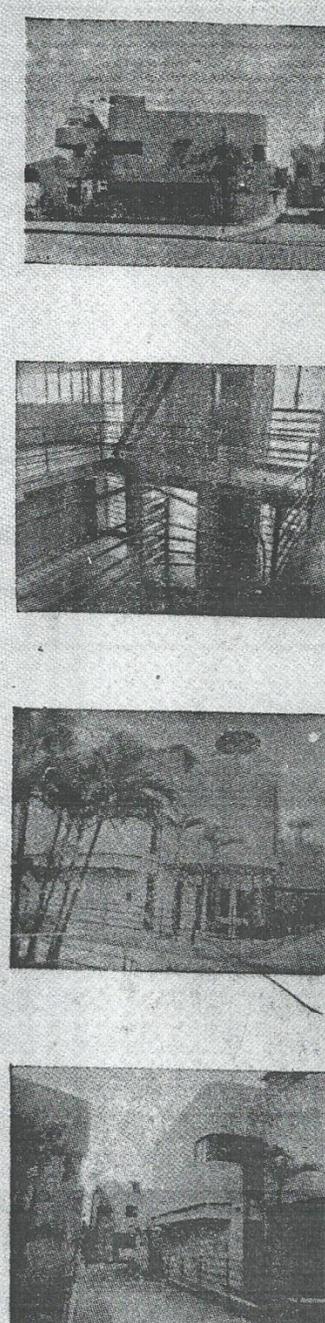


Imagem 40

– Folheto de divulgação do conjunto de casas de aluguel da Vila América, onde é possível ler as explicações sobre a melhor forma de utilizar os imóveis, uma vez que apresenta conceitos novos, como dimensões menores e muito funcional. O construtor aconselha o uso de cortinas duplas para controlar o calor e a ventilação ou ainda para dividir os ambientes, por exemplo. Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil, *Flávio de Carvalho 100 Anos de um Revolucionário Romântico*, São Paulo, Museu de Arte Brasileira da FAAP, 5 ago. a 26 set. 1999.

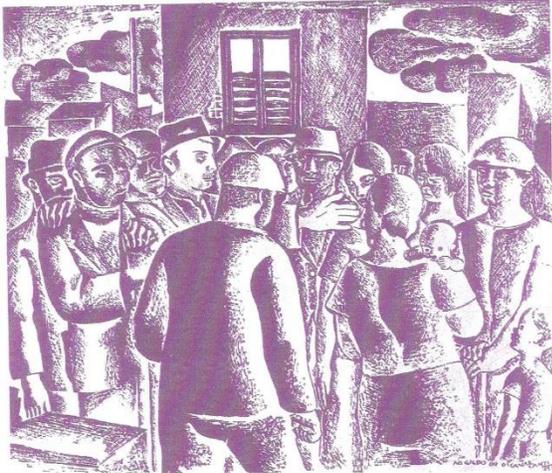


Imagem 41 – Diferente dos *Varredores* (1935), as duas obras sociais de Carlos Prado onde os trabalhadores estão reunidos em uma esquina qualquer da cidade (**Imagens 54 e 55**), aqui eles aparecem em frente a uma fábrica. Di Cavalcanti, *Operários*, 1933.



Imagem 42 – Operários empunham bandeiras, indicando-nos a participação em manifestações ou eventos políticos. Di Cavalcanti, *Grupo de Trabalhadores*, 1933.



Imagem 43 –

Representação de uma família recém-chegada de trem, vinda do Porto de Santos, porta de acesso ao país. O destino final podia ser tanto a cidade de São Paulo, como alguma fazenda do interior do estado. Tarsila do Amaral, *Segunda Classe*, 1933, óleo sobre tela, 110 x 151 cm.

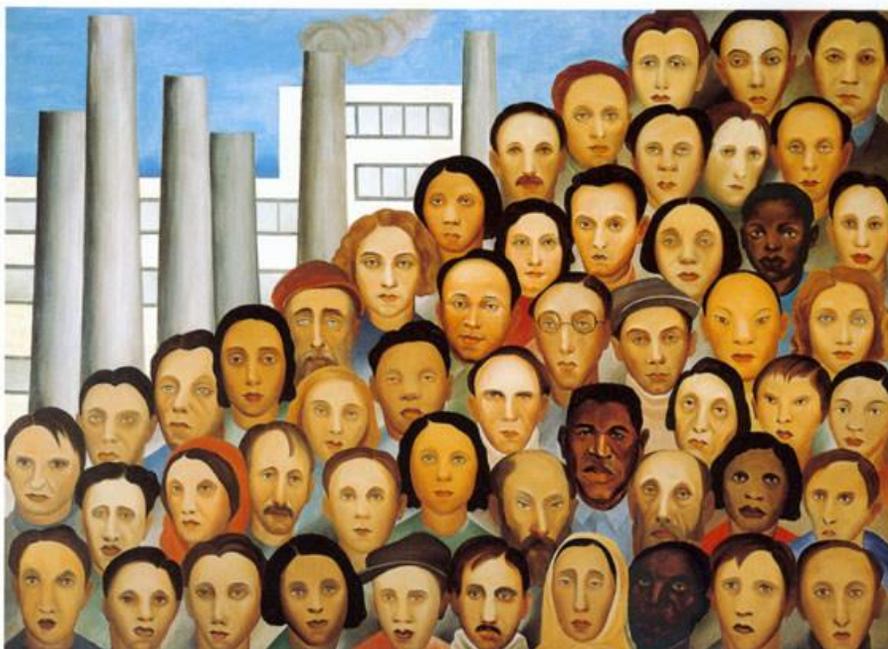


Imagem 44 –

A obra mostra uma série de rostos – uma novidade na época – ocupando metade da tela e ao fundo as chaminés das fábricas onde trabalhavam. Já as atividades praticadas dentro das indústrias não são representadas. Tarsila do Amaral, *Operários*, 1933.



Imagem 45 – Lasar Segall, *Marinheiro a Bordo*, aquarela, 1933.

CPJ-CP-PRA026

ciaes. A verdade foi a seguinte: no dia 6 de Fevereiro houve uma manifestação fascista feita pelas juventudes patrióticas, union Française e Camelots du Roi. O pretexto foi o escândalo Stavisky. Atraz desta manifestação estava o antigo prefeito de polícia Chiappe. O governo debaudou apesar de ter a maioria ^{na} câmara. No dia seguinte o movimento mudou de figura. Continuaram as manifestações das ligas patrióticas, mas intervieram também antigos combatentes e por fim o operariado que eram a maioria no dia 9. A partir disto formou-se o actual governo de ~~ca-~~ cência nacional que "Humanité" chama de governo de "fornication". Depois de todos os lados veio a manifestação colada as paredes. Alguns provêm de uma lista de 240 deputados que dizem-se defensores da democracia,

Paris 3/3/34

Pais amigo,

Fiz o que voce me mandou fazer no ultimo carta, i. e. dei conta o cheque e botou depositado o dinheiro no Bureau d'Edition meus 80 frs. Recebi dois dias depois, uma carta do banco, dirigida a V., pois estou morando no hotel Vernet. Este carta era para voce a minha feclusão a meu conta no City Bank. Levei a carta ao banco, para que fosse transmitido ao seu endereço em S. Paulo.

Aqui em Paris não ha novidades a não ser que terminou logo a greve dos chauffeurs de taxi, e que durou um mez. V. deve ter lido algumas poucas noticias dos barulhos em Paris no mez de Fevereiro. Mas com certeza V. sabe as verões, etc.

PAR L'ÉPIGRAPHIQUE



Imagem 47 – Carteira de Carlos Prado, número 2.415 da 6ª. região do Conselho Regional de Engenheiros e Arquitetos (CREA), 27 de setembro de 1935.



Imagem 48 – Essa obra, que representa uma festa popular, foi exposta no I Salão de Maio, realizado no Hotel Esplanada, em 1937; esteve na Mostra do Redescobrimento, entre os dias 23 abr. e 7 set. 2000, e nas exposições Novecento Sudamericano - Relações Artísticas entre Itália, Argentina, Brasil e Uruguai, em 2003; 100 Anos da Pinacoteca - A Formação de um Acervo, em 2005; e Batuque - Pintura de Carlos Prado e Desenhos e Gravuras de Alberto da Veiga Guignard, entre os dias 25 de jan. e 26 fev. 2006, após ter sido adquirida pela Pinacoteca do Estado através do Programa Caixa de Entidades Culturais por intermédio da AAPE. Segundo Sérgio Prado, ela estava até recentemente em sua casa. (entrevista concedida em junho de 2009). Carlos Prado, *Batuque*, 1935. Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Imagem 49 – Carlos Prado, *Caminho de Cotia*, 1935. Obra exposta no III Salão Paulista de Belas Artes, em jan. 1936, quando recebeu Menção Honrosa. Fonte: Recorte de jornal não identificado, jan. 1936 na pasta de Carlos Prado na Biblioteca da Pinacoteca do Estado – consulta realizada em 10 nov. 2009.



Imagem 50 – Carlos Prado, *À Mesa*, 1935, desenho crayon. Apresentada na exposição individual de 1943, realizada no Edifício Jaraguá.



Imagem 51 – Carlos Prado, *À Mesa do Bar*, desenho crayon, 1935. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves; e da individual realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.



Imagem 52 – Carlos Prado, *Jogando Cartas*, desenho crayon, 1935. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves; e da individual realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.

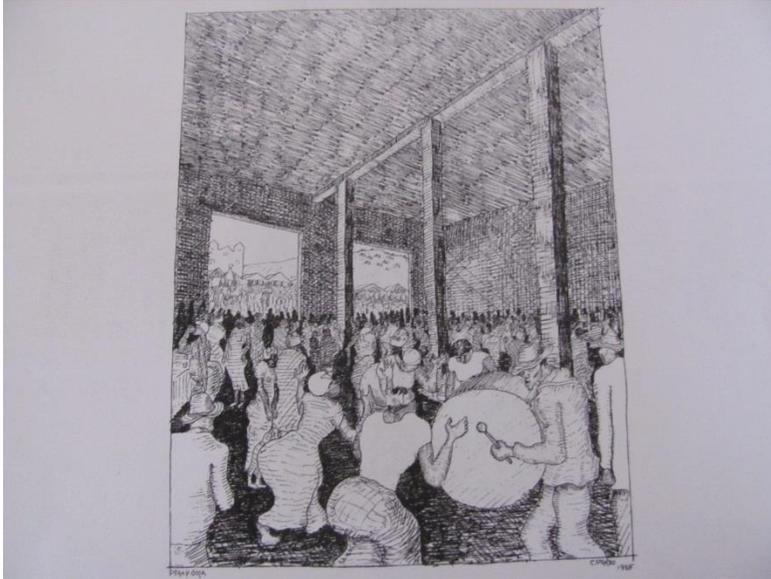


Imagem 53 – Essa obra foi apresentada na Exposição Individual de Carlos Prado, entre 18 dez. 1980 a 30 jan. 1981, na Galeria José Duarte de Aguiar. Carlos Prado, *Pirapora*, 1935.

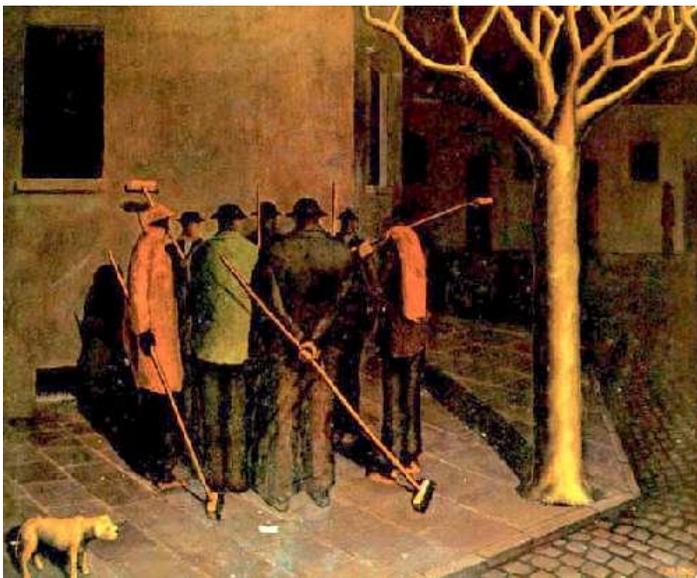


Imagem 54 – Importante obra da fase social, doada por Flávio de Carvalho ao MASP. Foi apresentada na Exposição do MAM, em 1976; na 18ª. Bienal Internacional de São Paulo, entre 4 out. e 15 dez. 1985, na época pertencia à coleção de Aparício Basílio da Silva, de São Paulo; e na Bienal Século XX, entre 24 abr. e 29 maio 1994. Carlos Prado, *Varredores*, 1935, óleo sobre tela, 100 x 120 cm. Acervo: Museu de Arte de São Paulo (MASP).



Imagem 55 – É possível que esta obra seja o esboço ou estudo do óleo de mesmo nome (**Imagem 54**). Ambos os trabalhos têm características semelhantes: grupos de homens que se reúnem à noite, no horário de trabalho para discutir alguma questão, em esquinas pouco movimentadas. A rua calçada, os prédios próximos uns aos outros sugerem uma cidade grande, embora àquela hora da madrugada não exista transeunte. A obra fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943. Carlos Prado, *Varredores*, 1935, guache sobre papel. Atualmente, pertence ao Acervo de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Uma versão a óleo foi apresentada na 18ª. Bienal de São Paulo (1985). Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Código: 00685.



Imagem 56 – O artista retratou as fileiras dos pés desta planta, os capatazes que fiscalizavam a colheita e os trabalhadores com pés e mãos muito grandes, mostrando, assim, a força física necessária para a atividade. A obra foi muito bem recebida pela crítica de arte nacional e internacional; em 1935 recebeu Menção Honrosa na exposição internacional do Instituto Carnegie de Pittsburgh, nos Estados Unidos. Cândido Portinari, *Café*, 1935.

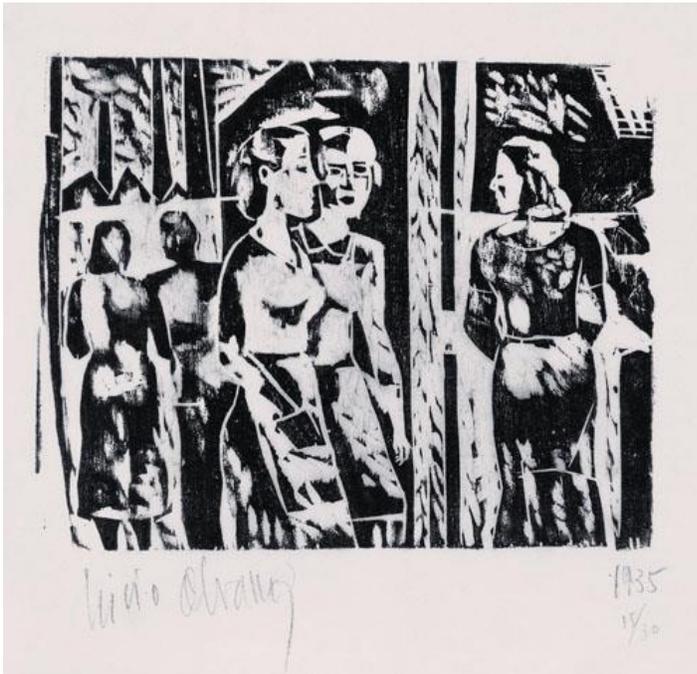


Imagem 57 – Representação das trabalhadoras operárias. Lívio Abramo, *Meninas de Fábrica*, 1935, xilogravura, 14 x 18 cm.

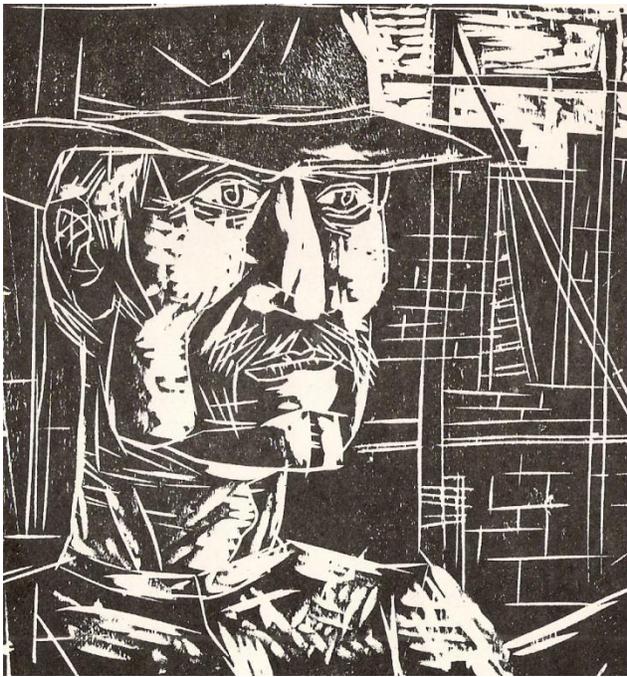


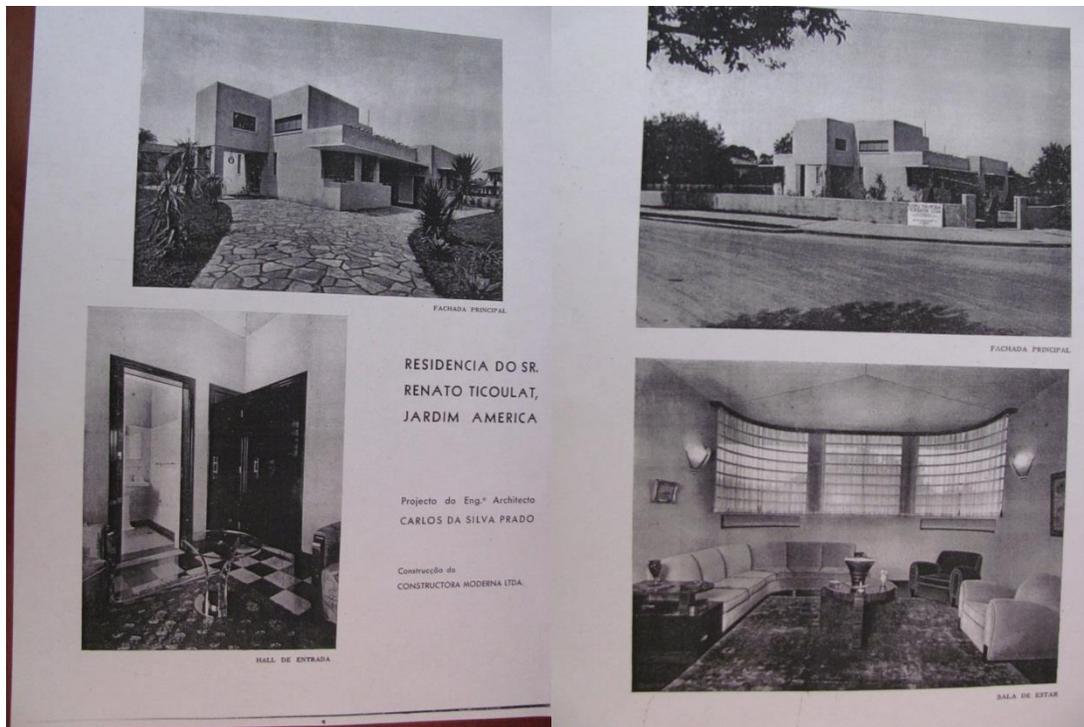
Imagem 58 – Representação de um trabalhador da indústria. Lívio Abramo, *Operário*, 1935, xilogravura.



Imagem 59 – Representação de um conjunto de moradia voltada aos trabalhadores da indústria. Lívio Abramo, *Vila Operária*, 1935, xilogravura.



Imagem 60 – Diego Rivera, *O Camponês Oprimido*, detalhe, 1935.



Imagem

61 – Projeto de casa moderna executado por Carlos Prado, na década de 1930, a qual foi inspirada nos trabalhos do arquiteto Gregori Warchavchik. Fonte: *Revista Politécnica*, número 121, jan.-mar. 1936.

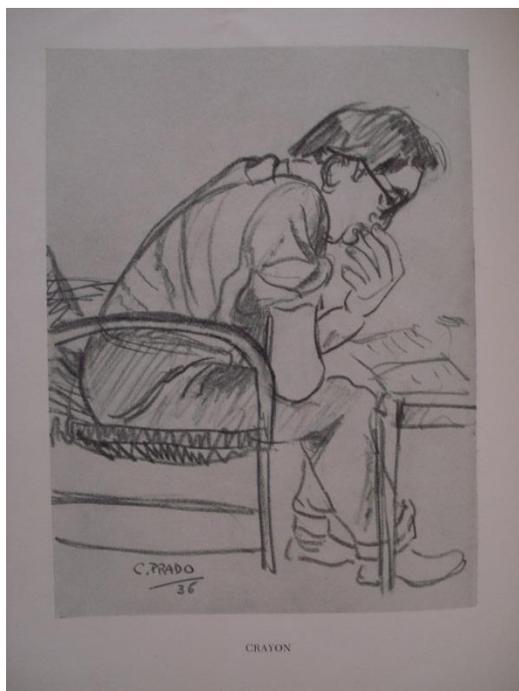


Imagem 62 – Carlos Prado, *Homem Lendo*, desenho crayon, 1936. Apresentada na exposição individual de 1943, realizada no Edifício Jaraguá.

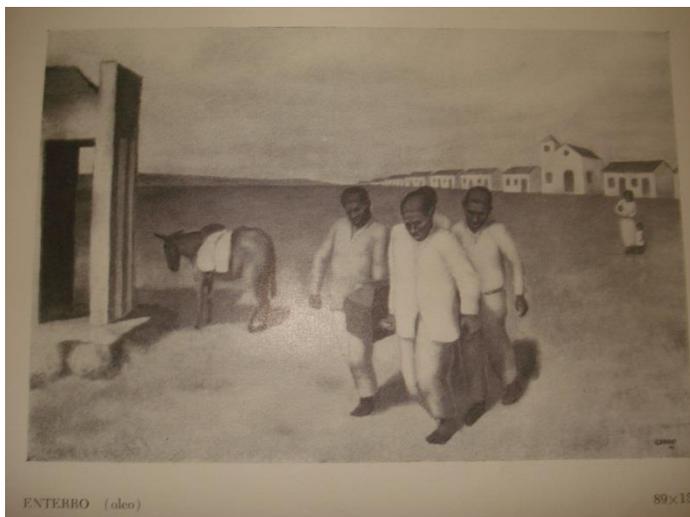


Imagem 63 – O cenário é uma pequena cidade, ainda pouco povoada: casas esparsas e um pequeno grupo de moradores levam o caixão. Essa obra fez parte do I Salão de Maio, realizado no Hotel Esplanada, em 1937; da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves; da Exposição do MAM, em 1976, na época pertencia à coleção de Elsa Souza Leão. Carlos Prado, *Enterro*, 1936, óleo sobre tela, 91 x 134 cm.



Imagem 64 – Oswaldo Goeldi, *sem título*, 1937, xilogravura a cores, sem numeração, 17,3 x 21,8 cm. Coleção Ary Ferreira de Macedo.



Imagem 65 – Representação de periferia e seus moradores. Lívio Abramo, *Rua*, 1937, xilogravura sobre papel, 39,5 x 29,5 cm. Coleção Mário de Andrade.



Imagem 66 – No óleo sobre tela *Mãe e Filha*, de 1938, Carlos Prado homenageou a primeira esposa, Regina Konder, e a filha do casal, Mônica. De acordo com Susi Prado, a obra foi restaurada por Tuni Murtinho, filha de Yolanda e sobrinha de Carlos, porque os netos de Caio Prado Júnior brincavam de tiro ao alvo no quadro. Coleção Susi Prado.



Imagem 67 – Jesus Guerrero Galván, *Niña sentada*, óleo, 70 x 60 cm, 1938.



Imagens 68 e 69 – Fotos de tipos populares que inspiraram Carlos Prado, em sua fase social. Destaque para o olhar triste, as

roupas e a postura dos fotografados, características adotadas em soluções plásticas facilmente reconhecidas em obras como *Mendigo*, 1939; *Pedinte*, 1940c e *Caboclo*, entre 1932-1943. O chapéu cobrindo o rosto, sem identificar o personagem, podemos perceber no óleo e no guache *Varredores*, 1935 (**Imagens 54 e 55**). Coleção do próprio artista, sem data.



Imagem 70 – A imagem de um homem triste, sentado alheio a tudo e a todos que passam indiferentes com a sua presença. Carlos Prado, [*Mendigo*], 1939. Foto da obra no arquivo do artista.



Imagem 71 – Esta enorme alegoria foi realizada no período da II Guerra Mundial. A tela ilustra o momento político e social brasileiro da imigração de trabalhadores, um grupo marginalizado e explorado, que viajava, quase sempre, em péssimas condições nos porões lotados dos navios, sem nenhuma higiene e com pouco espaço físico. Lasar Segall, *Navio de Emigrantes*, 1939-1941.

ANOS 1940



Imagem 72 – Carlos Prado ao lado do irmão Eduardo sentado, do sobrinho Antônio Caio (irmão gêmeo da Marilu Wong) e da cunhada Euzita. À direita em pé, Roberto Prado Uchôa e a irmã Maria Antonieta Prado, a Tuni, e Caio Prado Júnior reunidos em volta de Antonieta Penteadado da Silva Prado, julho de 1940.



Imagens 73 e 74 – Dois desenhos de Carlos Prado apresentados na exposição individual de 1943, realizada no Edifício Jaraguá. O primeiro é a bico de pena e data de 1940 e o segunda é a lápis, de 1939.



Imagem 75 – Carlos Prado, *Cabeça de Homem*, monotypia sobre papel, 1940, 18,4 x 13,1 cm. Assinado e datado abaixo da gravura “C. Prado 5 Maio 40”. Fonte: Acervo de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.



Imagem 76 – Encontramos dois exemplares dessa mesma obra: um na casa de Sérgio, filho do pintor e outra no acervo da antiga Pinacoteca Municipal de São Paulo, hoje em poder do Centro Cultural São Paulo. Carlos Prado, *Zeolandro*, monotypia a guache, 1940, 41,7 x 24,9 cm. Fonte: Acervo Coleção de Arte da Cidade, Divisão de Acervo, Documentação e Conservação, São Paulo, Centro Cultural São Paulo. Tombo: 0000.090.442.



Imagem 77 – As crianças, quando aparecem, são mirradas, frágeis e nas cenas de famílias operárias nota-se a presença de muitos filhos. Carlos Prado, *Família com Guarda-Chuva*, 1940.

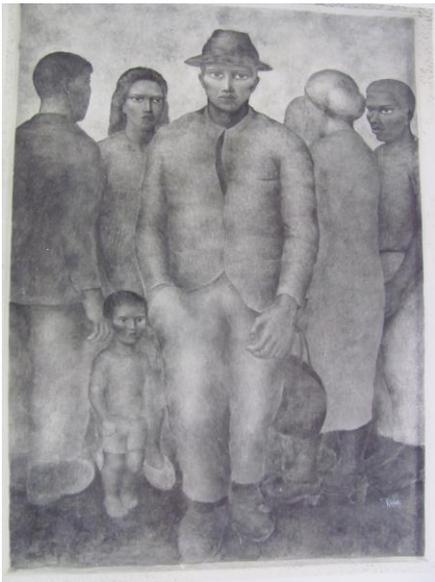


Imagem 78 – Destaque para os trajes modestos dos personagens que aparentam uma discreta elegância. Carlos Prado, *Operário de Chapéu*, década de 1940. Foto da obra no arquivo do artista.



Imagem 79 – A discreta elegância nos trajes dos personagens urbanos. Carlos Prado, *Operários*, década de 1940. Foto da obra no arquivo do artista.



Imagem 80 – O futebol, esporte que chegou ao nosso país em 1894, pelas mãos de Charles Miller após temporada de estudos na Inglaterra, foi tema de algumas obras de Prado. Este trabalho foi exposto em *1911-2011 Arte Brasileira e Depois*, organizada pelo Itaú Cultural. Acervo: Coleção Itaú. Carlos Prado, *Meninos com Bola*, década de 1940, óleo sobre tela.



Imagem 81 – O olhar triste, sem esperanças aparece mais uma vez. Carlos Prado, *Pedinte*, década de 1940, óleo sobre madeira, 66 x 49 cm.



Imagem 82 – Um dos 75 desenhos aquarelados do caderno “Visões de Guerra”, feitos por Lasar Segall entre 1940 e 1943, “cada um com 20 centímetros de comprimento e 15 de altura, em média, revelam a mesma agonia em traços evidentemente mais rápidos do que aqueles usados em seus trabalhos a óleo. Os tons de marrom e ocre reforçam o estilo”. Adriano Conter, “Exposições”, São Paulo, *Veja São Paulo*, junho 2012.



Imagem 83 – Esta obra foi apresentada na XVIII Bienal de São Paulo, em 1985. Carlos Prado, *Nu Feminino*, 1941, óleo sobre tela, 73 x 54 cm. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo. Código: 18BSP_00225.



Imagem 84 – Essa obra de Mário Zanini, integrante do Grupo Santa Helena, guarda afinidades com as obras de Carlos Prado intituladas *Paisagem*, de 1932 (**Imagem 35**) e *Paisagem (Itanhaém ou Paisagem com Igreja)*, de 1942 (**Imagem 97**), tanto no tema como na forma de representar a igreja na praça central de uma cidade do litoral paulista. Ambos os artistas focaram principalmente na igreja em estilo barroco, herança do período colonial. Mário Zanini, *Igreja de São Vicente*, década 1940, óleo sobre tela, 33,3 x 45,8 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Doação Francisco Matarazzo Sobrinho.

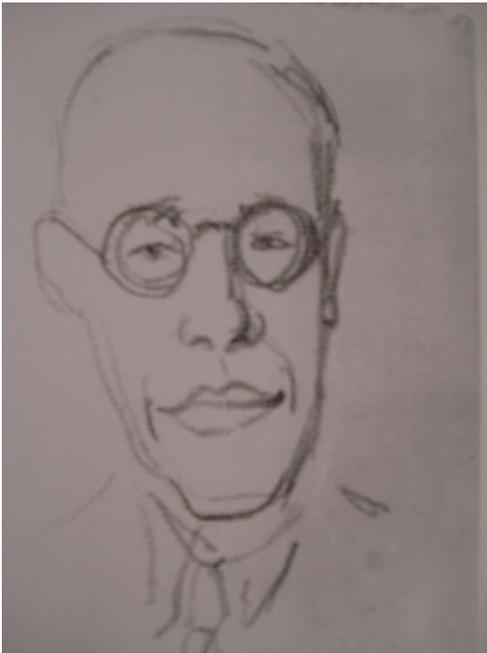


Imagem 85 – No verso anotado por Mário de Andrade “Carlos Prado”. Fez parte da Exposição *Retratos de Mário de Andrade na Caricatura e no Desenho*, na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, em 1979;

Retratos de Mário de Andrade, no IEB, em 1983; e da Exposição *Retratos de Mário de Andrade*, na FUNARTE do Rio de Janeiro, em 1983. Pertence à Coleção Mário de Andrade, do IEB-USP. Carlos Prado, *Retrato de Mário de Andrade*, 1940, lápis sobre papel, 14,3 x 11,5 cm.

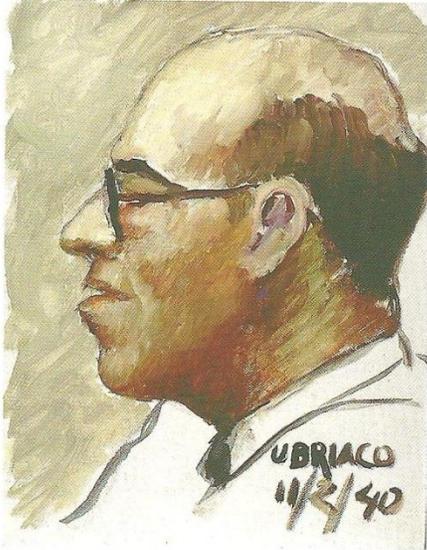


Imagem 86 - Rossi Osir, *Retrato de Mário de Andrade*, 1940, óleo sobre compensado, 36 x 27,2 cm.



Imagens 87 e 88 - Clóvis Graciano, *Retrato de Mário de Andrade*, 1940; ambos os desenhos são crayon sobre papelão (23,5 x 16,4 cm; e 30 x 21,2 cm).



Imagem 89 – A obra figurou três vezes em leilões da TNT de Primavera, James Lisboa e Palácio dos Leilões, em 30 de setembro de 2009, 15 de março de 2010 e 5 de outubro de 2010, respectivamente. Carlos Prado, *A Casa ou Casarão Rosa ou Casario*, 1941, óleo sobre madeira, 29 x 30 cm.



Imagem 90 – Mais uma vez a população se reúne na área central, em frente à igreja e ao coreto, dois símbolos característicos das pequenas cidades. A obra participou do leilão organizado pela Soraia Cals, em 19 de outubro de 2005; em 26 de setembro de 2007 entrou novamente em pregão da Soraia Cals, com lance inicial de R\$ 12.000,00. Em 14 de junho de 2011, mais uma vez ofertada em leilão, desta vez de Vitor Braga. Carlos Prado, *Coreto na Praça*, 1941-1943, óleo sobre placa, 122 x 87 cm. Foto da obra no arquivo do artista.

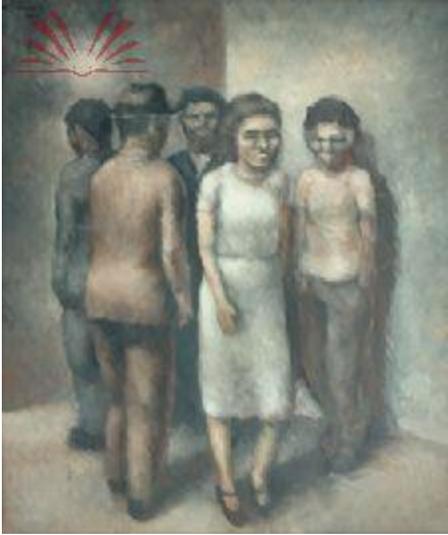


Imagem 91 – Carlos Prado, *Esquina Noturna*, 1941, óleo sobre madeira, 57 x 47 cm. Estimativa de Leilão Aloísio Cravo, em 5 de abril de 2011, com etiqueta Mirante das Artes.



Imagens 92 e 93 – Carlos Prado, *sem nome* e sem data (1943c.) a primeira e *Flores*, de 1941 a da direita, ambas apresentados na exposição individual de 1943, realizada no Edifício Jaraguá.



Imagem 94 – Anotado por Mário de Andrade no canto inferior direito “Desenho de Carlos Prado”. Fonte: Acervo de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Carlos Prado, *Nu Feminino - em pé, de costas*, carvão sobre papel, 1941, 48,9 x 30 cm.



Imagem 95 – O cenário ainda é de cidade pequena, com poucas casas. A festa religiosa, que sai da igreja e percorre o centro, tem a capacidade de reunir a população. A obra fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves; da individual realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943; e foi apresentada na

Exposição do MAM, em 1976. Carlos Prado, *Procissão*, 1941, óleo sobre madeira, 105 x 130,5 cm. Acervo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (USP).

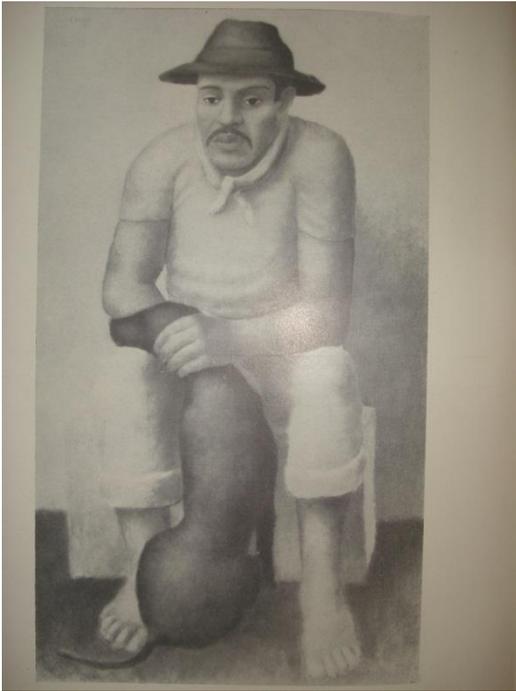


Imagem 96 – Primeira obra do artista em que um animal aparece em destaque. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves; e da individual realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943. Fonte: Catálogo da exposição de 1943 e no arquivo do artista. Carlos Prado, *Homem e Cachorro*, 1942, óleo sobre tela, 64 x 107 cm.



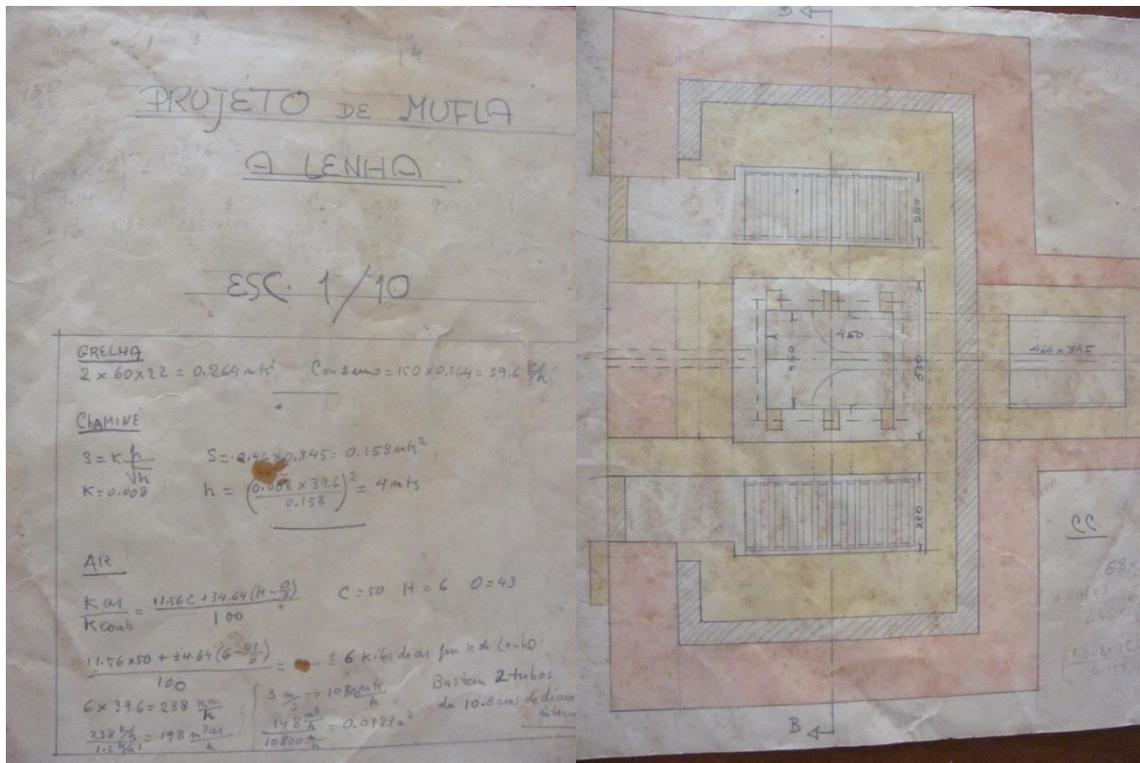
Imagem 97 – Esta obra tem certificado de autenticidade assinado pelo filho do artista; entrou em pregão na Arte e Eventos, em 20 de maio de 2008, mas não há informação de lance inicial. Em 18 de março de 2011, a Galeria 22 tinha a obra em seu acervo, disponível para venda. A igreja aqui representada é praticamente a mesma da que aparece na obra *Paisagem*, de 1932 (**Imagem 35**), só que com a torre na posição contrária. Carlos Prado, *Paisagem (Itanhaém ou Paisagem com Igreja)*, 1942, óleo sobre madeira, 48 x 69 cm.



Imagem 98 – Roberto, filho de Caio Prado Júnior; o escultor Bruno Giorgi; o embaixador Wladimir Murtinho; e Antonio Caio na casa de Tamboré, 1942. Fonte: Acervo Danda Prado.



Imagem 99 – Carlos Prado em 1942, no seu sítio localizado em Tamboré, próximo a São Paulo, cujas terras havia herdado de sua mãe, que recebera 1/5 da propriedade, originalmente doada por D. Pedro II aos Penteados. Metade da área era comum e a outra metade (30 alqueires) ele fez uma casa, o ateliê e a mufla. É aí que o artista passava a maior parte do tempo. Fonte: Arquivo Danda Prado.



Imagens 100 e 101 – Projeto de mufla a lenha, com desenho e execução de Carlos Prado, no sítio de Tamboré, na década de 1940. O forno era utilizado para fazer peças em cerâmica, que decoravam a porta dos armários da casa de sua mãe no Ibirapuera.



Imagem 102 – Na foto Sra. Kliass, Flávio de Carvalho, Yara Bernette, Josef Kliass e Carlos Prado, janeiro de 1943. Fazenda Capuava, em Valinhos, propriedade de Flávio de Carvalho. Fonte: Acervo Danda Prado.



Imagem 103 – Carlos Prado, Flávio de Carvalho e Caio Prado Júnior, Valinhos, 1943. Fonte: Acervo Danda Prado.

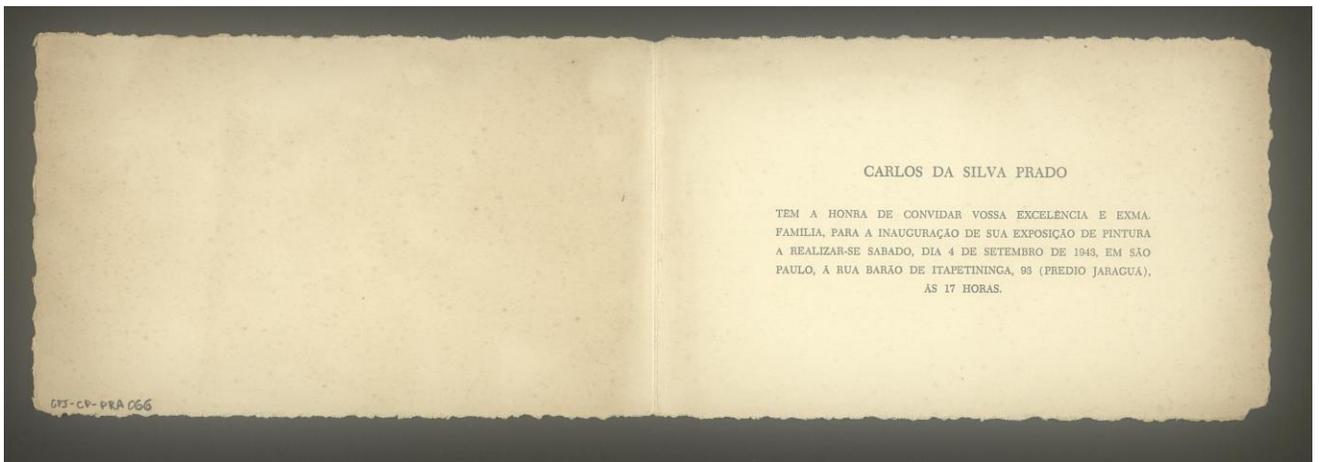


Imagem 104 – Convite para a inauguração da primeira individual de Carlos Prado, realizada no edifício Jaraguá, no dia 4 de setembro de 1943, em São Paulo. Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), São Paulo, Fundo Caio Prado Júnior, código/localização: CPJ-PRA066.



Imagem 105 – Esta obra guarda afinidades com trabalhos de muralistas mexicanos. Ela fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves; e da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943. Carlos Prado, *Lavadeira*, 1943c., têmpera.

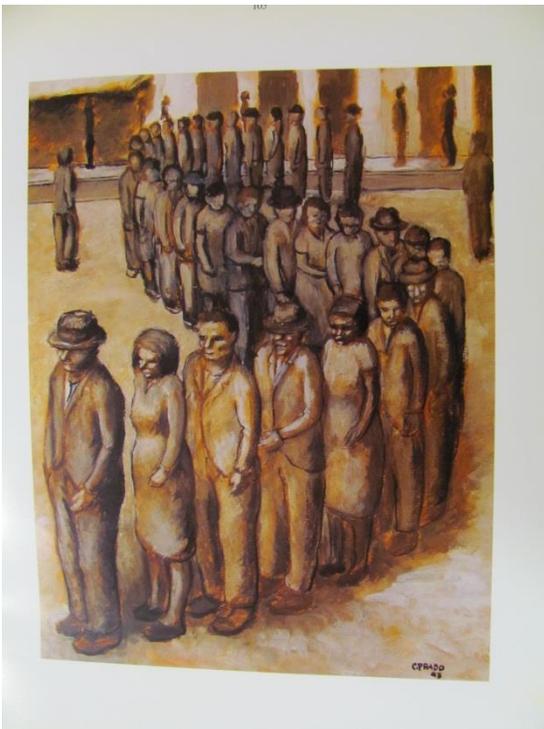


Imagem 106 – O aumento populacional por um lado e a escassez por outro faz com que as pessoas tenham que se organizar,

aguardando sua vez, pacientemente. A obra fez parte do IX Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, em setembro de 1944. Carlos Prado, *A Fila*, 1943, óleo sobre cartão, 41 x 30 cm. Fonte: Coleção Particular, in: Jacob Klintowitz, *A Cor na Arte Brasileira*, Wolkswagen do Brasil S.A., Brasil, 1982.

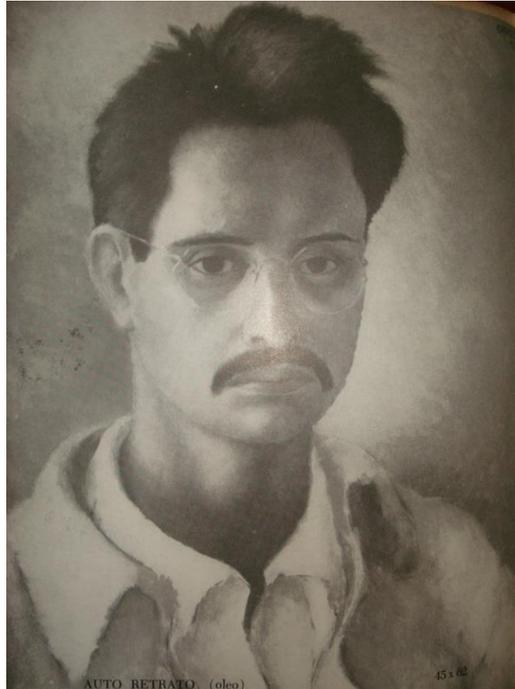


Imagem 107 – Esta imagem foi usada para compor a capa do catálogo da primeira exposição individual do artista (1943), organizada por Carlos Pinto Alves e realizada no Edifício Jaraguá. Foto da obra no arquivo do artista. Carlos Prado, *Autorretrato*, 1943, óleo sobre tela, 45 x 62 cm.

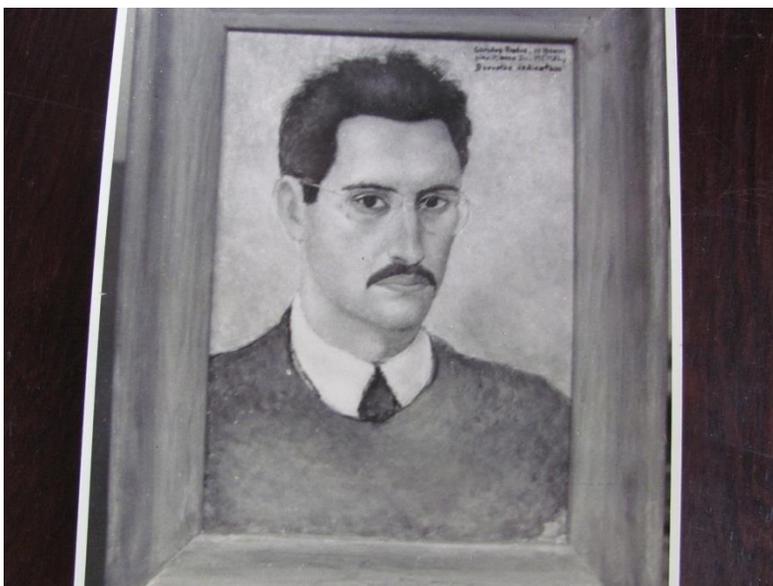


Imagem 108 – Carlos Prado, *Autorretrato*, óleo sobre tela, 1943. Foto no arquivo do artista.

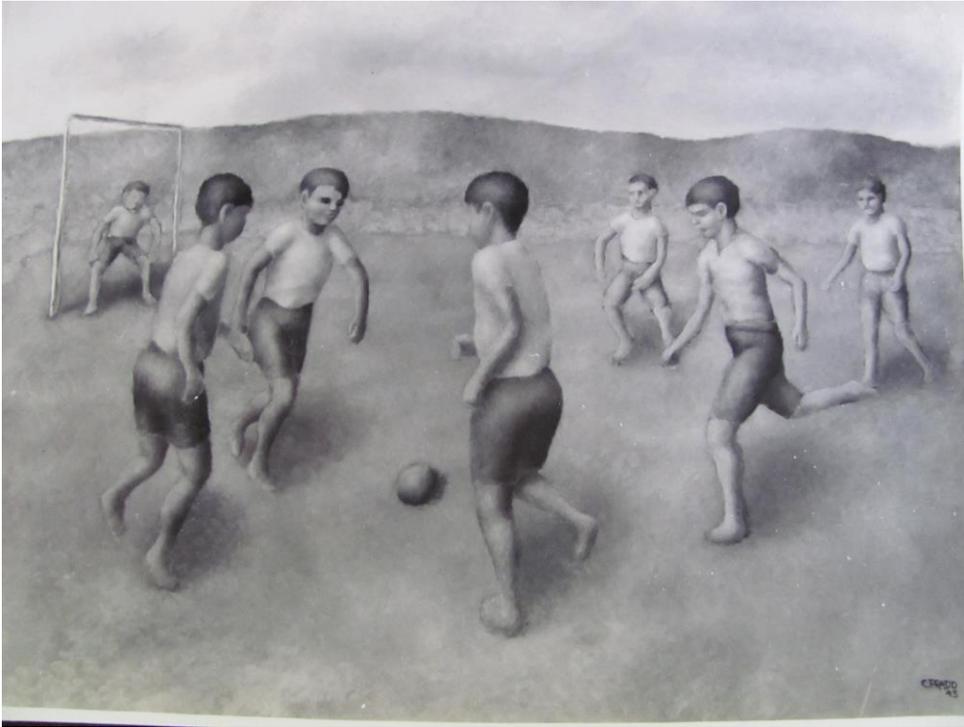


Imagem 109

– O futebol, esporte que chegou ao nosso país em 1894, pelas mãos de Charles Miller após temporada de estudos na Inglaterra, foi tema de alguns trabalhos de Prado. A obra acima fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943. Carlos Prado, *Futebol*, 1943, óleo.



Imagem 110 – Anotado por Mário de Andrade no canto inferior direito “Desenho de Carlos Prado”. Carlos Prado, *Nu Feminino Sentado - frente*, tinta de caneta, 1943, 48,9 x 30 cm, verso da **Imagem 94** (*Nu Feminino - em pé, de costas*, carvão sobre papel, 1941). Fonte: Acervo de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.



Imagem 111 – No verso anotado por Mário de Andrade no centro da margem i. “Desenho de Carlos Prado”. Carlos Prado, *Paisagem – Casario nas Colinas*, 1943, carvão sobre papel, 30 x 48,9 cm. Fonte: Acervo de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.



Imagem 112 – Aqui o cachorro acompanha o casal de lavradores, representando a fidelidade para com os donos. A obra fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves; e no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943. Carlos Prado, *Caboclos*, 1943c., óleo, 78 x 103 cm.



Imagem 113 – Carlos Prado com seu visual de Captain Spaulding (personagem interpretado por Groucho Marx no filme *Animal Crackers*, de 1930) e sua segunda esposa, a pianista internacional Yara Bernette, sobrinha do renomado pianista e professor Josef Kliass, que teve como aluno João Carlos Martins, 1943. Fonte: Acervo Danda Prado.



Imagem 114 – A obra fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.

Carlos Prado, *Retrato de Yara Bernette*, têmpera e óleo, 73 x 61 cm., 1943c. Coleção Cláudio Prado.

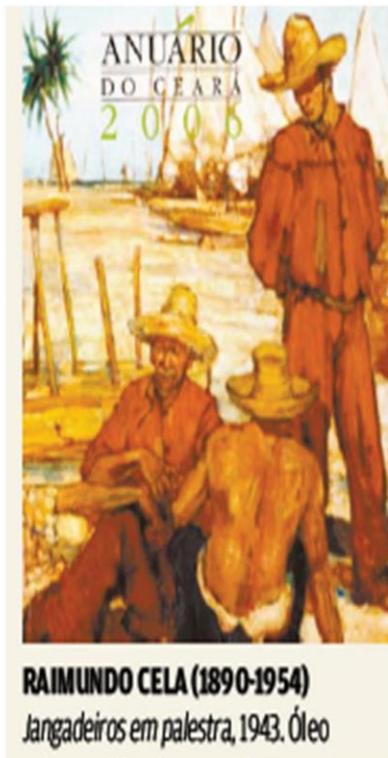


Imagem 115 – Entre os pescadores de Raimundo Cela, um exemplo é *Jangadeiros em Palestra*, 1943.



AGEM

Imagem 116

– Carlos Prado, *Paisagem*, 1944, óleo sobre eucatex, 32,5 x 40 cm. Acervo Biblioteca Mário de Andrade.



Imagem 117 – Uma das poucas obras brasileiras a adotar

como tema a construção civil, segmento econômico bastante aquecido a partir da década de 1940 e nas duas décadas seguintes o destaque fica por conta da construção de Brasília, a nova capital do país, totalmente projetada. Eugênio Sigaud, *Acidente de Trabalho*, 1944, 131 x 95 cm.



Imagem 118 – O mural *Café*, uma encomenda de Caio Prado Júnior ao irmão Carlos, data de 1945. A obra procura narrar a história da riqueza de São Paulo: à esquerda mão-de-obra escrava, carregando a sacaria para o embarque no porto de Santos, com famílias de imigrantes chegando para trabalhar nas lavouras. No fundo à esquerda há um navio que pode sugerir tanto a vinda dos imigrantes como novo carregamento do produto a ser exportado. Na composição há, ainda, as etapas de colheita e ensacamento. No fundo, à direita é possível notar a representação de uma próspera cidade como São Paulo, que vivia um processo de transformação, onde os altos edifícios começaram a surgir ainda em fins da década de 1920. Afinal, a cafeicultura baseada no trabalho escravo e depois imigrante e o comércio do café promoveram o enriquecimento da cidade, que em pouco tempo, se transformou em metrópole. Em 2009, a obra passou por um processo de limpeza e restauro. Carlos Prado, *Café*, mural em têmpera, 1945, residência de Caio Prado Júnior em São Paulo. Foto: Fernanda Craveiro, 2009.



Imagem 119 – Chegada dos trabalhadores nas terras que Carlos Prado tinha no Vale do Ribeira, próximas à cidade de Registro, no estado de São Paulo. Para chegar era uma dificuldade enorme: o local era afastado da cidade e o caminho difícil, sem asfalto; a certa altura tinha até que pegar o barco. A região se destaca pelas matas, grande diversidade ecológica e importantes comunidades indígenas, quilombolas, caiçaras, além de imigrantes europeus e orientais (japoneses e chineses). Foto de 1945. Fonte: Acervo Danda Prado.



Imagem 120 – Carlos Prado e a casa de Registro ainda em construção, 1945. Fonte: Acervo Danda Prado.

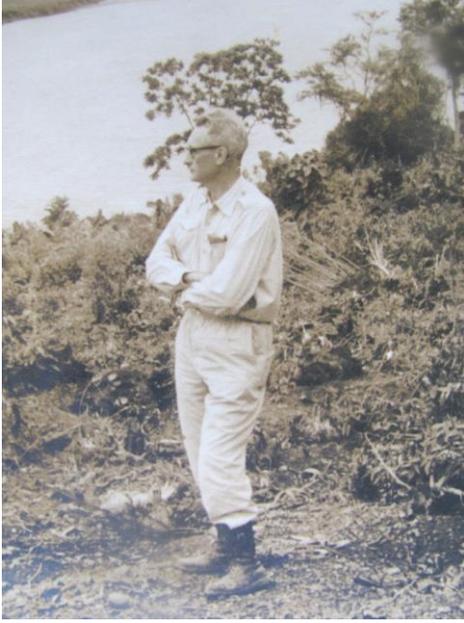


Imagem 121 – Carlos Prado na propriedade de Registro, 1945. Fonte: Acervo Danda Prado.



Imagem 122 – Este é o primeiro trabalho abstrato de Prado que temos conhecimento. Carlos Prado, *Abstrato*, 1945.



Imagem 123 – Carlos Prado, *sem nome*, 1946.

Foto da obra no arquivo do artista.

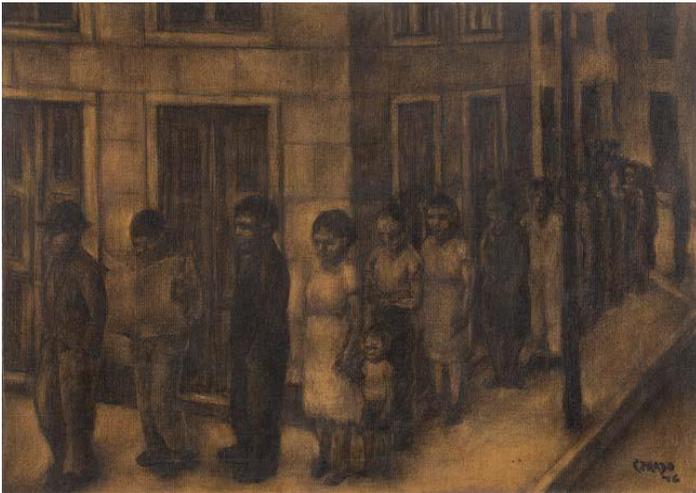


Imagem 124 – Mais uma vez as pessoas esperam, possivelmente, o ônibus, como na **Imagem 106**, também intitulada *A Fila*, 1943. Carlos Prado, *A Fila*, 1946, desenho a carvão sobre papel colado em eucatex, 35 x 48 cm.

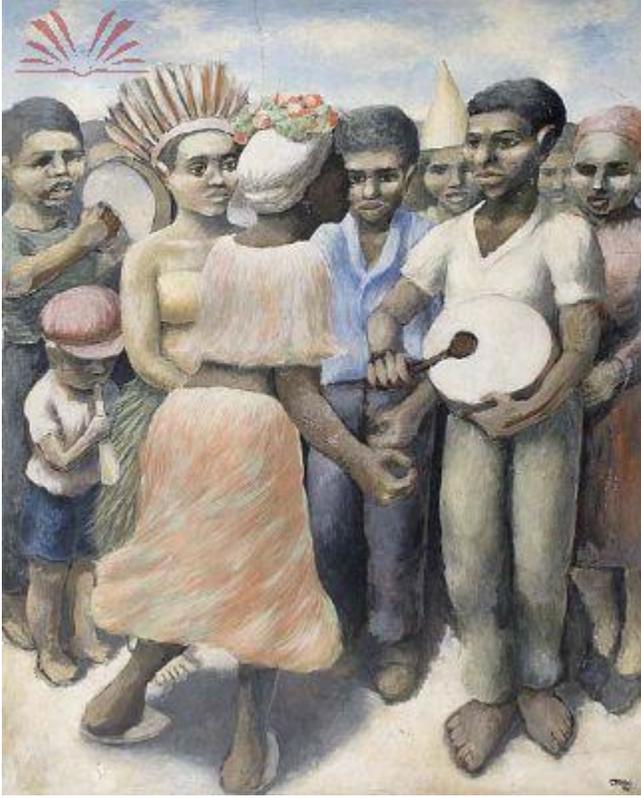


Imagem 125 – A obra entrou em pregão na Lordello e Gobbi Escritório de Arte, em 28 de abril de 2008, com lance inicial de R\$ 10.000,00. Pertenceu à coleção de Joaquim de Souza Leão. Carlos Prado, *Batucada*, 1946, óleo sobre cartão colado sobre madeira, 97 x 80 cm.



Imagem 126 – Mais uma vez as crianças aparecem ao lado dos pais. Essa obra foi apresentada na *Exhibition of Paintings by Carlos Prado* (1947), em Nova Iorque e Washington. Carlos Prado, *Família*, 1946, desenho, 52 x 43 cm.

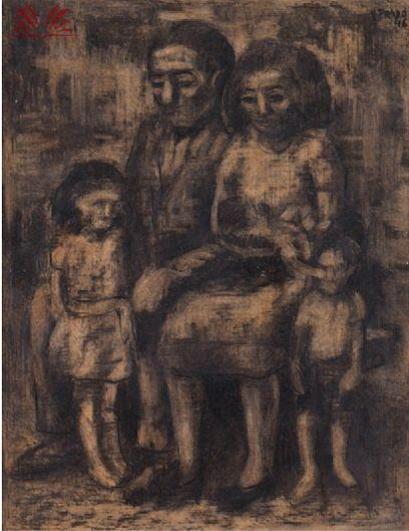


Imagem 127 – Um casal e seus dois filhos pequenos. A obra participou do leilão do Palácio dos Leilões, de Belo Horizonte, em 1 dez. 2008. Valor inicial R\$ 4.500,00 (lote 080). Carlos Prado, *Família*, 1946, desenho, 52 x 43 cm.



Imagem 128 – Exposta na XVIII Bienal Internacional de São Paulo, entre 4 out. e 15 dez. 1985. Carlos Prado, *Maternidade*, 1946, óleo sobre cartão, 61 x 42cm. Pertence à coleção particular. São Paulo. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo. Código: 18BSP_00732.

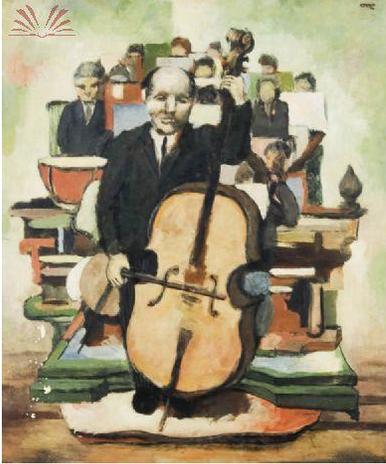


Imagem 129 – A obra entrou em pregão da James Lisboa, com lance inicial de R\$ 10.000,00, em 10 de novembro de 2008. Carlos Prado, *Músicos*, óleo sobre placa, 72 x 60 cm., 1946.



Imagem 130 – Apresentada na *Exhibition of Paintings by Carlos Prado* (1947), em Nova Iorque e Washington; e na Exposição do MAM, em 1976. Pertence ao Governo do Estado de São Paulo e está exposta no Palácio Boa Vista, em Campos do Jordão. Fonte: Acervos dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, Imprensa Oficial, pg. 61. Carlos Prado, *Peixe*, 1946, óleo sobre madeira, 75 x 55 cm, têmpera sobre papel colado em duratex.



Imagem 131 – Obra apresentada na *Exhibition of Paintings by Carlos Prado* (1947), em Nova Iorque e Washington; e na Exposição do MAM, em 1976. Carlos Prado, *Violinista*, têmpera sobre gesso e celulose, 45 x 41 cm, de 1946. Foto da obra no arquivo do artista.



Imagem 132 – A obra guarda semelhanças com trabalhos cubistas, mais em termos de conteúdo e organização espacial do que na forma, uma vez que o objeto não foi decomposto. Carlos Prado, *Homem, Galo e Violão*, 1946. Foto da obra no arquivo do artista.

K L E E M A N N		
300	1	fishermen 5.00
300	2	in the cafe 4.00
250	3	fish 3.00
200	4	man and bull 2.00
200	5	the statue 2.00
150	6	the violinist 2.00
150	7	the lovers 2.00
150	8	nudes in landscape 1.00
175	9	street corner 1.00
175	10	spring 1.00
250	11	night scene 2.00

OCTOBER 6

65 EAST 57 STREET NEW YORK		
275	12	cock 2.50
200	13	evening shadows 2.00
200	14	the cellist 2.00
200	15	landscape 2.00
200	16	landscape with figures 2.00
200	17	woman with child 2.00
175	18	flowers 2.00
350	19	family 3.50
300	20	still life 3.00
375	21	dancers 3.75
400	22	salome 4.00

OCTOBER 25



Imagem 133 – Relação das obras

apresentadas na exposição de Carlos Prado em Nova Iorque, 1947. Fonte: Arquivo do artista.



Imagem 134 –

Apresentada na *Exhibition of Paintings by Carlos Prado*, 1947, em Nova Iorque e Washington. Foto da obra no arquivo do artista. Carlos Prado, *In the Cafe*, 1947, têmpera.



Imagem 135 – A Freguesia do Ó é um dos bairros mais antigos de São Paulo. O primeiro registro de ocupação data da década de 1580. Na área havia plantação de cana-de-açúcar para a produção de aguardente, além de outras culturas de subsistência (algodão, café, milho e mandioca), embora nesta obra não haja a representação de qualquer tipo de produção. Os moradores antigos do bairro, anualmente, participavam da romaria de Pirapora do Bom Jesus. Carlos Prado, *Freguesia do Ó*, 1949, óleo sobre tela, 73 x 50 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976. Fonte: Coleção Edgar Pacheco de Albuquerque – antiga Coleção Esther Galvão Castelnau.



Imagem 136 – O Paribar, localizado na Praça Dom José Gaspar, era frequentado por Carlos Prado e Quirino da Silva e reunia estudantes, escritores, intelectuais, artistas, dramaturgos. Sérgio Milliet também se misturava ao público heterogêneo desse restaurante tipo bistrô. Fonte: Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Metrópole e Cultura: São Paulo no Meio Século XX*, Bauru, EDUSC, 2001, p. 67.

ANOS 1950



Imagem 137 – Esta obra foi apresentada na I Bienal de São Paulo, em 1951, junto com outras duas paisagens. Carlos Prado, *Paisagem com Vacas*, 1950, óleo sobre papel e têmpera. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo. Código: 18BSP_00139.



Imagem 138 – Esta obra foi apresentada na I Bienal de São Paulo, em 1951, junto com outras duas paisagens. Carlos Prado, *Paisagem com Trabalhadores*, 1950, óleo sobre papel e têmpera. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo. Código: 18BSP_00140.



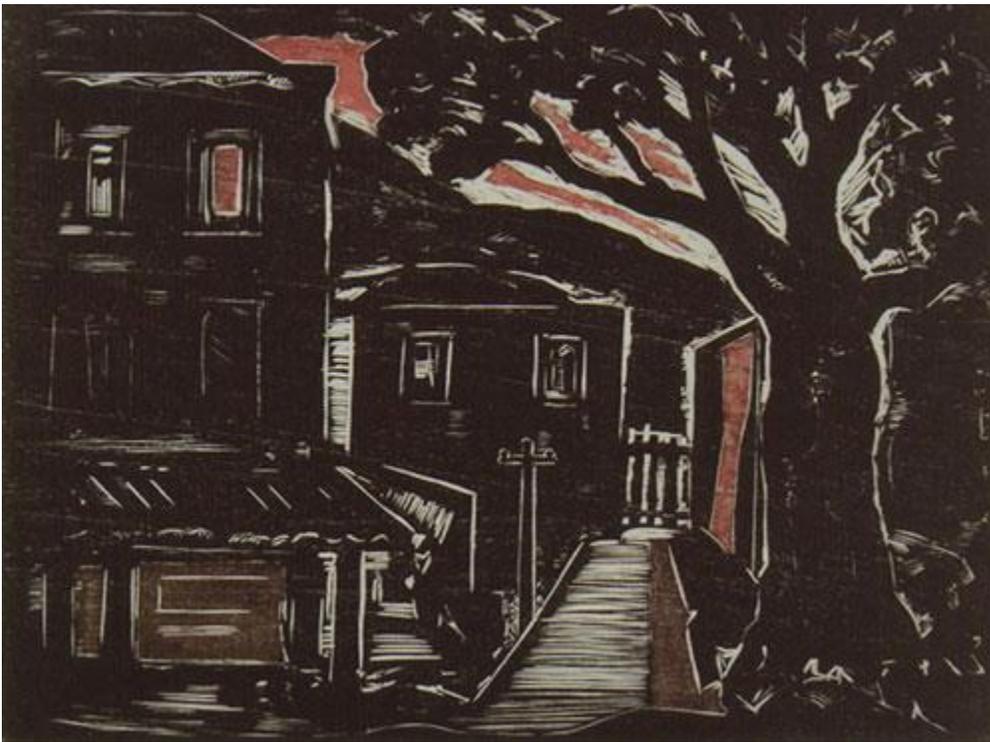
Imagem 139 – Um gato surge no primeiro plano, em uma cena noturna de uma grande cidade, com inúmeros edifícios. Carlos Prado, *Gato pela Cidade*, década de 1950, gravura.



Imagem 140 – As brincadeiras das crianças são representadas em bairros periféricos. Carlos Prado, *Jogando Bola*, década de 1950, desenho a nanquim, 27 x 33 cm, cópia na pasta de Carlos Prado na Biblioteca da Pinacoteca do Estado – consulta realizada em 10 nov. 2009.



Imagem 141 – Carlos Prado, *Orquestra*, óleo, 60 x 71 cm., década de 1950. A obra fez parte do leilão de fevereiro de 2009, com lance inicial de R\$ 9.900,00. Fonte: site www.vitorbraga.com.br.



142 - Oswaldo Goeldi, *Crepúsculo*, 1950-1951, xilogravura.

Imagem



Imagem 143 – Com etiqueta da exposição “Colecionadores das Arcadas”, realizada no MAMSP, em 1976. Estimativa de leilão da Lordello e Gobbi, em 24 de outubro de 2007. Carlos Prado, *Cavaleiros*, 1951, óleo sobre madeira, 55 x 73 cm.



Imagem 144 – Esta obra foi apresentada na I Bienal de São Paulo, em 1951, junto com outras duas paisagens. Carlos Prado, *Paisagem com Figuras*, 1951, óleo sobre papel e têmpera. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo. Código: 18BSP_00141.

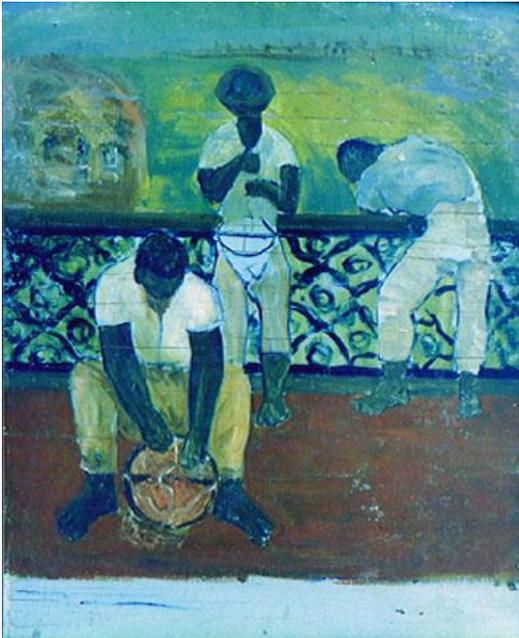


Imagem 145 – Gilvan Samico, *Pescadores de Siri na Ponte Velha*, 1952.



Imagem 146 – Esboços aquarelados cabeças dos animais, os cortes da carne e o sangue, desenhos com anotações descritivas referentes à preparação da *Série Charqueadas*, de Danúbio

Gonçalves, Pelotas, 1953. Fonte: Aquarelas originais reproduzidas no livro *Sítio Charqueador Pelotense*, Pelotas, 2011.

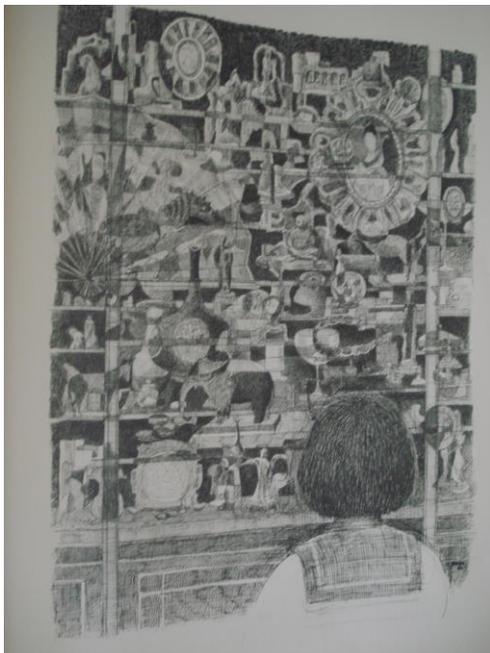


Imagem 147 – Desenho de Carlos Prado intitulado *A Vitrina*, inspirado na “Vila Penteado”, residência dos avós maternos. A obra faz parte da *Série Memórias sem Palavras*, álbum editado na Suíça pelo próprio artista, em 1954 e reeditado em 2008, pela FAU-USP.



Imagem 148 – Desenho de Carlos Prado intitulado *A Governante*, inspirado em uma das tutoras que acompanharam os irmãos

Caio e Carlos na “Vila Penteadó”, residência dos avós maternos. A obra faz parte da *Série Memórias sem Palavras*, álbum editado na Suíça pelo próprio artista, em 1954 e reeditado em 2008, pela FAU-USP.

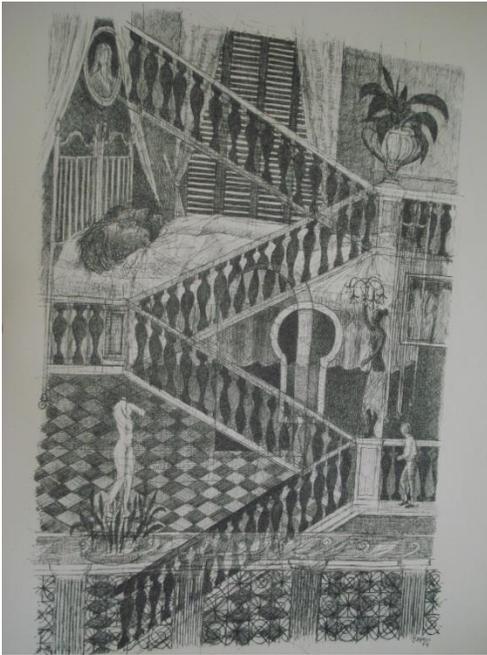


Imagem 149 – Desenho de Carlos Prado intitulado *Mistérios*, inspirado na “Vila Penteadó”, residência dos avós maternos. A obra faz parte da *Série Memórias sem Palavras*, álbum editado na Suíça pelo próprio artista, em 1954 e reeditado em 2008, pela FAU-USP.



Imagem 150 – Desenho de Carlos Prado intitulado *O Quarto da Garagem*, inspirado na “Vila Penteado”, residência dos avós maternos. A obra faz parte da *Série Memórias sem Palavras*, álbum editado na Suíça pelo próprio artista, em 1954 e reeditado em 2008, pela FAU-USP.



Imagem 151 - Desenho de Carlos Prado intitulado *O Parque*, inspirado na “Vila Penteado”, residência dos avós maternos. A obra faz parte da *Série Memórias sem Palavras*, álbum editado na Suíça pelo próprio artista, em 1954 e reeditado em 2008, pela FAU-USP.

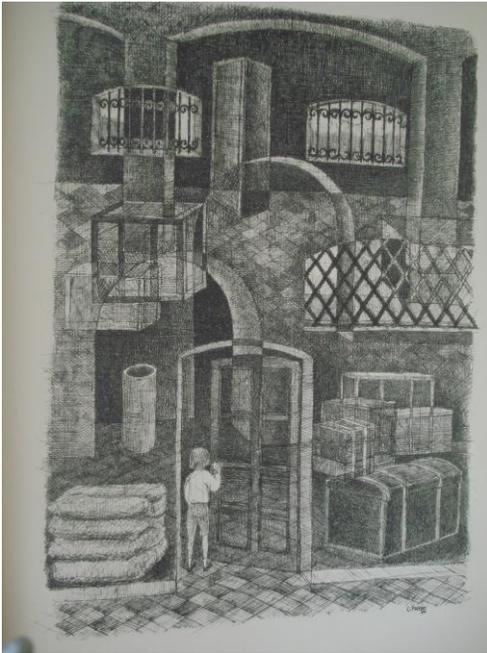


Imagem 152 – Desenho de Carlos Prado intitulado *O Porão*, inspirado na “Vila Penteadó”, residência dos avós maternos. A obra faz parte da *Série Memórias sem Palavras*, álbum editado na Suíça pelo próprio artista, em 1954 e reeditado em 2008, pela FAU-USP.



Imagem 153 – Desenho de Carlos Prado intitulado *O Tricô*, inspirado nas relações familiares e ambientado na “Vila Penteadó”, residência dos avós maternos. A obra faz parte da *Série Memórias sem Palavras*, álbum editado na Suíça pelo próprio artista, em 1954 e reeditado em 2008, pela FAU-USP.



Imagem 154 – Desenho de Carlos Prado intitulado *Discussão de Adultos*, inspirado nas relações familiares e ambientado na “Vila Penteadó”, residência dos avós maternos. A obra faz parte da *Série Memórias sem Palavras*, álbum editado na Suíça pelo próprio artista, em 1954 e reeditado em 2008, pela FAU-USP.

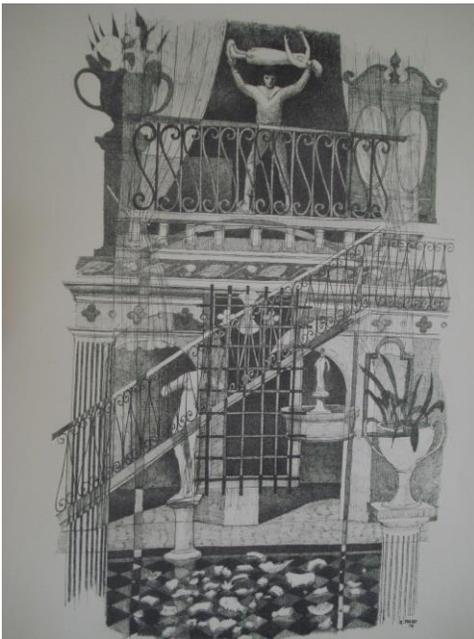


Imagem 155 – Desenho de Carlos Prado intitulado *Revolta*, inspirado na época em que viveu na “Vila Penteadó”, residência dos avós

maternos. A obra faz parte da *Série Memórias sem Palavras*, álbum editado na Suíça pelo próprio artista, em 1954 e reeditado em 2008, pela FAU-USP.

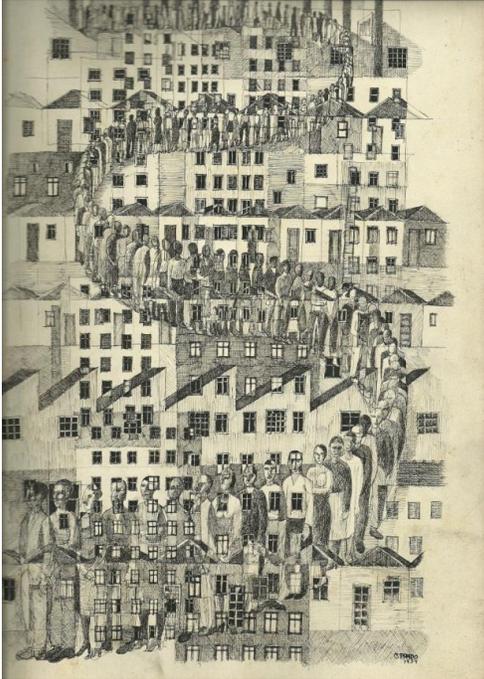


Imagem 156 – Desenho de Carlos Prado, à caneta tinteiro, medindo 51 x 36,5 cm, intitulado *A Fila*, da série *Sinfonia da Cidade*, de 1954, onde vemos as indústrias com suas chaminés e o grande contingente de trabalhadores operários da capital paulista. A obra integrou a mostra *Incisioni e Disegni Brasiliani*, em Lugano, na Itália, em 1955. Fonte: Arquivo Wladimir Murtinho.



Imagem 157 – Tuni Murtinho, *Café*, 1954, projeto para painel, grafite, 10 x 40 cm. Obra narrativa com as diferentes etapas de produção do café – plantação, colheita e ensacamento.

Lansanne 10/11/57

Pai to amigo.

Tambem em postaria de divaper e comunicar as
minhas divapores. Talvez porisso ninte.

Mas, voce ja observou como somos pouco intimos?

Oue o contato entre nos e puramente cerebral?

Na nossa familia colto um e uma forma de pack-
up e nao ha vasos comunicantes como seria normal.

Este fenomeno ja o vi comentar varias vezes por
pessoas completamente de fora e o resto de ou-
tros ramos da familia.

Mais particularmente, entre nos dois, desde a idade
de em que estao Claudio e Sergio a parte, voce, avo
e meio mais velho e muito mais desenvolvido
deslipou-se de mim para procurar outros amigos
de sua idade. E ficou uma grande separação, que
nunca foi sobrepujada.

Voce não percebe isto?

Claro que as "coisas pelo metal" existem normal-
mente pelas bordas, e que muitas vezes nem se
pode saber o que é este metal oculto. Na
nossa familia porém, não são ^{as} ~~as~~ me-
talos que aparecem, mas talvez um deusino,
ou melhor, a imagem racionalizada desse deusino.

Esse sistema de viver como outros faz de vilo,
(pelo menos o faz para mim) uma caminhada
partejante, e muitas vezes, um pesadelo.

O mais interessante é que poro muitos elementos

de nossa família em geral, este fechamento só existe dentro da família. Fora dela há uma expansão muito maior, mas talvez ali não seja verdadeiramente uma expansão, mas apenas teatro, i.e. representação para fazer efeito.

Se formos ao fundo das coisas creio que cheguemos à explicação: o orgulho.

Com essas premissas, tenho um certo ceticismo quanto à obra que possa realizar. Será uma impem truncado do nível, vista por um indivíduo frustrado. Será porém sincera, e sentida fortemente, e talvez por isso poderá ser definitiva.

Pilriteiro, dá's pilritos
Porque não dá's coisa boa?
Com o um de o pro hirtle
Conforme a sua pessoa.

Este negócio de desachar e mostrar reproduzir não é muito conveniente. Fiz algumas experiências de praxias com bróca de dentista e estou entusiasmado. Vou prosseguir nas memórias, e atna (i. holo's também) em com este novo processo, além do pinturo que também vou continuar.

Quanto ao album, escrevi ao Sergio para traduzir o prefacio em francez, e o mesmo ^{cerca} ~~em~~ em francez simultaneamente com o portuget. O titulo, para ser traduzivel em francez será "Memories Plasticas" com o subtítulo "in fancez". Não achei nada que isto concilia tudo? Penso que o Sergio concordará.

Isto sobretudo por causa ~~de~~ do que

você diz sobre a declaração do título no
factum dever ser em francês. Como ~~isso~~
poderia declarar o título em francês, se efe-
tivamente ele é em português?
Quanto à ortografia, ele está certa, me
parece e foi escrita pelo Sérgio.

Quais são os "avonturamentos futuros" a que
você se refere? Não posso deixar de ficar
inquieto com o mistério.

Um abraço para Nery e Robertinho
e você de
Carlos.

P.S. Concordo com o negócio dos direitos autorais
contanto que você se responsabilize.
1.000.000 não é muito demais?

P.S. Desculpe insistir ainda, mas não havendo
editor, quem remete? Há uma firma que
faz ^{as} reproduções e outra que imprime e
encaderna, mas editor não há. Que fazer?

CPJ-CP-PRA051

Imagem 158 – Carta de Carlos Prado, na época que estava morando na Suíça, para o irmão Caio, datada de 10 de novembro de 1955. Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), São Paulo, Fundo Caio Prado Júnior, código/localização: CPJ-PRA051.

Caro Caio 15/11/55

Caro amigo

Escrevo esta às pressas em resposta à sua carta. Muito obrigado e desculpe por por todo o trabalho que você está tendo. Minha intenção era evitar tudo isto. Estou de acordo com o adiantamento ao Fazzio. Peço a Sr. Braço que fale com ele sobre a situação do apartamento do Rio, e que me explique por que não escreve. Há 3 meses que não recebo as contas dele Fazzio, isto é, falta Setembro e Outubro. Peço a Sr. Braço que fale com ele energicamente. Ele tem de dar conta do realçamento do apartamento e do estado de mobiliário. A Paulista pagou dividendos em 4 Setembro. Fique com a paciência o tempo que você quiser e também o vício, se quiser. Já providenciei a devolução do passaporto do avião. A estas horas você já deve ter tido notícias. Vou muito receber ali a passaporto de Estêvão que vai passar alguns meses no Brasil.

Hoje estive novamente em Zürich. Resolvi a prestação do album. Faltam alguns pequenos retratos, mas ficarei abaixo dos 1000 dólares. Já escrevi o propósito do texto bi-lingue e o título será finalmente (salvo objecção) Memórias sem Palavras, com o sub-título Infância. Isto fica normal em francês. Estou à espera de resposta do Sérgio Milliet sobre a tradução.

Acho boa a ideia do Kolambo trabalhar no escritório, mas será que uma mulher poderá fazer todos os serviços fiéis do escritório, falar com gente, etc?

Com amor,
de
Carlos

P.S. O Sr. Braço deve comunicar ao Fazzio que o imprimido contém o papel 8050,00 austríacos.

Junto ao seu papel original há 2 envelopes e com minha rubrica. Que acha você? Vou fazer os albums numerados e com minha rubrica.

CPJ-PRA062

Imagem 159 – Carta de Carlos Prado, na época em que estava morando na Suíça, para o irmão Caio, datada de 15 de novembro de 1955. Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), São Paulo, Fundo Caio Prado Júnior, código/localização: CPJ-PRA051.



Imagem 160 – Carlos Prado, *Futebol*, 1955, desenho. Apresentada na exposição individual do artista na Galeria José Duarte de Aguiar, entre dezembro de 1980 e janeiro de 1981.



Imagem 161 – Versão atualizada da Paisagem de Cotia, cidade próxima a São Paulo. Na primeira versão, de 1935, intitulada *Caminho de Cotia* (**Imagem 49**), só existiam morros e mato. Nesta versão, pequenos prédios e casas começam a aparecer. Carlos Prado, *Paisagem de Cotia*, 1955.



Imagem 162 – Neste trabalho o destaque é o guarda-chuve vermelho e a rua tranquila, arborizada e molhada. Oswaldo Goeldi, *Chuva*, 1957, xilogravura a cores, 2/12, 22 x 29,5 cm.



Imagem 163 – O tio Martinico entre Caio e Carlos, 1958. Fonte: Acervo Danda Prado.



Imagem 164 – Carlos Prado ao lado do tio Martinico, com Atte e Nena, 1958. Fonte: Acervo Danda Prado.

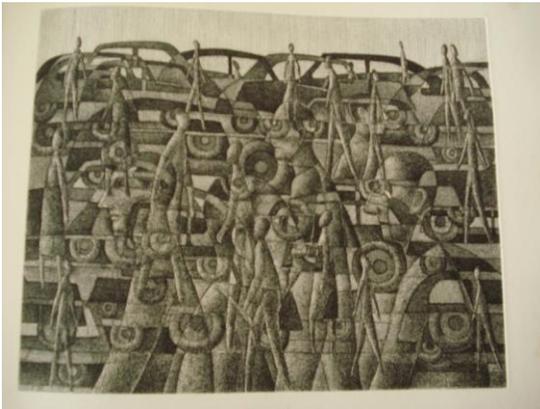


Imagem 165 – Nesta obra intitulada *Rua* o artista representou o enorme contingente de carros e pessoas, visivelmente inspirada na realidade da cidade de São Paulo. Fonte: *A Cidade Moderna*, álbum de autoria de Carlos Prado, 1958.

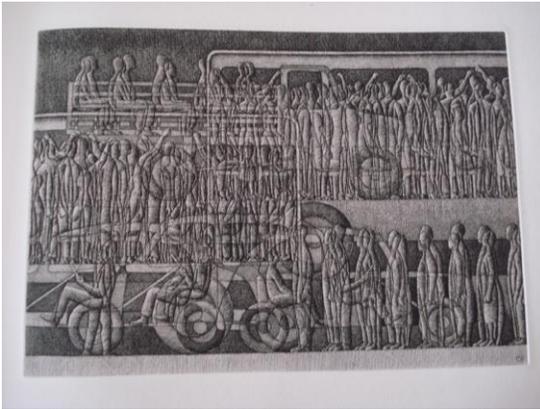


Imagem 166 – Nesta obra intitulada *Homem versus Homem*, vemos o grande contingente de usuários do transporte público, visivelmente inspirada na realidade da cidade de São Paulo. Fonte: *A Cidade Moderna*, álbum de autoria de Carlos Prado, de 1958.



Imagem 167 – Nesta obra intitulada *Casario/Subúrbio* vemos a periferia de uma cidade como São Paulo, onde o espaço é disputado pelas casas, os varais de roupas e as crianças empinando papagaios. Fonte: *A Cidade Moderna*, álbum de autoria de Carlos Prado, de 1958, gravura. Apresentada em duas exposições do MAM, em 1958 e 1976.

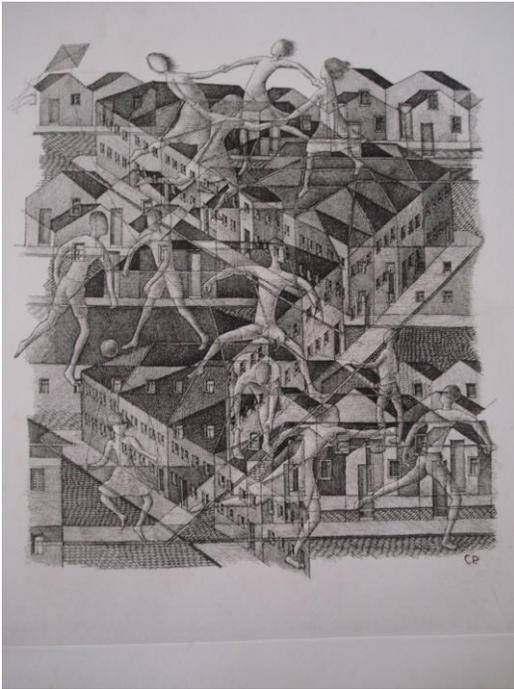


Imagem 168 – Nesta obra intitulada *Raio de Luz*, vemos um bairro operário onde as crianças brincam de roda, empinam papagaio, jogam futebol e pulam corda na rua. Fonte: *A Cidade Moderna*, álbum de autoria de Carlos Prado, de 1958, gravura. Apresentada em duas exposições do MAM, em 1958 e 1976.



Imagem 169 – Nessa obra temos uma vista aérea de uma metrópole com muitos edifícios, onde dois novos estão em construção. O verde aparece bastante disperso, o que pode ser entendido como uma referência contrária à proposta de urbanização planejada e funcional. Carlos Prado, *sem nome*, década de 1950, óleo sobre tela, 42 x 56 cm. Fonte: Coleção Roberta Nioac Prado.



Imagem 170 – Essa obra é uma clara referência à chegada ou saída dos trabalhadores do sítio de Carlos Prado, localizado na cidade de Registro (**Imagem 119**). Carlos Prado, *sem nome*, década de 1950, óleo sobre tela, 40 x 51 cm. Fonte: Coleção Roberta Nioac Prado.

ANOS 1960



Figuras, 1963, técnica mista, 38 x 62 cm.

Imagem 171 – Carlos Prado,



Imagem 172 – Carlos Prado, *Núcleo Ativado*, 1960 déc.

ANOS 1970

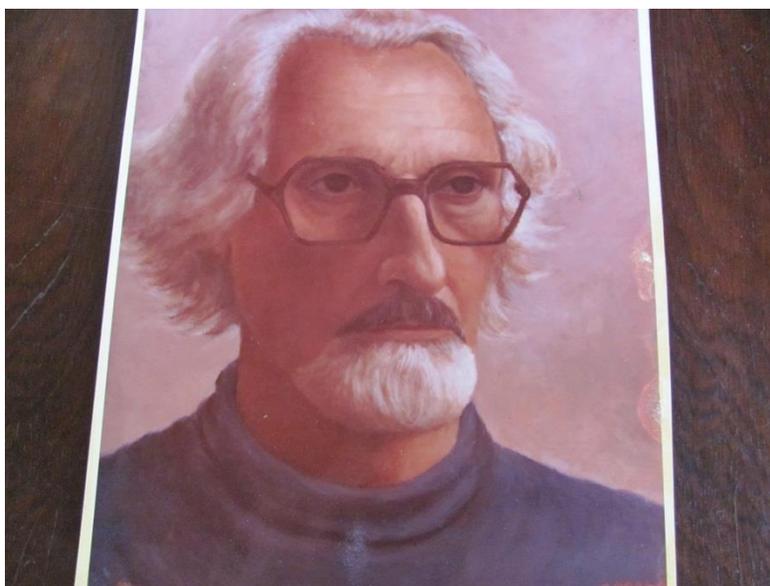


Imagem 173 – Obra apresentada na Exposição do MAM, em 1976. Coleção Particular. Carlos Prado, *Autorretrato*, óleo sobre tela colada em duratex, 40 x 47 cm., 1970.

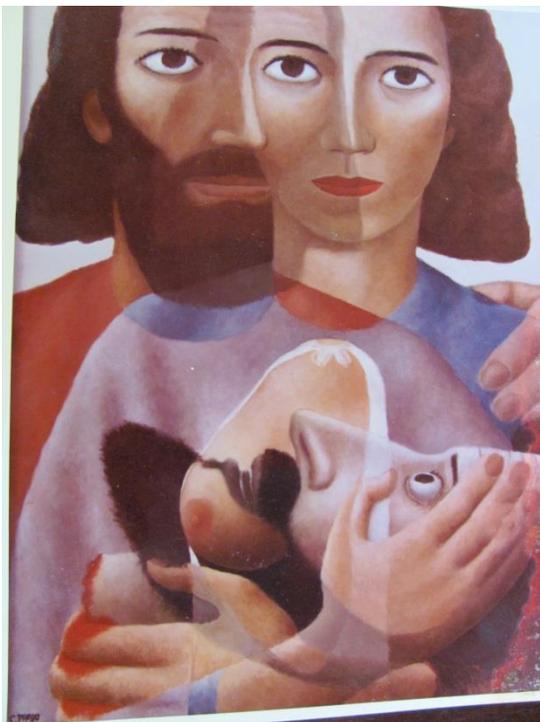


Imagem 174 – Neste trabalho Carlos Prado usou a técnica da sobreposição de imagens, 1970 déc. Foto da obra no arquivo do artista.



Imagem 175 – Neste trabalho Carlos Prado também usou a técnica da sobreposição de imagens, 1970 déc. Foto da obra no arquivo do artista.

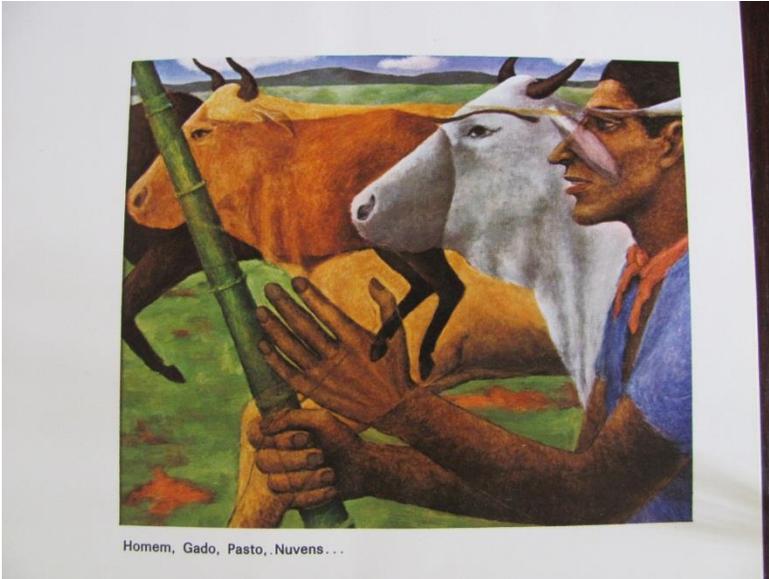


Imagem 176 – Carlos Prado, *s.n.*, 1973. Foto da obra no arquivo do artista.



Imagem

177 – Apresentada na exposição individual do artista na Galeria José Duarte de Aguiar, entre dezembro de 1980 e janeiro de 1981. Carlos Prado, 1973, desenho.



Homem, Gado, Pasto, Nuvens...

Imagem 178 – Obra

apresentada na Exposição do MAM, em 1976. Foto da obra no arquivo do artista. Carlos Prado, *Homem, Gado, Pasto, Nuvens*, 1973, acrílico sobre tela colada em duratex, 61 x 80 cm.

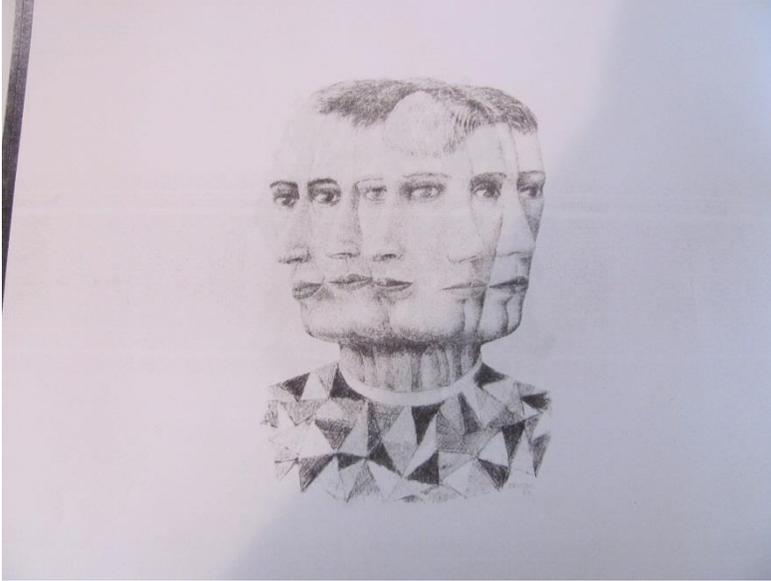


Imagem 179 – Neste desenho Carlos Prado também usou a técnica da sobreposição de imagens. Carlos Prado, *Cinco Fases*, 1977, desenho. A obra foi apresentada na Exposição Individual de Carlos Prado, entre 18 dez. 1980 a 30 jan. 1981, na Galeria José Duarte de Aguiar.

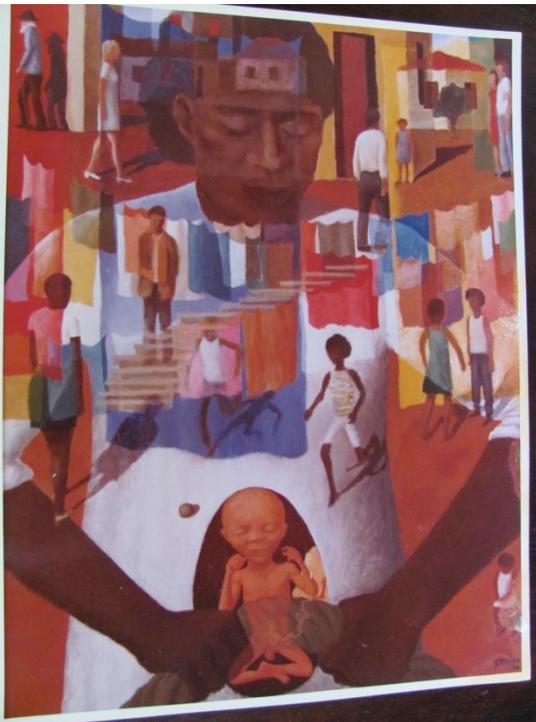


Imagem 180 – A obra foi adquirida por Caio Prado Júnior que a deu de presente ao filho Caio Graco, depois de a terem visto na exposição do MAM, em 1976. As soluções plásticas adotadas nesta obra que tem ao centro uma mulher grávida guarda semelhanças com a obra de Diego Rivera, realizada

em 1951 para *El Cárcamo*, a câmara de distribuição de água de Lerma, cuja temática é a água e a origem da vida na terra. Carlos Prado, *Maternidade*, 1970 déc.

ANOS 1980

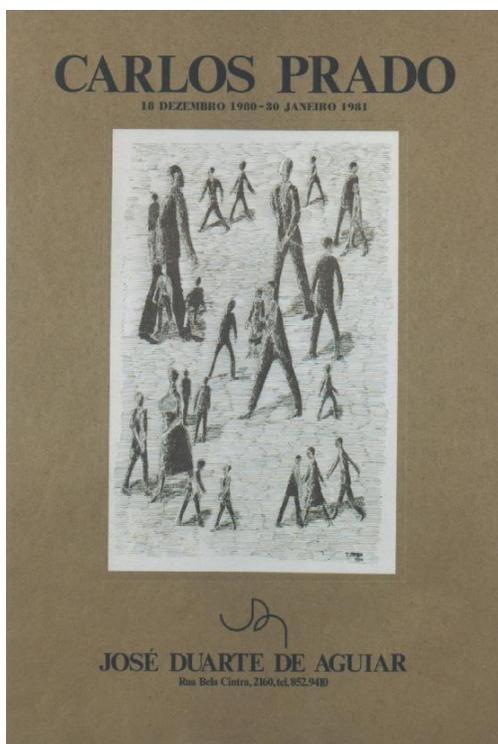


Imagem 181 – Catálogo da Exposição *Sinfonia da Cidade*, de Carlos Prado na Galeria José Duarte de Aguiar, entre dezembro de 1980 e janeiro de 1981.



Imagem 182 – Um exemplar de obra abstrata. Ofertada pela Galeria 22, em 18 de março de 2011; sem informações adicionais. Carlos Prado, *Morro do Rato*, 1980 déc., nanquim sobre papel, 27 x 41 cm.

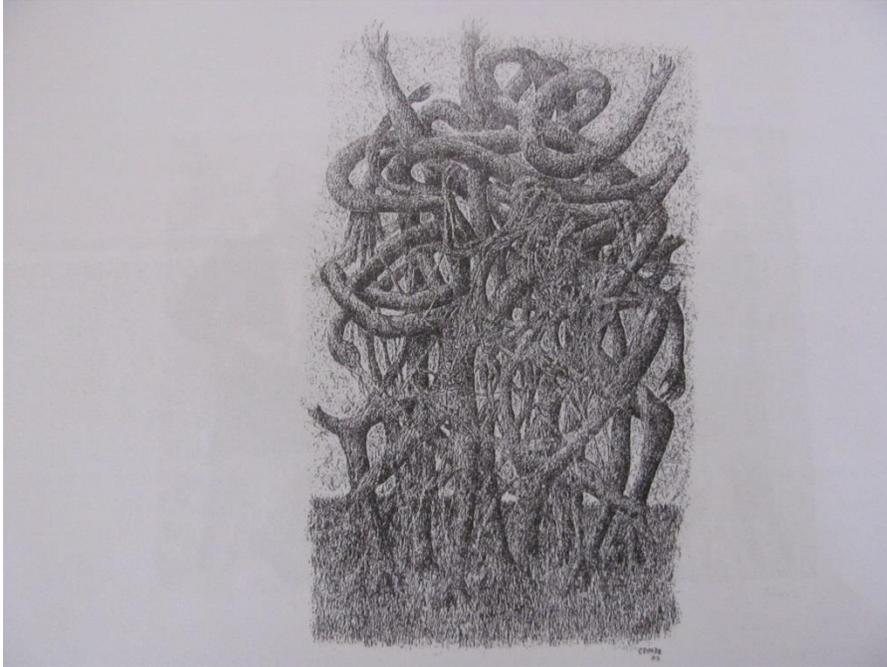


Imagem 183 – Outro exemplar de obra abstrata. Carlos Prado, *Homem Enraizado*, 1980.



Imagem 184 – Outra obra abstrata, já com alguma significação e que, evidentemente, causa desconforto no observador. Carlos Prado, *Serpentes*, 1981-1985, nanquim, 30 x 38 cm.

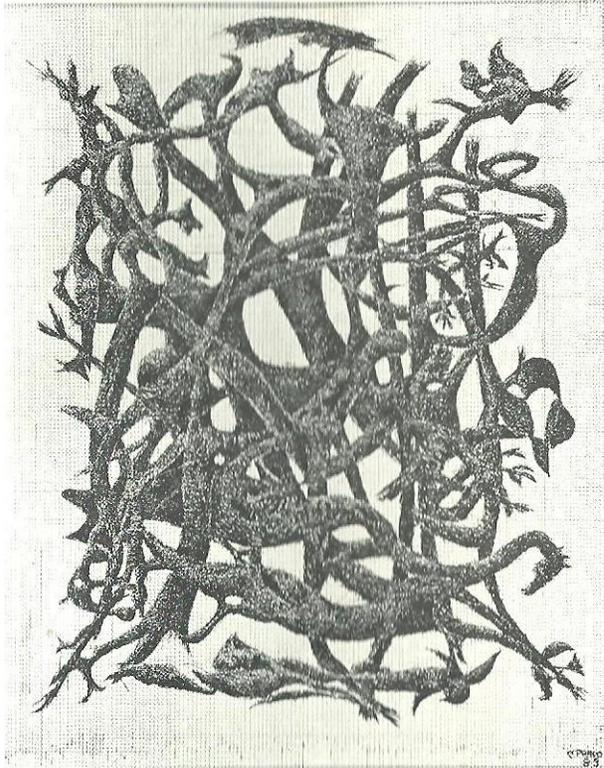


Imagem 185 – Apresentada em *A Cor e o Desenho do Brasil* (1984), que percorreu as cidades de por Haia, Lisboa, Londres, Madri, Paris, Roma e contou com o apoio do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Carlos Prado, S. T., 1982, nanquim, 32 x 41cm.

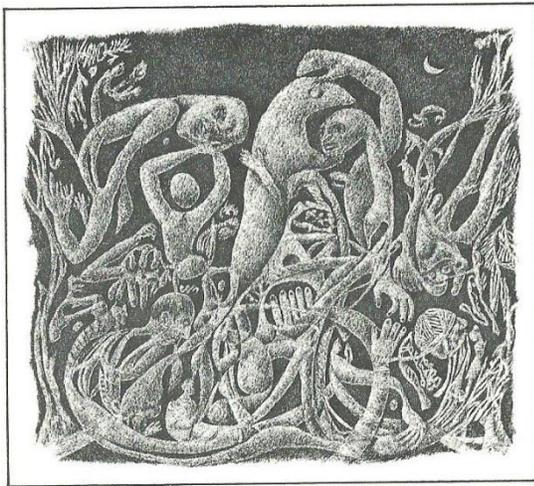


Imagem 186 – Apresentada em *A Cor e o Desenho do Brasil* (1984), que percorreu as cidades de por Haia, Lisboa, Londres, Madri, Paris, Roma e contou com o apoio do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Carlos Prado, S. T., 1982, nanquim, 47 x 41cm.

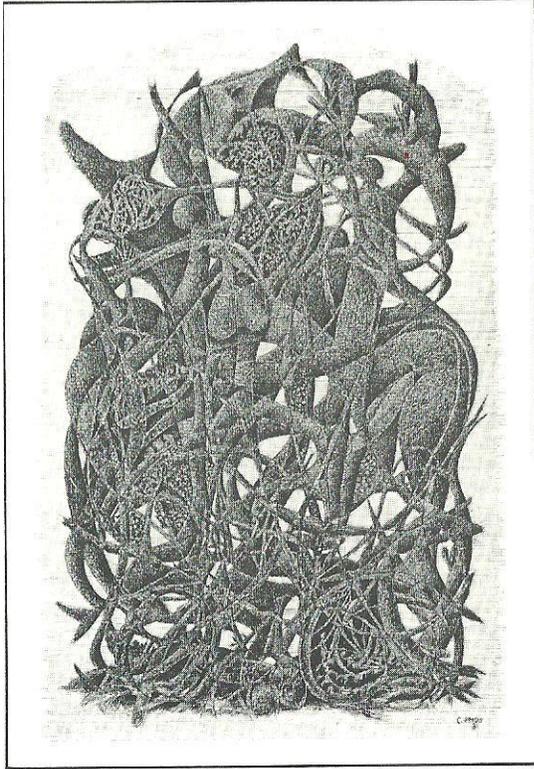


Imagem 187 – Apresentada em *A Cor e o Desenho do Brasil* (1984), que percorreu as cidades de por Haia, Lisboa, Londres, Madri, Paris, Roma e contou com o apoio do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Carlos Prado, S. T., 1982, nanquim, 33 x 47cm.

ARCO

arte contemporânea
simone taskin / bruno musatti

JAT PRADO 18 Janeiro 1984

Prezado Carlos,

Estou providenciando junto à sua conta no Bradesco um depósito de cr\$ 234.000,00 referente a 50% do total de vendas de suas gravuras efetuadas no final de Dezembro.

Foram negociadas 14 gravuras, sendo 13 ainda no mês de Dezembro e 1 em Janeiro 1984.

$$\begin{aligned} 13 \times 50.000 &= \text{cr\$ } 650.000 \text{ (-35\%)} = \text{cr\$ } 422.500,00 \\ 1 \times 70.000 &= \text{cr\$ } 70.000 \text{ (-35\%)} = \text{cr\$ } 45.500,00 \\ & \text{cr\$ } 468.000,00 \end{aligned}$$

Reajuste os preços das gravuras para o 1.º trimestre de 1984 para cr\$ 70.000,00. Emio a metade do valor e restituerei os restantes 50% por ocasião do recebimento junto aos clientes (por volta de 10 a 15 de Fevereiro.)

Reciba um abraço de *Simone Taskin*

alameda tietê 46 - 01417 - são paulo - fone: (011) 853-3432 - 2º/6º 10/20 hs - sab. 11/14 hs

Imagem 188 – Acerto de contas da Galeria Arco com Carlos Prado, referente à venda de 14 gravuras, entre dezembro de 1983 e janeiro de 1984.

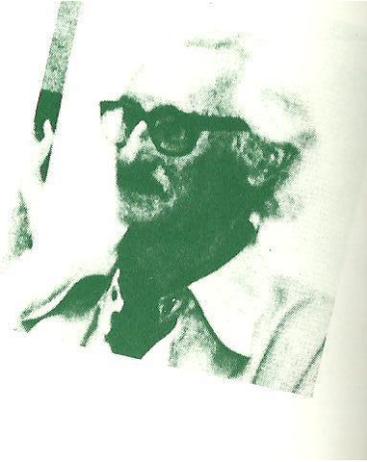


Imagem 189 – Foto de Carlos Prado. Fonte: Catálogo da exposição *A Cor e o Desenho do Brasil*, 1984, p. 44.

SEM DATA (S.D.)



Imagem 190 – Estimativa de leilão Francisco Antiquidades, em 13 de novembro de 2008; e sem informações adicionais. Carlos Prado, *Frevo*, s.d., técnica mista, 22,5 x 19 cm.

CATALOGAÇÃO

Alguns esclarecimentos a respeito da catalogação das obras de Carlos Prado:

- além das dificuldades peculiares à tarefa de catalogação da obra de qualquer artista, no caso específico deste levantamento, notamos que várias telas e desenhos não foram datados.

- percebemos que há muitas com os nomes repetidos e como não possuímos todas as imagens, o reconhecimento tornou-se impossível;

- temos ciência de que algumas obras podem estar repetidas devido à falta de todas as imagens, além disso, os títulos se repetem e algumas vezes elas foram batizadas por nós, dada a falta de informação;

- optei por organizar cronologicamente para uma melhor percepção e correlação entre a vida e a obra do artista;

- na primeira coluna da listagem consta o nome da obra e quando esta informação estiver entre colchetes estamos nos referindo a uma nomenclatura que criamos, dada a falta de informação. No item seguinte informamos o ano exato ou se for aproximado há a indicação se é cerca (c.) ou a década (déc.) ou, ainda, um período estimado. Na última coluna incluímos a técnica adotada, o tamanho, a quem pertence atualmente, de quais exposições fez parte, se entrou em leilão, ou qualquer outra informação que julgarmos relevante;

- os nomes que aparecem escritos em negrito referem-se às obras cujas imagens possuímos em nossos arquivos;

- os nomes escritos entre colchetes foram definidos por nós.

- S.T. são obras sem título, assim definidas pelo artista.

Obras de Carlos Prado

<i>Nome da Obra</i>	<i>Ano</i>	<i>Comentários</i>
Angústia	1930 déc.	Aquarela Fez parte do II Salão de Maio, realizado no Hotel Esplanada, em junho de 1938.
Enterro/Estudo para Enterro/Procissão	1930 déc.	Aquarela Coleção Sérgio Prado
Tranquilidade	1930 déc.	Aquarela Fez parte do II Salão de Maio, realizado no Hotel Esplanada, em junho de 1938.
[Caboclo]	1930-1940 déc.	Foto da obra no arquivo do artista.
Igreja, Itanhaém	1931	Óleo sobre compensado, 50 x 40 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Paisagem (Ver Imagem 35)	1932	Óleo sobre tela, 43 x 53 cm. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves; e da individual realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Tragédia de Cleópatra	1932	Painel
Violeiros	1932-1933	Óleo sobre compensado, 62 x 42 cm. Coleção Marcos Marcondes (na época) Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Batuque (Ver Imagem 48)	1935	Óleo sobre madeira, 80 x 120,7 cm. Fez parte do I Salão de Maio, realizado no Hotel Esplanada, em 1937. Em 2006, foi adquirida pela Pinacoteca do Estado através do Programa Caixa de Entidades Culturais por intermédio da AAPE. Segundo Sérgio Prado, esta obra estava até recentemente na casa dele. (entrevista concedida em junho de 2009). A tela foi apresentada na <i>Mostra do Redescobrimento</i> , entre os dias 23 abr. e 7 set. 2000, nas exposições <i>Novecento Sudamericano - Relações Artísticas entre Itália, Argentina, Brasil e Uruguai</i> , em 2003; <i>100 Anos da Pinacoteca - A Formação de um Acervo</i> , em 2005; e <i>Batuque - Pintura de Carlos Prado e Desenhos e Gravuras de Alberto da Veiga Guignard</i> , entre os dias 25 de jan. e 26 fev. 2006.
Caminho de Cotia (Ver Imagem 49)	1935	Exposta no III Salão Paulista de Belas Artes, em jan. 1936. (Recorte de jornal não identificado, jan. 1936 na pasta de Carlos Prado na Biblioteca da Pinacoteca do Estado – consulta realizada em 10 nov. 2009).
Crayon (À Mesa) (Ver Imagem 50)	1935	Desenho a Crayon. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves.
Crayon/Figura (À Mesa do Bar) (Ver Imagem 51)	1935	Desenho a Crayon. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves.
Crayon/Jogando Cartas	1935	Desenho a Crayon.

(Mulher Jogando Cartas) (Ver Imagem 52)		Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves; e da individual realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Dr. Flávio de Carvalho	1935	Desenho a Crayon. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Paisagem	1935	Óleo sobre madeira, 40 x 70 cm. Coleção Eduardo Prado Júnior. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Pirapora (Ver Imagem 53)	1935	Apresentada na Exposição Individual de Carlos Prado, entre 18 dez. 1980 a 30 jan. 1981, na Galeria José Duarte de Aguiar.
Varredores de Rua (Varredores ou Garis ou Varredores Noturnos) (Ver Imagem 54)	1935	Óleo sobre tela, 100 x 120 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976. Pertence à coleção do MASP (doação de Flávio de Carvalho). Exposta na Bienal Século XX, entre 24 abr. e 29 maio 1994.
Varredores/Lixeiros (Ver Imagem 55)	1935	Aquarela (guache sobre papel), 21 x 31,9 cm. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943. Pertence à Coleção Mário de Andrade, do IEB-USP.
Varredores (Ver Imagem 55)	1935	Óleo sobre tela. Exposta na 18ª. Bienal Internacional de São Paulo, entre 4 out. e 15 dez. 1985; na época pertencia à coleção de Aparício Basílio da Silva, SP. Pertence atualmente à Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Código: 00685.
Crayon (Homem Lendo) (Ver Imagem 62)	1936	Desenho a Crayon. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves.
Enterro (Ver Imagem 63)	1936	Óleo sobre tela, 91 x 134 cm. Fez parte do I Salão de Maio, realizado no Hotel Esplanada, em 1937. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976; e na época pertencia à coleção de Elsa Souza Leão.
Natureza Morta	1936	Óleo sobre tela, 50 x 65 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Bom Jesus de Pirapora	1937c.	Afresco reboco sobre eternit, 100 x 140cm. Coleção Jorge Hue. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
[Gandhi]	1938	Foto da obra no arquivo do artista.
Estudo, Nu Feminino	1938	Aquarela. Fez parte do II Salão de Maio, realizado no Hotel Esplanada, em junho de 1938. Foto da obra no arquivo do artista.
Mãe e Filha	1938	Óleo sobre tela, 80 x 59 cm. Coleção Susi Prado.

(Ver Imagem 66)		De acordo com Susi, a obra representa Regina Konder e a filha Mônica e foi restaurada por Tuni Murtinho, porque os netos de Caio Prado Júnior brincavam de tiro ao alvo no quadro.
Noturno	1938	Guache sobre papel colado em compensado, 93 x 60 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Paisagem (Cape Cod)	1938-1940	Aquarela sobre papel, 40 x 55 cm. Coleção Vera Arduini. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
[Mendigo]	1939	Foto da obra no arquivo do artista.
(Ver Imagem 70)		
Bico de Pena (Tocando Piano ou datilografando)	1939	Desenho a Pena. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves; e da individual realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Casal se Beijando	1939	Óleo sobre madeira, 59 x 39,5 cm.
Lápis (Nu feminino sentado no banquinho)	1939	Desenho a Lápis. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves.
(Ver Imagem 74)		
Nu de Frente (mulher em pé)	1939	Carvão, 49 x 30 cm. Oferecida no leilão no. 28, de 22 fev. 2011, da Arte & Eventos, por R\$ 500,00.
Bico de Pena/Nu (Nu feminino fumando no sofá)	1940	Desenho a Pena. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves; e da individual realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
(Ver Imagem 73)		
Cabeça de Homem	1940	Monotipia sobre papel, 18,4 x 13,1 cm Pertence à Coleção Mário de Andrade, do IEB-USP.
(Ver Imagem 75)		
Figura	1940	Têmpera, 71 x 107 cm. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves; e da individual realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943. Foto da obra no arquivo do artista.
Francisco	1940	Têmpera sobre compensado, 97 x 68 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
João	1940	Monotipo, 38 x 27 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Natureza Morta	1940	Têmpera, 53 x 69 cm Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves; e da individual realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943. Foto da obra no arquivo do artista.
Xênia	1940	Monotipia, 40 x 28cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Zeolandro	1940	Monotipia a guache, 41,7 x 24,9 cm. Acervo da Pinacoteca Municipal de São Paulo.

(Ver Imagem 76)		
Zeolandro	1940	Monotipia, 42 x 25 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976. Coleção Sérgio Prado.
[Família com Guarda-Chuva]	1940 déc.	Foto da obra no arquivo do artista.
(Ver Imagem 77)		
[Menino Sentado na Cadeira]	1940 déc.	Foto da obra no arquivo do artista.
[Operário de chapéu]	1940 déc.	Foto da obra no arquivo do artista.
(Ver Imagem 78)		
[Operários]	1940 déc.	Foto da obra no arquivo do artista.
(Ver Imagem 79)		
Meninos com Bola	1940 déc.	Óleo sobre tela. Participou da exposição 1911-2011 Arte Brasileira e Depois, organizada pelo Itaú Cultural. Coleção Itaú.
(Ver Imagem 80)		
Pedinte	1940 déc.	Óleo sobre madeira, 66 x 49 cm.
(Ver Imagem 81)		
[Casal de mãos dadas]	1940-1950 déc.	Foto da obra no arquivo do artista.
Retrato de Mário de Andrade	1940c.	Desenho a lápis sobre papel, 14,3 x 11,5 cm. Fez parte da Exposição Retratos de Mário de Andrade na Caricatura e no Desenho, na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, em 1979; Retratos de Mário de Andrade, no IEB, em 1983; e da Exposição Retratos de Mário de Andrade, na FUNARTE do Rio de Janeiro, em 1983. Pertence à Coleção Mário de Andrade, do IEB-USP.
(Ver Imagem 85)		
Casario ou A Casa ou Casa Rosa	1941	Óleo sobre madeira, 29 x 30 cm. Estimativa de leilão da TNT de Primavera, em 30 de setembro de 2009. Estimativa de leilão da James Lisboa, em 15 de março de 2010. Estimativa de leilão da Palácio dos Leilões, em 5 de outubro de 2010.
(Ver Imagem 89)		
Coreto na Praça Ou Coreto	1941 [1943]	Óleo sobre madeira, 122 x 87 cm. Estimativa de leilão da Soraia Cals, em 19 de outubro de 2005; e sem informações adicionais. Entrou novamente em pregão da Soraia Cals, com lance inicial de R\$ 12.000,00, em 26 de setembro de 2007. Estimativa de leilão Vitor Braga, em 14 de junho de 2011; e sem informações adicionais. Foto da obra no arquivo do artista.
(Ver Imagem 90)		
Esquina Noturna	1941	Óleo sobre madeira, 57 x 47 cm. Estimativa de Leilão Aloísio Cravo, em 5 de abril de 2011. Com etiqueta Mirante das Artes.
(Ver Imagem 91)		
Flores (Flowers)	1941	Óleo sobre tela, 45 x 62 cm. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves; e da

(Ver Imagem 93)		individual realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington. Foto da obra no arquivo do artista.
Natureza Morta	1941	Têmpera e Óleo sobre Masonite, 46 x 53 cm. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Nu Feminino de Costas (Ver Imagem 94)	1941	Carvão sobre papel. Pertence à Coleção Mário de Andrade, do IEB-USP.
Têmpera (rapaz de gravata)	1941	Desenho. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves.
Procissão (Ver Imagem 95)	1941-1943	Óleo sobre tela, 105 x 130,5 cm. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves; e da individual realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976. Acervo do Museu de Arte Contemporânea (MAC) da USP.
Nu Feminino (Ver Imagem 83)	1941c.	Óleo sobre tela, 73 x 54 cm. Exposta na 18ª. Bienal Internacional de São Paulo, entre 4 out. e 15 dez. 1985. Pertence à coleção de Aparício Basílio da Silva, SP. Imagem cedida pela Fundação Bienal de São Paulo. Arquivo Histórico Wanda Svevo.
Homem e Cachorro (Ver Imagem 96)	1942	Óleo sobre tela, 64 x 107 cm. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves; e da individual realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943. Foto da obra no arquivo do artista.
Margaridas e Calêndulas (Vaso de Flores)	1942	Óleo sobre madeira, 62 x 59 cm. Entrou em pregão da Soraia Cals, com lance inicial de R\$ 10.000,00, em 14 de outubro de 2003.
Meninos na Praia	1942	Óleo, 63 x 73 cm. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves. Foto da obra no arquivo do artista.
Paisagem/Paisagem com Igreja/Itanhaém (Ver Imagem 97)	1942 Com certificado de autenticidade do filho.	Óleo sobre madeira, 48 x 72 cm. Entrou em pregão da Arte e Eventos, em 20 de maio de 2008, não há informação de lance inicial. Valor ofertado pela Galeria 22, em 18 de março de 2011.
Vaso de Flores	1942	Óleo sobre madeira, 63 x 61 cm. Entrou em pregão da Renot, com lance inicial de R\$ 7.000,00, em 3 de março de 2008.
Vaso de Flores	1942	Óleo sobre tela, 50 x 40 cm. Estimativa de leilão do Palácio dos Leilões, em 22 de junho de 2009.

[Time Infantil]	1943	Foto da obra no arquivo do artista.
A Fila (Ver Imagem 106)	1943	Óleo sobre cartão, 41 x 30 cm. Coleção Particular, in: Jacob Klintowitz, <i>A Cor na Arte Brasileira</i> , Wolkswagen do Brasil S.A., Brasil, 1982. Fez parte do IX Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, em setembro de 1944.
Autorretrato I (Ver Imagem 107)	1943	Óleo sobre tela, 45 x 62 cm. Esta obra foi a capa do catálogo da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943. Foto da obra no arquivo do artista.
Autorretrato II (Ver Imagem 108)	1943	Foto no arquivo do artista.
Futebol (Ver Imagem 109)	1943	Óleo. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Lavadeira (Ver Imagem 105)	1943	Têmpera. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Mãe e Filho	1943	Óleo, 60 x 73 cm. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves; e da individual realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Natureza Morta (garrafa e couve)	1943	Óleo sobre tela, 62 x 67 cm. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Nu Feminino (sentada de frente) (Ver Imagem 110)	1943	Desenho. Pertence à Coleção Mário de Andrade, do IEB-USP.
Paisagem, casario nas colinas (Ver Imagem 111)	1943	Desenho a carvão sobre papel, 30 x 48,9 cm. Pertence à Coleção Mário de Andrade, do IEB-USP.
Ronda de Domingo	1943	Óleo sobre masonite, 122 x 87 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Roofs	1943	Óleo sobre placa, 38 x 59 cm. Estimativa de leilão Cia Paulista, em 30 de março de 2011.
Vaso de Flores	1943	Óleo sobre Masonite, 63 x 40 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Burros	1943c.	Desenho a Lápis Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Caboclo	1943c.	Têmpera e Óleo

		Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Caboclos (Ver Imagem 112)	1943c.	Óleo, 78 x 103 cm Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves; e da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Estudo de Praiano	1943c.	Óleo. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Festa no Interior	1943c.	Desenho a Pena. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Figura	1943c.	Óleo. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Figura	1943c.	Óleo. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Figura	1943c.	Têmpera. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Figura	1943c.	Têmpera. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Figura	1943c.	Aquarela. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Figura	1943c.	Desenho a Crayon. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Figura	1943c.	Desenho a Crayon. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Figura	1943c.	Desenho a Pincel. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Figura	1943c.	Desenho a Pincel. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Figura (mulher sentada na cadeira)	1943c.	Aquarela, 58 x 80 cm. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves.

(Ver Imagem 92)		Foto da obra no arquivo do artista.
Flores	1943c.	Óleo. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Flores	1943c.	Óleo. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Flores	1943c.	Têmpera. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Flores	1943c.	Têmpera. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Flores	1943c.	Têmpera. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Futebolista	1943c.	Desenho a Pincel. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Meninas	1943c.	Óleo. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Meninos	1943c.	Óleo. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Movimento	1943c.	Pintura. Fez parte do IX Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, em setembro de 1944.
Natureza Morta	1943c.	Óleo, 62 x 67cm. Fez parte da exposição individual do artista, em 1943, organizada por Carlos Pinto Alves.
Natureza Morta	1943c.	Óleo. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Nu	1943c.	Têmpera. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Nu	1943c.	Têmpera. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Nu	1943c.	Aquarela. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.

Nu	1943c.	Desenho a Pena. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Nu	1943c.	Desenho a Pena. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Nu	1943c.	Desenho a Pena. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Nu	1943c.	Desenho a Pena. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Nu	1943c.	Desenho a Pena. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Nu	1943c.	Desenho a Pincel. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Nu	1943c.	Desenho a Lápis. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Nu	1943c.	Desenho a Lápis. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Nu	1943c.	Desenho a Lápis. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Paisagem	1943c.	Têmpera. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Paisagem	1943c.	Têmpera e Óleo. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Paisagem	1943c.	Desenho a Crayon. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Paisagem	1943c.	Desenho a Pena. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Passeio	1943c.	Óleo. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de

		1943.
Retrato da Pianista Yara Bernette (Ver Imagem 114)	1943c.	Têmpera e Óleo, 73 x 61 cm. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943. Coleção Cláudio Prado.
Retrato do Dr. Osório César	1943c.	Óleo. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
Retrato do Sr. Geraldo Ferraz	1943c.	Óleo. Fez parte da exposição individual do artista, realizada no Edifício Jaraguá, em setembro de 1943.
[Retrato de Menino Negro]	1944	Óleo sobre tela, 35 x 30 cm. Coleção Susi Prado.
José	1944	Óleo sobre masonite, 73 x 61 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Paisagem (Ver Imagem 116)	1944	Óleo sobre eucatex, 32,5 x 40 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976. Acervo Biblioteca Municipal Mário de Andrade.
Paisagem do Sumaré	1944	Têmpera sobre papel colado em masonite, 48 x 67,5 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976. Coleção Vera Pereira de Almeida
Figura	1944c.	Técnica não informada. Apresentada na Exposição de Pintura Moderna Brasileiro Norte-americana, realizada na Galeria Prestes Maia, em agosto de 1944.
Natureza Morta	1944c.	Pintura. Apresentada na Exposição de Pintura Moderna Brasileiro Norte-americana, realizada na Galeria Prestes Maia, em agosto de 1944.
[Abstrato]	1945	Foto da obra no arquivo do artista.
[Homem Calvo]	1945	Foto da obra no arquivo do artista.
Café (Ver Imagem 118)	1945	Mural. Coleção Particular.
Casario e Igreja	1945	Óleo sobre madeira, 28 x 33 cm. Estimativa de leilão da Pró Arte, em 8 de outubro de 2007 e sem informações adicionais.
Abstrato (Ver Imagem 122)	1946	Foto da obra no arquivo do artista.
[Homem de Barba e Bigode]	1946	Pintura em papel, 27 x 35 cm. Coleção Particular.
[Menino soltando um passarinho] (Ver Imagem 123)	1946	Foto da obra no arquivo do artista.
[O Chafariz]	1946	Foto da obra no arquivo do artista.
A Estátua (The Statue)	1946	Têmpera sobre papel colado em masonite, 72 x 61 cm. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington.

		Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
A Fila (Ver Imagem 124)	1946	Desenho a carvão sobre papel colado em eucatex, 35 x 48 cm.
Batucada (Ver Imagem 119)	1946	Óleo sobre cartão colado sobre madeira, 97 x 80 cm. Entrou em pregão na Lordello e Gobbi Escritório de Arte, com lance inicial de R\$ 10.000,00, em 28 de abril de 2008. Ex-coleção Dr. Joaquim de Souza Leão.
Busto	1946	Foto da obra no arquivo do artista.
Família (Family) (Ver Imagem 126)	1946	Desenho, 52 x 43 cm. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington. Foto da obra no arquivo do artista.
Família (Ver Imagem 127)	1946	Desenho, 52 x 43 cm. Participou do leilão do Palácio dos Leilões, de Belo Horizonte, em 1 dez. 2008. Valor inicial R\$ 4.500,00 (lote 080)
Galo (Cock)	1946	Têmpera. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington. Foto da obra no arquivo do artista.
Homem, Galo e Violão (Ver Imagem 132)	1946	Foto da obra no arquivo do artista.
Maternidade (Ver Imagem 128)	1946	Óleo sobre cartão, 61 x 42 cm. Exposta na 18ª. Bienal Internacional de São Paulo, entre 4 out. e 15 dez. 1985. Pertence à coleção particular, São Paulo.
Músicos	1946	Óleo sobre madeira, 72 x 60 cm.
Músicos (violoncelo e tambor) (Ver Imagem 129)	1946	Óleo sobre placa, 72 x 60 cm. Entrou em pregão da James Lisboa, com lance inicial de R\$ 10.000,00, em 10 de novembro de 2008.
Noturno, Rio	1946	Têmpera sobre papel colado em masonite, 61 x 50 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Orquestra	1946	Foto da obra no arquivo do artista.
Peixe (Fish) (esta imagem está no livro: Acervos dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, Imprensa Oficial, pg. 61) (Ver Imagem 130)	1946	Óleo sobre madeira, 49 x 69 cm. Têmpera sobre papel colado em duratex, 75 x 55 cm. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976. Pertence ao Governo do Estado de São Paulo e encontra-se no Palácio Boa Vista de Campos do Jordão.
Violinista (The Violinist) (Ver Imagem 131)	1946	Têmpera sobre gesso e celulose, 45 x 41 cm. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976. Foto da obra no arquivo do artista.
Ilustração na capa do	1947c.	Arquivo do artista.

folheto da exposição realizada em Nova Iorque, em 1947)		
Bailarinos (Dancers)	1947c.	Têmpera. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington.
Cena Noturna (Night Scene)	1947c.	Têmpera. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington.
Esquina (Street Corner)	1947c.	Têmpera. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington.
Homem e Touro (Man and Bull)	1947c.	Têmpera. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington.
Mãe e Filho (Woman with Child)	1947c.	Têmpera. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington.
Natureza Morta (Still Life)	1947c.	Têmpera. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington.
No Café (In the Cafe) (Ver Imagem 134)	1947c.	Têmpera. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington. Foto da obra no arquivo do artista.
Nus na Paisagem (Nudes in Landscape)	1947c.	Têmpera. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington.
O Violoncelista (The Cellist)	1947c.	Têmpera. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington.
Os Amantes (The Lovers)	1947c.	Têmpera. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington. Foto da obra no arquivo do artista.
Os Amantes - Esboço (The Lovers)	1947c.	Foto da obra no arquivo do artista.
Paisagem (Landscape)	1947c.	Têmpera. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington.
Paisagem com Figuras (Landscape with Figures)	1947c.	Têmpera. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington.
Pescador (Fisherman)	1947c.	Têmpera. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington.
Primavera (Spring)	1947c.	Têmpera. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington.
Salomé (Salomé)	1947c.	Têmpera. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington.
Sombras Noturnas (Evening Shadows)	1947c.	Têmpera. Apresentada na <i>Exhibition of Paintings by Carlos Prado</i> (1947), em Nova Iorque e Washington.

[Casal sentado no banco]	1948	Óleo sobre tela, 80 x 65 cm. Coleção Susi Prado.
Fundos de Quintal, Nova Iorque	1948	Óleo sobre tela, 61 x 51 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Provincetown	1948	Óleo sobre tela, 61 x 51 cm. Apresentada na Exposição Individual de Carlos Prado, no MAM-SP, em 1976. Foto da obra no arquivo do artista.
Freguesia do Ó (Ver Imagem 135)	1949	Óleo sobre tela, 73 x 50 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976. Coleção Edgar Pacheco de Albuquerque – antiga Coleção Esther Galvão Castelnu.
Balsa	1950	Têmpera e óleo sobre papel colado em duratex, 33 x 47 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Barcaça de Areia	1950	Têmpera e óleo sobre papel colado em duratex, 35 x 47 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Lua Cheia	1950	Têmpera e óleo sobre papel colado em duratex, 47 x 32 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Paisagem com Trabalhadores (Ver imagem 138)	1950	Têmpera e óleo sobre papel, 34 x 46 cm. Expôs na I Bienal de São Paulo, em 1951. Imagem cedida pela Fundação Bienal de São Paulo. Arquivo Histórico Wanda Svevo.
Paisagem com Vacas (Ver Imagem 137)	1950	Têmpera e óleo sobre papel, 32 x 46 cm. Expôs na I Bienal de São Paulo, em 1951. Imagem cedida pela Fundação Bienal de São Paulo. Arquivo Histórico Wanda Svevo.
Paisagem, Tamboré	1950	Têmpera e óleo sobre papel colado em duratex, 33 x 47 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
[Brincando de Roda]	1950 déc.	Gravuras (2) de 15 x 15 cm cada, em um mesmo quadro, dia e noite. Coleção Particular.
[Gato pela Cidade] (Ver Imagem 139)	1950 déc.	Gravura
[Jogando Bola] (Ver Imagem 140)	1950 déc.	Desenho a nanquim, 27 x 33 cm. Cópia na pasta de Carlos Prado na Biblioteca da Pinacoteca do Estado – consulta realizada em 10 nov. 2009.
[Nu Feminino]	1950 déc.	Óleo sobre tela, 33 x 54 cm. Coleção Particular.
[Prédios Parte A]	1950 déc.	Desenho no arquivo do artista.
[Prédios Parte B]	1950 déc.	Desenho no arquivo do artista.
[Violinistas e violoncelista – Esboço 1]	1950 déc.	Foto da obra no arquivo do artista.
Futebol	1950 déc.	Técnica mista sobre madeira, 127 x 68,5 cm. Coleção Arte e Eventos, Ana Ramos. Entrou no leilão número 22, de 2 mar. 2010, na Arte Eventos, base: R\$ 3.000,00.
Músicos	1950 déc.	Desenho a nanquim, 34 x 49 cm. Site do escritório de arte Antigo e Moderno, consultado em 21 de maio de 2011. Fonte:

		http://antigoemoderno- artes.com.br/?:=acervo&tt=atd&c=138#an
Orquestra (Ver Imagem 141)	1950 déc.	Óleo, 60 x 71 cm. Fez parte do leilão de fevereiro de 2009, lance inicial de R\$ 9.900,00. Fonte: site www.vitorbraga.com.br .
Orquestra e Maestro	1950 déc.	Desenho a grafite sobre papel, 19 x 25 cm.
Sem nome [Barco] (Ver Imagem 170)	1950 déc.	Óleo sobre tela, 40 x 51 cm. Coleção Roberta Nioac Prado.
Sem nome [Cidade] (Ver Imagem 169)	1950 déc.	Óleo sobre tela, 42 x 56 cm. Coleção Roberta Nioac Prado.
Violinista	1950 déc.	Têmpera sobre madeira, 55 x 33 cm.
Violinistas	1950 déc.	
Casal	1951	Técnica mista, cartão colado sobre placa, 43 x 33 cm. Estimativa de leilão da Arte e Eventos em 3 de outubro de 2007. Entrou em pregão da Arte e Eventos, em 29 de novembro de 2007, sem informações adicionais.
Cavaleiros (Ver Imagem 143)	1951	Óleo sobre madeira, 55 x 73 cm. Estimativa de leilão da Lordello e Gobbi, em 24 de outubro de 2007. Com etiqueta da exposição “Colecionadores das Arcadas”, realizada no MAMSP, em 1976. Ex-coleção Diná Lopes Coelho.
Figura	1951	Xilogravura, 35 x 20 cm. Entrou no leilão da André Cencin, em 17 de janeiro de 2011.
Músicos (3 violinistas e 1 violoncelista)	1951	Têmpera sobre papel colado em madeira, 94 x 124 cm.
Paisagem com Figuras (Ver Imagem 144)	1951	Têmpera e óleo sobre papel, 47 x 34 cm. Expôs na I Bienal de São Paulo, em 1951. Imagem cedida pela Fundação Bienal de São Paulo. Arquivo Histórico Wanda Svevo.
Carapicuíba	1953	Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Expôs na II Bienal de São Paulo, em 1953.
Futebol no Quintal	1953	Óleo sobre tela, 41 x 47 cm. Expôs na II Bienal de São Paulo, em 1953.
Perseguição	1953	Óleo sobre tela, 45 x 57 cm. Expôs na II Bienal de São Paulo, em 1953.
Figura Masculina	1954	Têmpera e óleo sobre cartão, 27,5 x 24 cm. Entrou para a TNT Leilão de Arte (RJ), em dez. 2006.
Multidão	1954	Desenho a nanquim. Apresentado na Exposição Individual de Carlos Prado, entre 18 dez. 1980 a 30 jan. 1981, na Galeria José Duarte de Aguiar. Entrou no pregão da Tableu, com lance inicial de R\$ 100,00, em 3 de março de 2008.
Músicos	1954	Grafite oleoso sobre papel, 28 x 33 cm. Estimativa de leilão Cia Paulista, em 30 de março de 2011.

Parque de Diversões	1954	Desenho à caneta tinteiro, 50 x 35 cm. Integrou a mostra <i>Incisioni e Disegni Brasiliani</i> , em Lugano, na Itália, em 1955. Fonte: Arquivo Wladimir Murtinho.
Série Memórias sem Palavras – Infância O Parque (Ver Imagem 151)	1954	Desenho. Álbum publicado pelo próprio artista e reeditado em 2008, pela FAU-USP.
Série Memórias sem Palavras – Infância A Casa, Exterior	1954	Desenho. Álbum publicado pelo próprio artista e reeditado em 2008, pela FAU-USP. Apresentada na Exposição Individual de Carlos Prado, no MAM-SP, em 1976.
Série Memórias sem Palavras – Infância A Casa, Interior	1954	Desenho. Álbum publicado pelo próprio artista e reeditado em 2008, pela FAU-USP.
Série Memórias sem Palavras – Infância A Vitrina (Ver Imagem 147)	1954	Desenho. Álbum publicado pelo próprio artista e reeditado em 2008, pela FAU-USP. Apresentada na Exposição Individual no MAM, em 1976.
Série Memórias sem Palavras – Infância A Governante (Ver Imagem 148)	1954	Desenho. Álbum publicado pelo próprio artista e reeditado em 2008, pela FAU-USP.
Série Memórias sem Palavras – Infância Sonho	1954	Desenho. Álbum publicado pelo próprio artista e reeditado em 2008, pela FAU-USP.
Série Memórias sem Palavras – Infância Mistérios (Ver Imagem 149)	1954	Desenho. Álbum publicado pelo próprio artista e reeditado em 2008, pela FAU-USP.
Série Memórias sem Palavras – Infância O Tricô (Ver Imagem 153)	1954	Desenho. Álbum publicado pelo próprio artista e reeditado em 2008, pela FAU-USP.
Série Memórias sem Palavras – Infância Discussão de Adultos (Ver Imagem 154)	1954	Desenho. Álbum publicado pelo próprio artista e reeditado em 2008, pela FAU-USP.
Série Memórias sem Palavras – Infância Revolta (Ver Imagem 155)	1954	Desenho. Álbum publicado pelo próprio artista e reeditado em 2008, pela FAU-USP.
Série Memórias sem Palavras – Infância O Quarto da Garagem (Ver Imagem 150)	1954	Desenho. Álbum publicado pelo próprio artista e reeditado em 2008, pela FAU-USP.

Série Memórias sem Palavras – Infância O Porão (Ver Imagem 152)	1954	Desenho. Álbum publicado pelo próprio artista e reeditado em 2008, pela FAU-USP.
Série Sinfonia da Cidade (A Fila) (Ver Imagem 156)	1954	Série de desenho à caneta tinteiro, 51 x 36,5 cm. 5 deles integraram a mostra <i>Incisioni e Disegni Brasiliani</i> , em Lugano, na Itália, em 1955. Fonte: Arquivo Wladimir Murtinho.
Bailarinos	1955	Óleo sobre tela, 2,00 x 78 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976. Coleção Edgar Pacheco de Albuquerque – antiga Coleção Esther Galvão Castelnau.
Futebol (Ver Imagem 160)	1955	Desenho. Apresentado na Exposição Individual de Carlos Prado, entre 18 dez. 1980 a 30 jan. 1981, na Galeria José Duarte de Aguiar.
Menino	1955	Desenho a carvão. Entrou em pregão da Tableu, com lance inicial de R\$ 200,00, em 29 de janeiro de 2008.
Músicos	1955	Têmpera sobre duratex, 49 x 61 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Paisagem Cotia (Ver Imagem 161)	1955	Óleo sobre tela, 92 x 65 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976. Coleção Edgar Pacheco de Albuquerque – antiga Coleção Esther Galvão Castelnau.
Procissão	1955	Nanquim, 48 x 34 cm. Oferecida no Leilão número 28, de 22 de fev. de 2011, da Arte & Eventos, por R\$ 600,00. Entrou em pregão na Tableau, com lance inicial de R\$ 500,00, em 2 de maio de 2011.
Paisagem	1957	Gravura em metal, 29 x 24 cm. Entrou em pregão da Bel Galeria com lance inicial de R\$ 600,00, em 19 de julho de 2008. Entrou em pregão da Errol Flynn, com lance inicial de R\$ 900,00, em 24 de junho de 2010.
Canto da Sereia	1958	Versão colorida da gravura PB, da Série A Cidade Moderna.
Intermezzo	1958	Gravura, 32,8 x 26,5 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Multidão I	1958	Gravura.
Multidão II	1958	Gravura.
Série A Cidade Moderna Canto da Sereia	1958	Gravura. Álbum publicado pelo próprio artista. Exposição no MAM, em 1958 e 1976.
Série A Cidade Moderna Rua (Ver Imagem 165)	1958	Gravura. Álbum publicado pelo próprio artista. Exposição no MAM, em 1958 e 1976.
Série A Cidade Moderna Fila	1958	Gravura. Álbum publicado pelo próprio artista. Exposição no MAM, em 1958 e 1976. Oferecida no leilão no. 28, de 22 fev. 2011, da Arte & Eventos, por R\$ 300,00.
Série A Cidade Moderna	1958	Gravura.

Fantasma		Álbum publicado pelo próprio artista. Exposição no MAM, em 1958 e 1976.
Série A Cidade Moderna Homens Versus Homens (Ver Imagem 166)	1958	Gravura. Álbum publicado pelo próprio artista. Exposição no MAM, em 1958 e 1976.
Série A Cidade Moderna O Homem Solitário	1958	Gravura. Álbum publicado pelo próprio artista. Exposição no MAM, em 1958 e 1976.
Série A Cidade Moderna Intermezzo	1958	Gravura. Álbum publicado pelo próprio artista. Exposição no MAM, em 1958 e 1976. Oferecida no leilão no. 28, de 22 de fev. 2011, da Arte & Eventos, por R\$ 300,00.
Série A Cidade Moderna Santuário	1958	Gravura. Álbum publicado pelo próprio artista. Exposição no MAM, em 1958 e 1976.
Série A Cidade Moderna Ladainha	1958	Gravura. Álbum publicado pelo próprio artista. Exposição no MAM, em 1958 e 1976.
Série A Cidade Moderna Subúrbio (Ver Imagem 167)	1958	Gravura. Álbum publicado pelo próprio artista. Exposição no MAM, em 1958 e 1976.
Série A Cidade Moderna Noturno	1958	Gravura. Álbum publicado pelo próprio artista. Exposição no MAM, em 1958 e 1976.
Série A Cidade Moderna Raio de Luz (Ver Imagem 168)	1958	Gravura. Álbum publicado pelo próprio artista. Exposição no MAM, em 1958 e 1976.
Urna	1959	Monotipia sobre papel, 35 x 25 cm.
Núcleo Ativado (Ver Imagem 172)	1960 déc.	Esferográfica sobre papel, 41 x 28 cm.
Figuras (cowboy) (Ver Imagem 171)	1963	Técnica mista, 38 x 62 cm.
Cládio	1967	Acrílico sobre duratex, 71 x 57 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Autoretrato III (Ver Imagem 173)	1970	Óleo sobre tela colada em duratex, 40 x 47 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976. Coleção Particular. Foto da obra no arquivo do artista.
Mormaço, Areia e Carne	1970	Acrílico sobre papel colado em duratex, 70 x 94 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Salomé e Yokanahan	1970	Óleo sobre tela colada em duratex, 92 x 70 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Violoncelista	1970	Crayon colorido sobre papel, 24 x 15 cm.
Violoncelista - Esboço	1970	Desenho a lápis sobre papel, 28 x 22 cm. Valor ofertado pela Galeria 22, em 17 de agosto de 2007 e 18 de março de 2011; sem informações adicionais.

[Casal com Filho Doente] (Ver Imagem 174)	1970 déc.	Foto da obra no arquivo do artista.
[Dormitório]	1970 déc.	Desenho. Apresentado na Exposição Individual de Carlos Prado, entre 18 dez. 1980 a 30 jan. 1981, na Galeria José Duarte de Aguiar.
[Violinistas e violoncelista – Esboço 2]	1970 déc.	Foto da obra no arquivo do artista.
[Violinistas e violoncelista] (Ver Imagem 175)	1970 déc.	Foto da obra no arquivo do artista.
Boi	1970 déc.	Óleo sobre madeira, 33 x 46cm.
Duas Figuras	1970 déc.	Técnica não informada, 22 x 37 cm. Preço da obra: R\$ 2,500.00, cfe. o site da Ernani Leilões, do Rio de Janeiro, consultado em 21 de maio de 2011.
Tocando os Bois	1970 déc.	Desenho, técnica mista, 17 x 30 cm. Fonte: site da TNT Escritório de Arte, consultado em 21 de maio de 2011.
[Casas e um caminhão]	1971	Apresentada na Exposição Individual de Carlos Prado, no MAM-SP, em 1976. Foto da obra no arquivo do artista.
Violoncelistas	1971-1974	Óleo sobre papel colado em duratex, 72 x 61 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976. Foto da obra no arquivo do artista.
Música de Câmera	1971-1975	Óleo sobre tela colada em duratex, 55 x 60 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
[Casas e prédios ao fundo]	1972	Desenho. Apresentado na Exposição Individual de Carlos Prado, entre 18 dez. 1980 a 30 jan. 1981, na Galeria José Duarte de Aguiar.
[Garota Matando o Pato] (Ver Imagem 176)	1973	Foto da obra no arquivo do artista.
[Homem Comendo uma Coxa de Galinha] (Ver Imagem 177)	1973	Desenho. Apresentado na Exposição Individual de Carlos Prado, entre 18 dez. 1980 a 30 jan. 1981, na Galeria José Duarte de Aguiar.
Homem, Gado, Pasto e Nuvens (Ver Imagem 178)	1973	Acrílico sobre tela colada em duratex, 61 x 80 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976. Foto da obra no arquivo do artista.
A Lavadeira	1975	Acrílico sobre tela colada em compensado, 81 x 61cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Execução em Pleno Sol	1975	Acrílico sobre papel colado em duratex, 58 x 77 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
[Transa]	1975-1976	Óleo sobre tela, 78 x 63 cm. Coleção Particular
Fauna Urbana	1975-1976	Óleo sobre tela colado em duratex, 70 x 120 cm. Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
Magia à Luz do Dia	1975-1976	Óleo sobre tela colada em compensado, 82 x 61 cm.

		Apresentada na Exposição do MAM, em 1976.
[Ilustração na capa do catálogo da exposição realizada no MAM-SP, em 1976]	1976c.	Arquivo do artista.
[Cinco Faces] (Ver Imagem 179)	1977	Desenho. Apresentado na Exposição Individual de Carlos Prado, entre 18 dez. 1980 a 30 jan. 1981, na Galeria José Duarte de Aguiar.
Alçapão	1979	Têmpera, 39 x 31 cm. Estimativa de leilão da Cia Paulista, em 30 de março de 2011; sem informações adicionais.
Queimada	1979	Nanquim sobre papel, 28 x 40,5 cm.
[Homem Enraizado] (Ver Imagem 183)	1980	Desenho. Apresentado na Exposição Individual de Carlos Prado, entre 18 dez. 1980 a 30 jan. 1981, na Galeria José Duarte de Aguiar.
Sinfonia da Cidade (série) (Ver Imagem 181)	1980	Cartaz referente à exposição de Carlos Prado, realizada na galeria José Duarte de Aguiar entre os dias 18 de dezembro de 1980 a 30 de janeiro de 1981. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP.
[Abstração – circulares]	1980 déc.	Coleção Sérgio Prado
Composição	1980 déc.	Gravura, 23 x 26 cm (5/10). Oferecida por R\$ 250,00 no 21º. leilão, lote 53, da Arte e Eventos.
Morro do Rato (Ver Imagem 182)	1980 déc.	Nanquim sobre papel, 27 x 41 cm. Ofertada pela Galeria 22, em 18 de março de 2011; sem informações adicionais.
Paisagem	1980 déc.	Óleo sobre madeira, 30 x 40 cm. Entrou em leilão da Errol Flynn, em 27 de agosto de 2007, em Belo Horizonte; sem informações adicionais.
[Abstração – retas]	1981	Coleção Sérgio Prado.
Serpentes (Ver Imagem 184)	1981-1985	Nanquim, 30 x 38 cm.
S.T. (Ver Imagem 185)	1982	Nanquim, 32 x 41 cm. Apresentada em <i>A Cor e o Desenho do Brasil</i> (1984).
S.T. (Ver Imagem 186)	1982	Nanquim, 47 x 41 cm. Apresentada em <i>A Cor e o Desenho do Brasil</i> (1984).
S.T. (Ver Imagem 187)	1982	Nanquim, 33 x 47 cm. Apresentada em <i>A Cor e o Desenho do Brasil</i> (1984).
Sem título	1983	Nanquim sobre papel, 30 x 45 cm. Estimativa de leilões da Cia Paulista, em 30 de março de 2011; sem informações adicionais.
Rosto (feminino)	1986	Carvão, 36 x 27 cm. Entrou em pregão da Renot, com lance inicial de R\$ 1.000,00, em 1 de dezembro de 2008.
Sem Título	1986	Desenho à caneta, 48 x 33 cm. Oferecido no leilão número 28, de 22 fev. 2011, da Arte & Eventos, por R\$ 400,00.

Cisneis	1987	Desenho, 22 x 28 cm.
Figuras (triângulo amoroso)	1988	Técnica mista, 51 x 34 cm. Estimativa de leilão da Renot, em 21 de fevereiro de 2011.
[Estupro]	s.d.	Foto da obra no arquivo do artista.
[Interior de Residência Rica Colorida]	s.d.	Foto da obra no arquivo do artista.
[Menino em Frente à Casa Rica]	s.d.	Foto da obra no arquivo do artista.
Maternidade (Ver Imagem 180)	s.d.	Foto da obra no arquivo do artista.
[Músicos]	s.d.	Desenho. Apresentado na Exposição Individual de Carlos Prado, entre 18 dez. 1980 a 30 jan. 1981, na Galeria José Duarte de Aguiar.
[Senhor de Bigode Usando Terno e Gravata] (parece Monteiro Lobato)	s.d.	Foto da obra no arquivo do artista.
Cidade Moderna	s.d.	Gravura, 33 x 23 cm. Entrou em pregão da Arte e Eventos, com o lance inicial de R\$ 300,00, em 17 de maio de 2011.
Figura Feminina	s.d.	Têmpera e óleo sobre cartão, 29 x 25,5 cm. TNT Leilão de Arte (RJ), dez. 2006.
Figura feminina	s.d.	Carvão sobre papel, 60 x 44 cm. Entrou em pregão da Bolsa de Arte, com o lance inicial de R\$ 2.000,00, em 6 de julho de 2010.
Figuras	s.d.	Nanquim, 40 x 40 cm.
Frevo (Ver Imagem 190)	s.d.	Técnica mista, 22,5 x 19 cm. Estimativa de leilão Francisco Antiguidades, em 13 de novembro de 2008; e sem informações adicionais.
Menino	s.d.	Nanquim, 48 x 32 cm. Entrou no pregão da TNT Leilões com lance inicial de R\$ 800,00, em 30 de outubro de 2008.
Mulher sentada	s.d.	Óleo sobre cartão colado em eucatex, 102 x 80 cm. Estimativa de leilão da Bolsa de Artes, em 6 de julho de 2010; sem informações adicionais.
Noite	s.d.	Apresentada na Exposição Individual de Carlos Prado, no MAM-SP, em 1976. Arquivo do artista.
Orquestra	s.d.	Óleo sobre eucatex, 60 x 71 cm. Valor de venda em leilão, da Vitor Braga, em 10 de março de 2009; sem informações adicionais.
Sem título	s.d.	Água-forte, 27 x 21 cm. Estimativa de leilão Cia Paulista, em 30 de março de 2011; sem informações adicionais.
Vaso	s.d.	Nanquim, 31 x 19 cm. Entrou para o leilão número 24, de 16 jun. 2010, da Arte e Eventos, base R\$ 200,00.