

DO ALTO DE UM ARRANHA-CÉUS NA AVENIDA RIO BRANCO: PANORAMA DO CIRCUITO DE ARTE MODERNA NO RIO DE JANEIRO, 1931-1947

Gabriela Caspary
Guilherme Bueno

A modernidade no Rio de Janeiro das décadas de 1930 e 1940 dispõe de vários roteiros: no trajeto da Lapa até a Praça Onze e pela linha de trem (que se junta a outro percurso da região portuária e seus bairros), temos uma cultura de matriz proletária e boêmia que desde o início do século inventava o samba. Em Santa Teresa e na Zona Sul, salões aristocráticos reproduzem o modelo parisiense do século XIX. Por ali também se instalam em pensões artistas emigrados, outros de classe média baixa e o *lúmpen*: no Hotel Internacional, situado naquele bairro, Arpad Szenes e Vieira da Silva tiveram seu endereço mais duradouro (e austero), tornado local de reunião de intelectuais e artistas. Na região portuária e na Ponta do Calabouço (onde se instalariam o aeroporto e a estação de hidroaviões), chegam navios e aviões com “bailarinas... emigrantes... uma grama de rádio”, livros e revistas importados para a “elite intelectual” (encontráveis na Rua do Ouvidor e adjacências), filmes para as salas de cinema, cujo

polo era a Cinelândia, no “quarteirão Serrador”¹ dos primeiros arranha-céus cariocas. Cruzando a Avenida Rio Branco, qual o curso do carnaval, no edifício A Noite, Lucio Costa e Grigori Warchavchik projetam o conjunto da Gamboa, contraponto às residências modernistas que chegavam em Ipanema (Alexandre Altberg) e Copacabana (Casa Nordschild, Rua Tonelero, 138, Warchavchik).

Nesse perímetro (Imagem 1) estão alguns dos difusores do modernismo da “alta-cultura”. Ele é o *ponto médio* (não de convergência) daqueles roteiros, pelo qual a modernidade adentra o imaginário de classe média, ou, no mínimo a promessa de ascensão a ela, personificada em toda a boêmia – dândis, candidatos a gênios, anjos perdidos, Rastignacs, rábulas –, que pinta, esculpe, lê, escreve, clinica, faz jornalismo, ceva na repartição, tem (ou não) os mais diferentes empregos, bebe, vira a noite. Há, na proximidade de enderços, a promiscuidade com o aparato oficial da cultura, mas também frequentações movidas pela mundaneidade (cervejas, flertes, prestígio, amizades, apoios, ciúmes, rivalidades); porém, em outras vezes, em vez do bar, a noite é passada na delegacia.

Ao *sobrepôr* uma nova modernidade àquela implantada na primeira década do século XX, que, por sua vez, substituíra a primazia da Rua do Ouvidor, essa área corresponde a mais uma camada de recalque da cidade, com processos que ocultam rastros perturbadores que lhes acompanham: tenta-se *esquecer* um morro (o Castelo), a chegada, um século antes, junto com os livros e romances mais requintados, de seres humanos escravizados, e a horripilante prisão do Calabouço. Assombrando esse “sonho de ordem e progresso”, eles tocam em outra dimensão do *inconsciente* do capitalismo.

Adotamos o recorte temporal de 1931 até 1947, quando se efetivam os movimentos para a criação de um museu de arte

1. Imediações das ruas do Passeio, Senador Dantas, Evaristo da Veiga, Álvaro Alvin, Alcindo Guanabara, Praça Marechal Floriano (Cinelândia) e Av. Rio Branco.

IMAGEM 1.
Mapa do Centro do Rio de Janeiro
(ano de referência 1923). Fonte: os
autores.



MAPA DO CENTRO DO RIO DE JANEIRO (ano de referência 1932)

ROTEIRO 1

PRÓ-ARTE

- 1.1 Associação dos Empregados do Comércio
(Pró-Arte 5º andar e Galeria Heuberger nº 118)
- 1.2 A Nova Galeria de Arte (Filial da Galeria Heuberger)
- 1.3 PALACE HOTEL
- 1.4 Edifício A Noite

FUNDAÇÃO GRAÇA ARANHA

- 1.4 Edifício A Noite

ROTEIRO 2

NÚCLEO BERNARDELLI

- 2.1 Studio Nicolas

ENBA

CLUBE DE CULTURA MODERNA

- 2.3 Edifício Odeon

ROTEIRO 3

3.1 DIRETÓRIO ACADÊMICO

3.2 ABI (construído entre 1936 e 1939)

3.3 UNIVERSIDADE DO POVO

3.4 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (construído entre 1937 e 1943)

ROTEIRO 4

4.1 GALERIA ASKANASY

4.2 CASA DO ESTUDANTE DO BRASIL (construído entre 1942 e 1945)

..... Quarteirão Serrador

----- Projeto de Arruamento

----- Em vermelho avenidas
e locais de interesse atuais

Locais de Interesse

1. Cassino Beira-Mar
2. Instituto de Música
3. Aqueduto da Lapa
4. Quartel de polícia
5. Palácio Monroe
6. Supremo Tribunal de Justiça
7. Biblioteca Nacional
8. Theatro Municipal
9. Liceu de Artes e Ofício
10. Estação dos Bondes de Santa Teresa
11. Imprensa Nacional
12. Galeria Cruzeiro / Hotel Avenida
13. Studio Eros Volússia
14. Convento de Santo Antônio
15. Teatro Carlos Gomes
16. Teatro João Caetano
17. Real Gabinete Português de Leitura
18. Escola Politécnica
19. Clube Municipal
20. Candelária
21. Banco Boavista
22. Banco do Brasil
23. Câmara dos Deputados
24. Santa Casa da Misericórdia
25. Igreja de Santa Luzia

Imprensa

- A. Diário Carioca
- B. Redação de A Manhã
- C. Redação do Jornal do Brasil
- D. Correio da Manhã
- E. Diário de Notícias
- F. Revista Leitura

Editoras/Livrarias

- I Livraria José Olympio Editora
- II Livraria Civilização Brasileira
- III Editorial Vitória
- IV Livraria Acadêmica
- V Livraria Atheneu
- VI Livraria Kosmos

moderna. Por isso, não adentraremos a exposição de Alexander Calder nem o MAM Rio (1948), que, decisivos, contam com estudos consolidados. O mesmo critério vale para o Salão de 31 e o edifício do MESP. Valemo-nos dos catálogos de Frederico Moraes para a Galeria Banerj, sua monografia sobre o Núcleo Bernardelli e a *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*, somada a revisão bibliográfica.²

Dentre as revistas, destacamos *Diretrizes*, *Movimento e Marcha*, nascidas nas fileiras do jornal esquerdista *A Manhã*, e o longevo *Boletim de Ariel*, de Gastão Cruls e Agripino Grieco, que acolheu figuras díspares como Graciliano Ramos, Santa Rosa, Flávio de Carvalho, Murilo Mendes, Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Jorge Amado, Aníbal Machado, Portinari, Edison Carneiro e Tristão de Athayde. Há suplementos de Letras e Artes, hebdomadários culturais de linha ampla (*Revista Acadêmica* e *Leitura*). Além de Ruben Navarra e Pedro Correia de Araújo, um dos críticos atuantes foi Mario Ney, o qual, apesar de sua perspicácia, hoje é uma figura esquecida. Nos anos 1940, soma-se a essa plêiade Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Vinícius de Moraes.

Das revistas especializadas, temos *Bellas Artes* (criada por Quirino Campofiorito), a vanguardista *Base* e a *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*; publicações estudantis como *Architectura* (ligada ao curso da ENBA, mas que não sobrevive ao primeiro ano da década de 1930), *ENBA – Revista de Arte* (1942), do Diretório Acadêmico, e a *Revista de Arquitetura – Órgão Oficial do Diretório da ENBA*, de meados da década de 1930. Nela, um anúncio da Livraria Acadêmica (rua São José, 68, com escritório na Avenida Rio Branco, 117), oferece *Bauwelt*, *Moderne Bauformen*, *Wasmuth Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, *Architectural Forum*, *Architectural Record*, *L'Architecture d'aujourd'hui*, *Art et Décoration*, *Casabella*, *Domus*. A livraria

2. Consultar bibliografia ao final do artigo.

Askanasy vende nos anos 1940 *L'Architecture Française*, *The Architectural Review*, *Mobilier et Décoration*, *Art et Industrie*, *Graphis* e as obras completas de Le Corbusier.³ Acrescentem-se *Die Baukunst der Neuesten Zeit*, de Gustav Adolf Platz, *Die Kunst der 20. Jahrhunderts*, de Carl Einstein (adquiridos na Livraria Kosmos pela Biblioteca Nacional) e indicações presentes em artigos.

PRÓ-ARTE, PALACE HOTEL, FUNDAÇÃO GRAÇA ARANHA

Muito há a estudar sobre os fluxos entre o Brasil, o leste europeu e a Alemanha. O censo de 1939 indica a presença de 87.024 imigrantes alemães no Brasil, dentre os quais a população judaica salta de 10 mil para 30 mil entre 1920 e 1928. Em janeiro de 1930, o *Jornal do Brasil* (JB) noticia que a Alemanha é o maior importador europeu de produtos brasileiros. No mesmo ano é inaugurada a comunicação internacional por telefone entre os dois países, ampliada para EUA, Argentina Chile, somente dois anos depois, com a inauguração do posto telefônico à Av. Rio Branco 122, onde também funcionava a redação do JB. A proximidade “modernizadora” do governo Vargas com a Alemanha se traduz na implantação da linha regular do Zeppelin em 1936 e subsequente construção de aeroporto em Santa Cruz na Zona Oeste do Rio de Janeiro.

No plano cultural, um marco dessa relação foi a Sociedade Pró-Arte de Artistas e Amigos de Belas Artes. Criada em 1931 no Rio de Janeiro, ela teve filiais em São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre até 1942. Fundada pelo marchand Theodor Heuberger, o frei Pedro Sinzig e a pianista e camerista Maria Amélia Rezende Martins, foi uma instituição privada promotora da cultura alemã, do intercâmbio entre os países e divulgação do modernismo através de publicações, conferências, cursos, concertos, festas e exposições.

3. *Correio de Manhã*, 25 de janeiro de 1948, p. 24.

Heuberger, chegara ao Brasil em 1924, a convite do representante consular brasileiro na Alemanha, o pintor Navarro da Costa. Antes, ele organiza algumas exposições⁴ de arte e cultura alemã que circularam em São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul, divulgando o expressionismo alemão, objetos de arte aplicada, utensílios domésticos e brinquedos, com uma expografia inovadora.

No mesmo ano do início das atividades da Pró-Arte, Lúcio Costa, na direção da ENBA, contrata para o corpo docente três imigrantes: Alexander Buddeus, arquiteto alemão; Gregori Warchavchik, arquiteto russo-ucraniano e Leo Putz, artista austro-húngaro nascido em Merano, Tirol. Todos eles (cuja presença provocou desavenças com o núcleo acadêmico e nacionalista da escola, adicionando um ingrediente às conspirações que resultariam na demissão de Costa) participavam do círculo da Pró-Arte. Em maio acontece na sede da ENBA o primeiro Salão da Pró-Arte, com obras de artistas de língua ou formação alemã com temática brasileira, fazendo um contraponto às mostras ali organizadas por Heuberger em 1928 e 1929, exclusivamente de artistas alemães e arte aplicada. O salão, divulgado como uma homenagem ao Brasil, com trabalhos produzidos aqui sob a influência da luz e do calor dos trópicos, ocupou várias salas do edifício, sendo patrocinada pelas três embaixadas de língua alemã: Alemanha, Áustria e Suíça. Leo Putz, Friedrich Maron e Guignard mereceram salas exclusivas com obras produzidas no Brasil.⁵

4. 1ª Exposição de Artes Plásticas e Decorativas no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, 1924, Exposição de gravuras na Associação de Empregados do Comércio, 1927, Exposição de Arte Decorativa Alemã na ENBA, 1929, Exposição de Livros e Artes Gráficas da Alemanha, na Biblioteca Nacional, 1930.

5. Outros artistas expositores: Erwin Ritter von Busse-Granand, Nils Christophersen, Lotte Benter-Bogdanoff, Lucie Bomberge, Max Gorssmann, Franz Heise, Lisa Hoffmann-Ficker, Laubish-Hirth, Carmen Kuenerz, Hans Nöbauer, Paulo Rossi-Osir, Stephan Heinrich Quincke, Hebert Arthur Reiner, Hans Reyersbach e Otto Singer.

Heuberger comercializou arte em sua galeria (criada em 1926) à Av. Rio Branco 118, no edifício da Associação dos Empregados do Comércio, onde a Pró-Arte iria ocupar o quinto andar. A partir da década de 1930 ele abre uma filial paulista na Rua Barão de Itapetininga, 41 e no Rio de Janeiro na Rua Buenos Aires, 79 (inaugurada em 1936, chamada A Nova Galeria de Arte). Os produtos divulgados e vendidos seguiam o perfil da Pró-Arte.

O segundo Salão Pró-Arte (1933) ampliou o espectro de artistas, reunindo modernistas brasileiros aos colaboradores de língua alemã. Montada em sua sede social, dela participaram Bellá Paes Leme, Erwin Ritter von Busse-Granand, Pedro Correia de Araújo, Guignard, Cicero Dias, Di Cavalcanti, Príncipe Paulo Garin, Oswaldo Goeldi, Celso Kelly, Friedrich Maron, Cecília Meireles, Silvia Meyer, Noêmia Mourão, Ismael Nery, Hans Nöbauer, Portinari, Hans Reyerebach, Oskar Rothkirch, Santa Rosa, Emil Stile, Valerie Teltscher, Celso Antonio, Max Grossmann, Adriana Janacopulos e Herbert Arthur Reimer.

Devemos entender as empreitadas de Heuberger inseridas no complexo da Avenida Rio Branco: além delas, temos na zona intermediária do bulevar o Palace Hotel. Numa ponta, na Praça Mauá, no edifício A Noite, estavam a Fundação Graça Aranha, o escritório em sociedade de Warchavchik e Lucio Costa (1931-33) e a Rádio Nacional. Na outra, além da ENBA, encontraremos as sedes de várias associações artísticas e culturais.

Os eventos artísticos no Palace Hotel aconteciam desde a década de 1920, com individuais de Segall (1928), Tarsila (1929 e 1933), Ismael Nery (1929), Portinari (1929, 1931 a 1936), Navarro da Costa (1931), Guignard (1936 e 1938), Anita Malfatti (1937) e dos jovens Ado Malagoli (1948), Kaminagai (1946), Sigaud (1941), Quirino Campofiorito (1934), Takaoka (1936) e Waldemar da Costa (1932). Coletivas sobre a Escola de Paris (1930), a 8ª Mostra da Associação de Artistas Brasileiros (1936), sobre o Núcleo Bernardelli (1941), o 3º Salão da Família Artística Paulista (1940) e o Salão de Abril (1947) sinalizam o viés cosmopolita almejado. A exposição da Escola de Paris, Grand

Exposition d'Art Moderne, “trazida por Vicente do Rego Monteiro e pelo crítico e poeta francês Géo-Charles, [...] trouxe ao Brasil cerca de 90 obras de artistas como Braque, Marcoussis, Dufy, Léger, Picasso, Vlaminck, Miró, Lhote, Foujita [...]” (LIMA, 2001, p. 112), reforçando que, em meio à crise financeira mundial, à finalidade cultural e messiânica do evento se somasse a esperança, da parte dos europeus, de escoar sua produção para outras paragens, visto que a clientela paulistana abrisse outrora precedentes (MICELI, 2003, p. 9-16; 124-150).

No hotel ficava a Associação de Artistas Brasileiros (AAB) – ali instalada “numa conversa muito cordial com o dr. Otávio Guinle [um dos proprietários do Palace], [que] nos cedeu [à AAB] um salão de andar térreo que era o melhor local de exposição do Rio⁶”. A AAB se encarregava de organizar exposições, conferências, leitura de poemas e festas em seus três espaços: o hall, o salão nobre e a sala da associação. O público, atraído pelas efemérides, percorria as diversas exposições simultâneas, que contava com restaurante, bar e salão de chás e não é difícil imaginar as tertúlias em torno de pinturas, poemas, taças de vinho, charutos e chávenas de chá.

Nas salas do Palace Hotel, a seção de arquitetura da AAB, conduzida por jovens profissionais, organiza, inspirada pela visita à cidade de Frank Lloyd Wright em 1931, o 1º Salão Internacional de Arquitetura Tropical, inaugurado em 17 de abril de 1933:⁷ a ideia do nacional/tropical começava a ser pautada menos em termos de estilos históricos do que em funcionalidade frente ao clima. A atuação do Palace Hotel passaria incólume pelas tempestades políticas das décadas de 1930 e 1940, mas é encerrada com seu fechamento em 01 de setembro de 1950.

6. Depoimento de Celso Kelly a Cacilda Teixeira da Costa em 19 de julho de 1979 (apud LIMA, 2001, p. 107).

7. São eles: João Lourenço da Silva, Alcides da Rocha Miranda e Ademar Portugal. Como encarar a arquitetura no Brasil. *Correio da Manhã*, 09 de fevereiro de 1933.

A Fundação Graça Aranha inicia as atividades em 1930, com prêmios em dinheiro para as categorias romance, poesia e pintura. Raquel de Queiroz, Murilo Mendes e Cícero Dias são os vencedores em 1931. Em 1933, ela inaugura o que é anunciado como a primeira exposição modernista abrangente. Mesmo sem se equiparar às mostras feitas da Sociedade Pró-Arte Moderna, em São Paulo, ela é significativa e a recepção surpreende o leitor: “não há mais a zombaria antiga em torno da arte moderna” e “uma compreensão justa já permite distinguir o que é sincero e construtor, do que há de artificial e voluntário”,⁸ conclusão desautorizada pelos fatos. A mesma reportagem divulga partes de um manifesto da Fundação, mencionando que a exposição fora idealizada por Graça Aranha antes de sua morte em 1930. Essa mostra aconteceu no Studio Nicolas e dela participaram Tarsila do Amaral, Bellá Paes Leme, Cecília Meireles, Noêmia Mourão, Di Cavalcanti, Portinari, Quirino Campofiorito, Guignard, Lúcio Costa, Goeldi, Cicero Dias, Brecheret, Celso Antônio, Ismael Nery, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Prado, Antonio Gomide, entre outros.

Um personagem central para a história do modernismo brasileiro em estreita ligação com a Pró-Arte e as associações modernistas na cidade foi Guignard. Após viver e estudar na Europa, retorna ao Brasil em 1929, integrando o grupo considerado de formação e língua alemã. Em 1931, passa a dar aulas na Fundação Osório, onde permanece até 1943, quando se muda para Belo Horizonte. Sua primeira individual coincide com o evento inaugural da Pró-Arte em 1931. Em 1932, assume a direção artística da mesma e organiza o primeiro baile de

8. Primeira exposição da Fundação Graça Aranha. *Diário de Notícias*, 2 de julho de 1933. Suplemento, p. 1.

carnaval decorado. Guignard participa de todos os salões e exposições de arte moderna na cidade e é, com Di Cavalcanti, grande articulador para a instituição de um espaço oficial moderno no Rio. Em 1938, ganha prêmio de viagem do intercâmbio Brasil-Alemanha, promovido pela AAB, Pró-Arte, Instituto Teuto-brasileiro de Alta Cultura e Embaixada Alemã.

Em 1936, ele expõe uma série de retratos no Palace Hotel. Ali apresentou cerca de 32 pinturas. A mostra foi considerada pelo *Diário Carioca* “o grande sucesso artístico da temporada”.⁹ Quirino Campofiorito, em nota publicada em *Bellas Artes*, louva sua oportuna contribuição:

Nesta terra onde se vive, indiscutivelmente, um atraso artístico de cinquenta anos, raros são os artistas a cujo esforço e talento devemos um justo equilíbrio artístico, capaz de dar à nossa arte o seu lugar no andamento atual. Guignard é desses raros artistas que fazem arte hoje longe das aberrações exageradas. Desenho, concepção, cor, sensibilidade pictórica, são qualidades jamais esquecidas pelo artista que presentemente expõe na A.A.B. Guignard é hoje uma personalidade distinta na pintura brasileira contemporânea.¹⁰

A recepção do *Diário de Notícias*, no entanto, repudia o artista e sua “bizarra escola por demais moderna” como produtor de figuras que não têm “nem ao menos harmonia anatômica, já que não tem volume, nem colorido nem movimento”¹¹. Antonio Bento inicia sua coluna de 1 de julho de 1936 no *Diário Carioca* se queixando do baixo nível cultural e artís-

9. *Diário Carioca*, 24 de julho de 1936, p. 15.

10. JOÃO DAS ARTES [pseudônimo de CAMPOFIORITO, Quirino]. Exposições no Rio. *Bellas Artes*, números 15-16, p. 5, maio/junho 1936.

11. CASTRO, Branca de. Impressões de arte, Duas exposições. *Diário de Notícias*, 31 de maio de 1936, p. 14.

tico carioca, incapaz de compreender pintores como Guignard, que não vendera nada na exposição.

A resposta de Antonio Bento é uma das nuances da crítica de arte, que passará por mudanças profundas entre as décadas de 1930 e 1940. Se o autor, em 1936, lamenta uma indigência intelectual do público, isso revela o restrito lugar da produção artística, aparentemente descolada do mundo em que existe. A crônica mais convencional do modernismo carioca, que privilegiara em um momento inicial a “renovação estética perpetrada pelos moços”, logo verá o acirramento do teor acusatório – o modernismo “bolchevique e judeu” – ocupar com regularidade as páginas dos jornais e a vida institucional a partir de 1935-36. A passagem do futurista italiano Anton Bragaglia pelo Brasil em 1931 (outro visitante, como Le Corbusier e Frank Lloyd Wright), sob os auspícios da Fundação Graça Aranha, apresentada como “uma parcela importante desse esplêndido movimento que deu Marinetti, Mussolini, Frampotini e tantos e tantos outros nomes de primeira grandeza”¹², sinaliza o terreno movediço de negociações.

Ocorrida em um momento de rearranjo das elites locais, essa agitação cultural transcorre em um ambiente eivado de tensões. Presente-se nele o quinhão de ambiguidade, que atravessará esses e os demais episódios aqui tratados: o circuito de arte no Rio de Janeiro dos primeiros anos da década de 1930 dissimula uma enfática indiferença ou finge se preservar da turbulência a grassar no restante do país, após a deflagração da guerra civil em resposta à Revolução Constitucionalista em 1932, à “pacificação” subsequente e ao flagelo da ditadura. Quem lê o noticiário de arte de então

12. BRAGAGLIA, Anton. Cultura Moderna no Brasil. *Diário de Notícias*, 15 de fevereiro de 1931, p. 20.

jamais desconfia disso. Salvo posteriores exceções, como o Clube de Cultura Moderna, fala-se do “homem brasileiro”, jamais de seus problemas.

Afora a censura, desponta como estratégia cada vez mais incisiva do Estado oferecer como “alternativa” de sobrevivência a cooptação. A proximidade incontornável da autoridade governamental vigia, vale-se de instituições para promoção e se desvencilha das mesmas sem nenhum pudor. O compadrio da cordialidade faz a sega entre quem vai para a prisão e quem é “resgatado”. Se a absorção de figuras como Carlos Drummond de Andrade e Rodrigo Mello Franco evidencia o rastro de sociabilidade com Gustavo Capanema, ou transige com os bacharéis na carreira diplomática (Vinicius de Moraes, Murilo Mendes e Paschoal Carlos Magno), é significativo que alguns ligados a uma entidade próxima à Aliança Nacional Libertadora (ANL) ganhem postos ou encomendas (Roquette Pinto, Portinari, Inácio Azevedo Amaral); o pedigree familiar e uma eventual moderação escudaria outros de danos maiores (Lucio Costa). Por outro lado, a coação se mostra quando Heuberger faz pela Rádio Nacional uma saudação transoceânica ao “Dia da Arte Alemã”, em julho de 1937 (ele, um ano antes visitara sua cidade natal para promover os arranjos de uma exposição com material fornecido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda). Era um constrangimento calculado, sabida a sua interlocução com judeus e antifascistas, como o frei Pedro Sinzig e o jovem arquiteto Alexandre Altberg, fundador da revista *Base*.¹³

Esse panorama nos permite voltar à Pró-Arte e seu desenlace. Em 1935, ela lança a revista *Intercâmbio* (que circulou até 1941), voltada para a divulgação da cultura brasileira e alemã e inicia cursos de língua alemã. *Intercâmbio* tinha

13. MOREIRA, Pedro. Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro. *Arquitextos*, ano 05, março 2005. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.058/484>. Acesso em: fev. 2022.

um cunho moderno com seções de artes plásticas, literatura e ciências, apresentando obras de Guignard, Leo Putz e publicação bilingue de textos de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Mário de Andrade. A revista, dependente de recursos estatais alemães e brasileiros, conforme o poder do partido nacional-socialista avança, sofre patrulhamento ideológico e muda sua pauta. Heuberger, cada vez mais isolado, afasta-se até ser alijado por completo. Com o recrudescimento do regime, ele é um personagem visado. Em 1939, pede nacionalidade brasileira, só aprovada em 1941. Em 1943, suas empresas entram na lista negra dos EUA, assim permanecendo até 1945. O projeto varguista de nacionalização se intensifica em 1942, com a entrada do Brasil na Guerra ao lado dos aliados, e institui a proibição da utilização da língua alemã em território brasileiro, inviabilizando a Pró-Arte. As atividades são encerradas, sendo retomadas após a Guerra, mas sem o impacto nem entusiasmo original. O prestígio de Heuberger e suas movimentadas galerias de arte moderna desaparecem, como se nunca tivessem existido.

NÚCLEO BERNARDELLI, CLUBE DE CULTURA MODERNA

O Núcleo Bernardelli precede em pouco o “Salão Lucio Costa”. Antes de se constituir, em junho de 1931 quase como uma cooperativa, sua origem remonta à exposição do “Grupo dos Cinco” – Edson Motta, Cândido de Cerqueira, Luiz Abreu, Odelli Castello Branco e Ruy Campello –, realizada no Studio Nicolas em dezembro de 1930 com o apoio do poeta Paschoal Carlos Magno (entre dezembro de 1932 e janeiro de 1933, com o Núcleo consolidado, dentro dele se forma o “Grupo dos Seis”, expondo dessa vez no não menos prestigiado Studio Eros Volusia, à Rua São José, 87¹⁴). Dos partici-

14. Os “seis” são: Candida G. Cerqueira, Bráulio Poiava, Bustamante Sá, Edson Motta, João José Rescala e J. Magno. *Diário Carioca*, 04 de janeiro de 1933, p. 8.

pantes, destacam-se Edson Motta, Manoel Santiago, João José Rescala, Ado Malagoli, Bustamante Sá, Quirino Campofiorito, Eugênio Sigaud, Bruno Lechowski, Pancetti, Yoshia Takaoka, Joaquim Tenreiro, Milton Dacosta, Jacintho Magno Trindade e José Gomez Correia.

No Studio Nicolas, Praça Floriano, 55, o Núcleo encontra seu abrigo. O Studio, de Nicolas Alagemovits, fotógrafo e músico romeno, solicitado retratista, compositor respeitado entre os pares, era mais um espaço que promovia eventos de diferentes artes, tendo por meta a criação de um “Movimento Artístico Brasileiro”. No térreo do prédio estava o Bar Amarelinho; andares acima, o Ministério da Educação. Do outro lado de sua outra portaria, na Rua Alcindo Guanabara, em uma sala cedida pela Câmara dos Vereadores, se instalaria o escritório técnico do projeto da sede do MESP. Apesar de não incorrer no anacronismo do Núcleo Bernardelli ter se *encontrado* com a equipe do escritório técnico – ao menos não como vizinhos nesses endereços, pois quando Lúcio Costa constitui sua equipe, em 1936, e ocupa as salas da Câmara, o Núcleo já havia sido desmantelado –, ambos partilhavam uma mesma rede, pois o arquiteto, ainda diretor da ENBA, do outro lado da Praça Floriano, lhe faz a saudação:

O diretor da Escola Nacional de Belas Artes, o dr. Lucio Costa [...] elogiou francamente a nossa iniciativa, por ter partido de um grupo de estudantes, e entre outras confortadoras referências, disse: “Torna-se necessário que as iniciativas particulares façam algo para o engrandecimento de nossas artes, pois se não tivermos o concurso de todos os brasileiros, nunca chegaremos a uma conclusão”¹⁵

15. O espírito construtor de um artista jovem. Uma contribuição valiosa para a realização de uma arte brasileira. *Correio da Manhã*, 06 de agosto de 1931.

Considerada a partilha de endereço, não surpreenderia a visitação de autoridades (ministros, secretários¹⁶), seja por interesse, bisbilhotice, adulação, amizades. Assim como os telegramas enviados ao Palácio do Catete, tudo isso demarcava zonas de influência que contribuiriam para a posterior mudança do Núcleo para uma sala na ENBA, em outubro de 1931. Ele é assunto de estudantes, artistas e autoridades na abertura do Salão Nacional: “foi lembrado que o titular da Viação [José Américo] era um dos protetores dessa organização.”¹⁷ A participação ativa no circuito, o direito à voz na AAB e as três concorridas edições de seu salão independente (maio-junho de 1932, junho de 1933, janeiro de 1934), a primeira na Sociedade Sul Riograndense, na Avenida Rio Branco (com direito a Getúlio Vargas batendo ponto), acompanhada de uma exposição paralela no navio Almirante Jaceguay,¹⁸ a segunda no Liceu de Artes e Ofícios e a terceira na ENBA (Vargas comparecendo de novo), assim como a participação no pavilhão na Feira Internacional de Amostras (outubro de 1933) são indícios de sua posição privilegiada.

Apesar das privações materiais, o Núcleo Bernardelli estabelece um nível razoável de organização, promovendo sessões de modelos, pintura ao ar livre, cursos e palestras. Inicialmente ele contou com a simpatia de parte do jornalismo, numa atmosfera festiva, perceptível na aguardada realização de seu “Baile dos Pijamas” no salão do Beira-Mar Cassino no carnaval de 1932, com a presença de remadores do Flamengo, beldades e “decorações [...] extremamente

16. *Diário de Notícias*, 06 de novembro de 1931, p. 5.

17. Membros do governo no Salão de 1931. *Correio da Manhã*, 01 de outubro de 1931, p. 5. Núcleo Bernardelli. *Correio da Manhã*, 10 de novembro de 1931, p. 6. MORAIS, F. *Núcleo Bernardelli*. *Op. cit.*, p. 32). Quirino Campofiorito, na introdução ao livro de Moraes, por seu turno, é veemente ao afirmar a inclinação socialista (*ibidem*, p. 12).

18. Bellas Artes. *Diário de Notícias*, 01 de junho de 1932, p. 5.

modernas, exóticas e belas”.¹⁹ Mesmo sorteando duas obras por mês, a necessidade de dinheiro somaria outros episódios ao anedotário do grupo. Um deles, cuja origem se perdeu e ganhou ares míticos, seria a falsificação de Castagnetos por alguns integrantes (em uma ocasião, um crítico, ao visitá-los, maravilhado, é repreendido, pois o “Castagneto” em questão não havia secado). Mesmo que seja uma pilhéria, ela nos informa sobre algo marcante: uma modernização via pictorialidade.

Essa pictorialidade (para Segall, “os artistas de São Paulo procuram mais a pintura em si, ao passo que os do Rio, menos torturados e mais animados por uma paisagem policrômica, imprimem às suas cores uma tonalidade mais viva, mais variada, um pouco mais decorativa”²⁰) poderia ser sentida também na geração intermediária (Georgina e Lucílio de Albuquerque, Timóteo da Costa, Batista da Costa, Belmiro de Almeida, Rodolfo Chambelland e Eliseu Visconti) e nos “moços e moças” do Núcleo. Esse emparelhamento da fatura em relação aos “mestres” se desenrola na formação interna dos “nucleanos”, notada na afinidade luminosa de algumas paisagens de Edson Motta e aquelas iniciais de Pancetti.²¹ A paisagem, cuja relação passa por uma “concretude” da experiência vivida e da imagem do “povo” reflete não menos a heterogeneidade de condições sociais dos membros do Núcleo: ela significa a entrega ao esteticismo (Manoel Santiago), o cenário urbano do cotidiano e da vida boêmia (Dacosta), o entorno proletário ou bucólico à mão (Pancetti). Também projeta a imagem do trabalho na cidade moderna, como em Quirino Campofiorito, Eugênio Sigaud

19. O “Baile dos Pyjamas”. *Correio da Manhã*, 27 de janeiro de 1932, p. 6.

20. Lazar Segall [sic] está no Rio. *Diretrizes: Política, Economia, Cultura*, 25 de setembro de 1941, p. 2.

21. GOMES, Tapajós. Um artista que se impõe. *Correio da Manhã*, 09 de agosto de 1936. Suplemento, p. 1.

(sobressaindo a solidariedade entre classes) e Dacosta (*Cozinha de restaurante*, 1941).

Na trajetória do Núcleo, a deferência se revela dependência à “lógica do favor” e os “nucleanos” não passaram incólumes à política e ao fardo da “pobreza digna”. Esse é um tema com o qual sempre conviveram – o mundanismo mesclado à romantização da precariedade monástica: “a pobreza não existe para esses primitivos, que deixam de assistir ao mais sensacional jogo de futebol, ou ao último filme da Glória Swanson, da Marlene Dietrich, ou da Greta Garbo para adquirir um tubo de tinta, um pincel, uma tela...” e, não obstante, em sua exposição, “a aristocracia carioca irá passar tardes de rara elegância e fina espiritualidade”.²²

O fenecer do apoio oficial e a força dos setores reacionários da ENBA conduzem a abrupta e irreversível perda de favor em 1935: sob a vista grossa de Archimedes Memória, o porão ocupado pelo Núcleo e pela Sociedade Brasileira de Belas Artes é depredado.²³ Seus membros se viram para contornar os obstáculos: em fevereiro de 1936, organizam com a Sociedade Nacional de Belas Artes, no Teatro João Caetano, o XIX Baile dos Artistas.²⁴ Porém, meses depois, são despejados. Dali em diante, pulam de um lugar para outro: Rua da Quitanda, Rua São José, Praça Tiradentes... (MORAIS, 1982, p. 37-38). Fazem um melancólico apelo em 1938 a Gustavo Capanema – então Ministro da Educação – para retornar à ENBA, sem resposta.²⁵ A mostra no Palace Hotel, em 1941, tem ares de elegia. Quirino Campofiorito registra 1942 como o ano do fim (CAMPOFIORITO, 1982, p. 11).

22. 60 Bric-a-brac. *Diário de Notícias*, 04 de junho de 1932, p. 8.

23. MORAIS, *Cronologia... Op. cit.*, p. 158 e MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli. Op. cit.*, p. 34-37.

24. O XIX Baile dos Artistas. *Diário de Notícias*, 01 de fevereiro de 1936, p. 9.

25. Em situação difícil o Núcleo Bernardelli e a Sociedade Brasileira de Belas Artes. *Diário de Notícias*, 27 de abril de 1938, p. 5.

Duas instituições criadas em 1934 lançam o “moderno” como campo de conflito. A primeira, fundada em maio daquele ano, é o Clube de Arte Moderna. A outra, de visibilidade pública e caráter polêmico acentuado, é o Clube de Cultura Moderna (CCM), surgido em novembro.

O Clube de Arte Moderna, composto por Guignard, Anibal Machado, Portinari, Carlos Leão, Celso Antonio, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Queiroz Lima, Lucio Costa, Manuel Bandeira e Pedro Correia de Araújo, visava “coordenar os elementos dispersos da arte moderna no Brasil” e “ficar atentos a todas as manifestações de arte plástica, onde quer que se verificarem, assim como a denunciar aquelas que, apresentando-se embora com grande publicidade, sejam falsas ou destituídas de significação”.²⁶ Sem saber o que concretizou em prol de sua causa, o pouco que sabemos sobre ele vem de um de seus opositores mais ferrenhos, Archimedes Memória, em uma carta endereçada a Getúlio Vargas: “as atividades do arquiteto Lucio Costa [...] entre vários nomes dos filiados ostensivos à corrente modernista que tem como centro o Clube de Arte Moderna, célula comunista cujos principais objetivos são a agitação do meio artístico e a anulação de valores reais que não comunguem no seu credo.” (*Apud* LISSOVSKY, 1996, p. 26).

O CCM é um episódio radical e instigante da passagem da oposição à repartição. Criado nas dependências da ABI (cuja sede ocupava a região da Cinelândia / Passeio Público), ele mantém laços estreitos com a ANL e Luis Carlos Prestes. Promove cursos de economia política, geografia, cultura, filosofia no Edifício Odeon (em frente ao Senado), acolhendo Jorge Amado, Nise da Silveira, Roquette Pinto, Anísio Teixeira,

26. 66 Club de Arte Moderna. *Jornal do Brasil*, 24 de maio de 1934, p. 12. O mesmo comunicado é publicado na mesma data no *Correio da Manhã*, p. 3.

dentre outros. Reproduzindo o exemplo europeu, realiza um congresso de escritores em 1935.

Com a “Feira Farroupilha”, o CCM repetia a prática de ver nas festividades a chance de melhorar o caixa (neste caso, para implantar a “Universidade Popular”) e atrair adeptos. Sua grande realização foi a *Exposição de Arte Social*, em setembro de 1935 no Clube Municipal (Avenida Rio Branco, 133), com artistas de diferentes gerações: Di Cavalcanti, Portinari, Noêmia Mourão, Santa Rosa, Paulo Werneck, Goeldi, Guignard, Carlos Leão, Orlando Teruz, Waldemar da Costa, Hugo Adami, Lasar Segall, Cícero Dias, Isamel Nery (recém-falecido). Ela é alvo de uma crítica *sui generis* de Dante Costa e Marques Rebello, diz satiricamente que “o que ficou realmente apurado foi que os soldados, marinheiros e operários que andaram espiando os seus sofrimentos de classe tinham sido todos contratados pela diretoria do ativo clube exclusivamente para este fim”²⁷.

Para Dante Costa ela não é “uma exposição exclusivamente de esquerda: sem intenções vermelhas, aqueles desenhos tiveram um grande mérito – denunciaram a existência de olhos honestos, capazes de verem sem premeditação os aspectos populares do Brasil”. Em sua *sensibilidade* social, o autor envereda pelo olhar do esteta: “o prazer estético não carece de conflitos; é feito de íntimas ternuras [...] um campo largo e elástico, amplo, grande, capaz de conter arte de várias tendências e expressões [...]” e diagnostica o estado da questão:

Eram para mais de 170 desenhos integrando uma mostra coletiva de tendência social. E esta foi a sua maior utilidade: evidenciar que talvez já seja possível entre nós formar “equipes” de artistas orientados num mesmo sentido de vanguarda. Para ser honesto, direi que a Exposição era apenas de *tendência* social [...]. Assim, a exposição foi um

27. REBELO, Marques. Diário achado num bonde. *Boletim de Ariel*, ano 5, número 3, p. 66, dezembro de 1935.

reflexo fiel das aspirações sociais entre nós: ainda estamos na fase primeira, na manhã do movimento, ainda precisamos ser apenas expositores dos males burgueses, manipuladores desses produtos finais de decomposição.²⁸

Santa Rosa, Álvaro Moreyra e Aníbal Machado proferiram conferências, publicadas na imprensa e em *Movimento*,²⁹ e Di Cavalcanti não mede palavras na solenidade de encerramento:

[...] desde 1916 sou combatido pelos dominadores oficiais da arte brasileira por dois crimes terríveis: 1º: amar a arte popular, amar o povo do Brasil, vendo nele, pelo esplendor mestiço de seu lirismo, uma fonte de harmonias novas para o patrimônio artístico do mundo. 2º: querer uma arte anti-acadêmica, uma arte viva, uma arte que se transmita ao público, nova [...] uma arte que pode perturbar, jamais enfastiar... Pois bem, minha experiência vos diz: nós, artistas independentes do Brasil, contamos agora com uma organização que pode nos livrar da putrefação do academicismo, lutando para que o público compreenda [...] o nosso papel de artistas livres, trabalhadores explorados como todos os trabalhadores. Explorados como eles pela mesma forma de reação. Comprimidos como eles pelo terror obscuro do poder [...] As nossas liberdades custam quase o mesmo preço da liberdade dos trabalhadores. E é por isso que o artista se aproxima cada vez mais do operário; se aproxima das massas lutadoras, se aproxima do povo e realiza arte de acordo com o anseio dessa imensa maioria, com a qual ele cada vez mais se identifica.³⁰

28. COSTA, Dante. A exposição do Club de Cultura Moderna. *Boletim de Ariel*, ano 5, número 1, p. 20, outubro de 1935.

29. Ver a esse respeito AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1935-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 1984 (3ª edição, 2003).

30. Um notável triunfo da arte popular. *A Manhã*, 27 de setembro de 1935, p. 1.

A visualidade dominante no CCM era a do álbum *A Realidade Brasileira*, lançado por Di em 1933. As capas de *Movimento* e as ilustrações para *A Manhã*, com a caricatural ridicularização dos líderes nazifascistas e o estereótipo do “capitalista” (cartola, casaca, charuto, barriga volumosa, expressão suína) têm afinidade com a *Nova Objetividade* alemã. Contudo, vez ou outra elas são seguidas por uma paginação de inspiração eminentemente construtivista.

Em 1935, após o fechamento da ANL, o futuro do CCM está vaticinado. Carlos Maul, com sua bizarra associação entre futurismo e bolchevismo, sentencia:

O futurismo, ou mais precisamente o “modernismo”, que é o rótulo bolchevista da arte grosseira e aleijada da atualidade, chegou também à nossa terra e continua a produzir seus resultados maléficos, mercê da despreocupação dos verdadeiros valores que não se defendem e muito menos defendem as conquistas autênticas de nossa cultura.³¹

Que prossegue em outro artigo:

[...] em todos os setores se colocam as sentinelas avançadas do comunismo, em ação daninha e devastadora [...] Instala-se um “Club de Cultura Moderna”. Observa-se o seu programa, vai-se a ver a lista de seus componentes e dá-se com os nomes dos maiores comunistas indígenas [...] A “cultura moderna” aí propagada vem da Rússia, via Paris e Barcelona [...].³²

31. MAUL, Carlos. *O espírito subversivo do modernismo*. *Correio da Manhã*, 25 de junho de 1936, p. 4.

32. MAUL, Carlos. Palavras aos intelectuais brasileiros. *Correio da Manhã*, 05 de dezembro de 1935, p. 4.

Os integrantes dispersam: Anísio Teixeira é afastado da administração municipal e se retira da vida pública; Roquette Pinto, que ocupava postos na esfera federal, dirige o Instituto Indigenista Americano do México e trabalha no Instituto Nacional de Cinema Educativo. A rádio que criara é transferida para o governo federal, tornando-se em 1936 Rádio MEC. Di Cavalcanti, outrora preso em São Paulo como “getulista”, no fim de 1935 se refugia da polícia de Getúlio em Paquetá, mas é capturado, acusado de associação ao comunismo. Parte para o exílio em Paris (1937) e retorna a São Paulo entre 1940-41.

DIRETÓRIO ACADÊMICO, ABI, UNIVERSIDADE DO POVO, MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

A curta distância entre o Diretório Acadêmico e a ABI era uma travessia *de riscos*. O Diretório, nos anos 1940, tem uma guinada e passa a se posicionar a favor de exposições antiacadêmicas, antifascistas e modernistas, organizando outras tantas. Diante dos obstáculos impostos pela direção da Escola, a ABI apoia os estudantes. A ABI, aliás, se notabilizaria – lembrada a sua boa relação com o CCM – pela amplitude de firmar laços.

Apesar de não ser promovida nem pelo Diretório, nem pela ABI, nem precisar ser transferida, a mostra de Lasar Segall, em 1943, organizada pelo Ministério da Educação e Saúde no Museu Nacional de Belas Artes, ilustra o ativismo dos estudantes. Ela é afrontada por Carlos Maúl, Cypriano Lage e Augusto de Lima Jr., sendo o pintor tratado como “autor de uma pintura dissolvente, que envolvia grave perigo para a paz mundial” (*apud* MORAIS, 1995, p. 181), enquanto tem entre seus principais defensores Vinícius de Moraes (*A Manhã*), Antonio Bento (*Diário Carioca*), Manuel Bandeira (*A Manhã*), Osório Borba (*Diário de Notícias*), numa controvérsia proporcional à repercussão e tensões políticas que

despertava.³³ No entanto, tudo isso só foi possível porque ela é salva do empastelamento pelos estudantes e professores modernos.³⁴

As exposições do Diretório acontecem nas dependências da ENBA, apresentando estudantes, ex-estudantes ou convidados externos. No primeiro caso, temos uma individual de Franz Weissmann (1946); no segundo, uma grande mostra de Guignard (1942), cujo ressentimento acadêmico transbordaria no ano seguinte. Não podemos estimar se, da parte de Guignard, o convite representaria o aceno de uma oportunidade de trabalho na Escola, sobretudo considerada a frustrada passagem pelo Instituto de Arte da Universidade do Distrito Federal (fechada em 1939). O que sabemos é que o chamado em si lhe entusiasmava e a calorosa admiração fazia vislumbrar seu reconhecimento como *chefe de escola*.

As obras do pintor ofereciam um sentido de autonomia, como analisa Ruben Navarra: “Em certos momentos, acontece que o pintor consegue dar ao fundo dos retratos o mesmo interesse plástico da figura, criando um intercurso de significado entre os dois planos, uma osmose plástica.”³⁵ Possibilidades assim cativaram os *modernos* da ENBA (“e só há em tanta alegria uma tristeza, a de não contarmos com Guignard entre os nossos professores...³⁶”), bem como

33. Um número especial da *Revista Acadêmica* reproduz o texto do catálogo da exposição escrito por Mário de Andrade e traz textos de João Cabral de Melo Neto, Ruben Navarra, José Lins do Rego entre muitos outros. *Revista Acadêmica*: número de homenagem a Lasar Segall. Rio de Janeiro, ano X, n. 64, p. 1-82, jun. 1944.

34. Informação dada a um dos autores por Italo Campofiorito. Sobre a reação dela, ver: CASTRO, Moacir Werneck de. A quinta coluna cultural. *Diário Carioca*, 23 de maio de 1943, p. 3; GALVÃO, Pat (Pagú). Segall e a sua contradição. *Diário Carioca*, 23 de maio de 1943, p. 4. PUCK. Lasar Segall. *A Noite*, 18 de maio de 1943, p. 4.

35. NAVARRA, Ruben. Guignard e os estudantes. *Diário de Notícias*, 29 de novembro de 1942. Terceira Seção, p. . Ver também: BANDEIRA, Manuel. Artes Plásticas. *A Manhã*, 11 de novembro de 1942, p. 10.

36. O ambiente e a vida artística no Brasil de hoje. *A Manhã*, 17 de novembro de 1942, p. 3 e 10.

outros críticos: “acho Guignard sem literatura. Aquilo que a gente vê nos quadros dele é pintura, e pintura da boa, sem um nadinha que distraia o material plástico, a própria essência pictórica.”³⁷

Após essa mostra, uma coletiva de estudantes fora embargada pelo diretor da ENBA, precisando ser remontada às pressas na ABI. A crônica a batizaria como *Dissidentes*, dentre os quais figuravam Burle Marx e Francisco Bolonha.³⁸

O professor [Augusto] Bracet [diretor da ENBA em 1942] tem um ódio na vida: ódio do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes. Precisamente porque o Diretório reuniu todos os rapazes modernos, decididos a botar a Escola num caminho direito. [...] Os atritos foram ficando comuns, crescendo. Teriam que formar uma bomba, um dia, e a bomba teria que estourar. Estourou na terça-feira última [dia da exposição dos *dissidentes*]. [...] Na manhã da inauguração [da mostra de estudantes], o professor Bracet chamou os alunos e disse: “A exposição não pode ser inaugurada”. [...] [A]lguma coisa tinha que ser feita. [...] Alguém se lembrou do sr. Herbert Moses, o onipresente diretor da ABI. Foram ao Moses, explicaram a coisa. Moses recebeu os rapazes com aquele seu sorriso profissional. E topou a parada. [...] E aí aconteceu no Rio de Janeiro um dos mais belos espetáculos artísticos de todos os tempos: dezenas de alunos com seus quadros debaixo do braço, com suas esculturas na cabeça começaram a transitar do velho edifício da Escola de Belas Artes para o moderno prédio da ABI. [...] A inauguração foi um ato muito bonito, com a

37. F.A.B. [Francisco de Assis Barbosa]. Alberto da Veiga Guignard. *Diretrizes*, 26 de novembro de 1942, p. 16. Ver também: CORRÊA, Roberto Alvim. A exposição de Guignard. *Diretrizes*, 03 de dezembro de 1942, p. 10.

38. BANDEIRA, Manuel. Artes Plásticas. *A Manhã*, 4 de dezembro de 1942, p. 5.

presença de gente da maior importância. Escritores, poetas, pintores, desenhistas, escultores, tudo da melhor espécie. Muitos discursos, pequenos, porém bons. [...] O poeta Murilo Mendes declarou: “A Escola de Belas Artes está levando muito a sério o racionamento, pois que está racionando até a inteligência e o bom gosto. Aquilo lá é um Terceiro Reich. Uma bastilha. Vocês, alunos dissidentes, fizeram aqui na ABI uma barricada [...]”. O poeta Manuel Bandeira aplaudiu a iniciativa dos rapazes [...]. José Lins do Rego, Vinícius de Moraes e o pintor Guignard também falaram.³⁹

A boa impressão de Guignard motivara os estudantes do Diretório Acadêmico a lhe arrumar uma sala na ENBA, plano nunca concretizado.⁴⁰ No entanto, o pintor amealha jovens vindos de lá. Conhecido como *Grupo Guignard*, ele é formado por Elisa Byigton Botelho, Iberê Camargo, Geza Heller, Alcides da Rocha Miranda, Maria Campello, Milton Martins Ribeiro e Werner Amacher. Alguns seguiam o pintor nas suas aulas na União Nacional dos Estudantes na Praia do Flamengo, mudando-se depois para um sobrado onde funcionava a gafieira A Flor do Abacate, na Rua Marques de Abrantes, número 4, no mesmo bairro.⁴¹ Em outubro de 1943, o grupo realiza sua coletiva Diretório. Há um alvoroço por conta de declarações de Maria Campello, ao afirmar ter aprendido mais com Guignard do que na ENBA (MORAIS, 1995, p. 180). Em 30

39. SILVEIRA, Joel. Os modernos expulsos da Escola de Belas Artes. *Diretrizes*, 10 de dezembro de 1942, p. 12-13 e 8.

40. NAVARRA, Ruben. Guignard e os estudantes. *Diário de Notícias*, 29 de novembro de 1942. Terceira Seção, p. 1.

41. Uma oficina do Renascimento em pleno Rio! *A Noite*, 4 de maio de 1943, p. 3, e BANDEIRA, Manuel. Artes Plásticas. *A Manhã*, 27 de outubro de 1943, p. 5 (cf. nota 80).

de outubro, *A Manhã* noticia o desenrolar dos fatos.⁴² Em meio aos boatos de luta corporal entre estudantes da Escola, Guignard decidira, no dia 27, retirar as obras. No mesmo dia da publicação da reportagem, a exposição é reinaugurada na ABI.

O ataque ao Grupo era também contra seu mestre, personificador da antítese ao ensino oficial, apesar de sua posição conciliatória.⁴³ Os reacionários visavam debelar a insatisfação interna e bloquear a influência de um “estranho” naquele ambiente, somado o arrivismo pela publicidade conquistada pelos jovens artistas modernos na imprensa e nos salões.⁴⁴

A ABI será o ponto mediano do processo de institucionalização, contrabalançando os apelos da “arte social” vindos desde o CCM e a progressiva influência do IBEU, ativo na cidade desde 1940 (sua galeria abre cinco anos depois), sendo intermediador da reunião com Nelson Rockefeller em novembro de 1946, quando se decide pela fundação de um museu de arte moderna na cidade (oficialmente registrada apenas no ano seguinte).⁴⁵

Esse equilíbrio transparecera na *Feira de Arte Moderna* (1943), que visava arrecadar bônus de guerra para os aliados.⁴⁶ A mostra tem uma recepção crítica mista, merecendo um julgamento morno de Navarra, que vê em sua amplitude a participa-

42. A exposição do “Grupo Guignard” na ENBA. *A Manhã*, 30 de outubro de 1943, p. 3 e 10. Ver também BANDEIRA, Manuel. Artes Plásticas. Nesta crônica manifesta Manuel Bandeira grande entusiasmo pelos trabalhos do Grupo Guignard. *A Manhã*, 27 de outubro de 1943, p. 5.

43. *A Manhã*, 30 de outubro de 1943, p. 10.

44. KELLY, Celso. Um salão só de modernos? *A Noite*, 10 de janeiro de 1946, p. 20.

45. [Antonio Bento?] O Museu de Arte Moderna do Rio. *Diário Carioca*, 26 de novembro de 1946, p. 6.

46. BANDEIRA, Manuel. Artes Plásticas. A Feira de Arte Moderna na Associação Brasileira de Imprensa é o assunto desta coluna de Manuel Bandeira. *A Manhã*, 7 de fevereiro de 1943, p. 5. Os artistas do Brasil formam uma barricada contra o fascismo! *Diretrizes*, 11 de fevereiro de 1943, p. 6.

ção de oportunistas pseudomodernos.⁴⁷ Esses eventos, individualmente, não apontam relevância. Contudo, apreciados em conjunto, retratam a oferta sistemática de arte moderna, pois a eles se somam a Exposição da Casa Popular (1941), individuais de Di Cavalcanti (1946), Djanira (1943) e a mostra organizada pela União Universitária Feminina em julho de 1944, com a colaboração de Bertha Lutz, Anita Malfatti e Carmen Portinho.⁴⁸

A ABI é palco da criação da “Universidade do Povo” em 1946, cuja breve existência esteve sob permanente vigilância. Apesar de não ser herdeira da “Universidade Popular”, alguns conhecidos reaparecem: Alvaro Moreyra, Santa Rosa, Sigaud, Portinari, Luiz Carlos Prestes, Jorge Amado, Augusto Rodrigues.⁴⁹ O perfil do ensino abrangia da alfabetização a cursos profissionalizantes e teóricos e dentre as ações mais notórias, consta o patrocínio ao Teatro Experimental do Negro, em março de 1947.⁵⁰ Seu fechamento, entre o final de 1948 e início de 1949

47. NAVARRA, Ruben. Pintores e Guerra. *Diário de Notícias*, 11 de abril de 1943. Terceira Seção, p. 1.

48. Pintura. *Diário Carioca*, 15 de julho de 1944, p. 6; Exposições. *A Manhã*, 16 de julho de 1944, p. 5. Exposição de Artes Plásticas organizada pela União Universitária Feminina. *Correio de Manhã*, 12 de julho de 1944, p. 9. A título de curiosidade, a abertura coincidiu com a inauguração no MNBA de uma mostra de pintura moderna norte-americana.

49. Instalou-se ontem a Universidade do Povo. *Diário de Notícias*, 30 de março de 1946, p. 6.

50. *Correio da Manhã*, 30 de março de 1947, p. 31. A Universidade do Povo foi inaugurada em 29 de março de 1946 na ABI e se instalou inicialmente na Avenida Aparício Borges, 201 e a partir de agosto, no sexto andar da Avenida Venezuela, 27, em salas cedidas pela Associação Cristã de Moços e pela Casa do Estudante. Seu objetivo, como relata o estatuto reproduzido pela imprensa na época, era “elevar o nível cultural e desenvolver a educação do povo, através do ensino, da preparação técnica e do alargamento da cultura de todas as camadas populares e especialmente da classe trabalhadora” (As Artes. Notícias Diversas. *Diário Carioca*, 22 de outubro de 1946, p. 6; Universidade do Povo. *Diário de Notícias*, 24 de março de 1946, p. 6). Contou com mais de 1300 sócios e na sua programação constam um concerto com obras de Shostakovich pela Orquestra Sinfônica Brasileira no estádio das Laranjeiras (Fluminense F.C.), curso de teatro, curso de música, filosofia, antropologia, sociologia, ciência e artes, russo, alfabetização, pré-ginásial, prática bancária, desenho de máquinas, desenho técnico e de arqui-

por pressão da polícia e do Ministério da Educação tem como combustível o retorno do Partido Comunista à clandestinidade.

A Universidade do Povo explicita outro nó modernista: a formação do artista. A instituição dos prêmios de viagem e respectivas aquisições na Divisão Moderna do Salão Nacional no início dos anos 1940 reproduzia no circuito modernista a dinâmica de “aperfeiçoamento”. O protótipo do autodidata surgido na Escola de Paris mantém-se, variando os graus de mitificação do “abandono da tradição”, que vão do boêmio ao aluno formado em ateliês independentes, do estudante de arquitetura (com sua sofisticada cultura modernista) ao egresso da *Académie Julien* e da *Grande Chaumière*. A gramática modernista é retransmitida em formações técnicas, como a do curso de desenho de propaganda e artes gráficas da Fundação Getúlio Vargas dirigido por Santa Rosa, em cujas aulas Axl Leskoschek fala para Ivan Serpa, Fayga Ostrower, Renina Katz, Décio Vieira, Edith Behring, Almir Mavignier (na prática, revelou-se uma formação em desenho e gravura, cuja exposição, para Antonio Bento, “de certa forma substitui o defunto ou desaparecido Salão Nacional”⁵¹). Tais alternativas refletem a necessidade pressentida desde 1933, quando Eliseu Visconti implantara na ENBA o curso de Artes Decorativas.

O edifício do Ministério da Educação ingressaria nesse sistema oferecendo uma importante área expositiva. Suas galerias orbitam no universo da burocracia esclarecida e da chancela neutralizadora. Neutralizar, não significa *apaziguar*,

tetura, motores de aviação, taquigrafia e aperfeiçoamento para torneiro mecânico. Seguindo a rotina de outras associações, em junho ela realiza uma festa junina beneficente para angariar sócios e outra, em 1947, comemorando a Queda da Bastilha. Ver também MORAIS, 1995, p. 192-4.

51. BENTO, Antonio. O curso da “Fundação Getúlio Vargas”. *Diário Carioca*, 13 de fevereiro de 1947, p. 6. Curso de Desenho. *Correio da Manhã*, 03 de abril de 1946, p. 6.

outrossim transferir o foro de dissenso – deslocar suas tensões do âmbito da política (e da polícia) e circunscrevê-las novamente à estética – não uma ameaça, mas problema de gosto.

Em 1943, é inaugurada a versão local da mostra *Brazil Builds*, originalmente em cartaz no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), que propulsionou a fama da geração de Costa, Niemeyer, Reidy, Jorge Machado Moreira e outros.⁵² O edifício do MESP se tornara, graças à exposição do MoMA, uma das vedetes do “novo” Brasil. O MESP, por assim dizer, abrigava uma exposição que *o expunha*. O evento, vindo com o selo do MoMA, funcionava como uma demonstração da direção *acertada* (entenda-se a ironia aqui contida) da política cultural do Estado Novo.

As relações ampliadas de boa vizinhança se prolongam: em 10 de setembro de 1945, oito dias após o fim da Segunda Guerra, é inaugurada a *Exposição Francesa*, reforçando o anseio de participar de um circuito de intercâmbios, se considerarmos a sucessão de *Brazil Builds*, a exposição de pintura moderna norte-americana no MNBA e a mostra de pintura moderna brasileira em apoio a Royal Air Force (RAF), em Londres (1944).⁵³ A inauguração em São Paulo do Museu de Arte de São Paulo (1946), com seu impactante acervo, dava razões de sobra para essa sensação de um salto, complementado logo depois com a abertura dos museus de arte moderna do Rio e da capital paulista. Não pode ser subestimada a expectativa que o levar e receber exposições suscitaria.

A exposição, organizada pelo governo francês, era dividida em artes plásticas, arte decorativa e aplicada, moda e

52. O Brasil através de sua arquitetura colonial e moderna. *A Manhã*, 25 de novembro de 1943, p. 15.

53. *Exhibition of Modern Brazilian Paintings*, da qual participam: Volpi, Djanira, Segall, Goeldi, Burle Marx, Guignard, Di Cavalcanti, Milton Dacosta, Pancetti, entre outros. A organização e seleção das obras e dos artistas seria responsabilidade de Alcides da Rocha Miranda e Augusto Rodrigues. Pintura Brasileira para a Inglaterra. *A Noite*, 8 de novembro de 1943, p. 9.

livros. A cargo do René Huyghe, conservador-chefe do Museu do Louvre, trazia obras de Cézanne, Picasso, Matisse, Braque, Raoul Dufy, Chardin, Corot, Delacroix, Maurice Utrillo, Pierre Bonnard, André Lothe, Yves Tanguy. Rubem Navarra comenta o catálogo da mostra, anunciando que prevalecerá entre os artistas vivos trabalhos realizados entre 1939 e 1945. Ele se mostra curioso sobre o que os artistas que atravessaram a guerra no centro de arte mais importante do mundo têm a dizer (aferição, atualização e *informação* sobre as diretrizes da arte no Pós-Guerra) e ansioso com as conferências de Germain Bazin, curador do Louvre.

As galerias do MESP funcionam conforme o que chamaríamos hoje de um “plano de internacionalização” de uma agenda governamental, mas, não menos importante, desdobrando-se como uma política nacional para a arte moderna, consolidadora de trajetórias individuais (individuais de Iberê Camargo e Lula Cardoso Ayres, 1946) ou de aberturas paradigmáticas, como a exposição dos internos do hospital psiquiátrico de Engenho de Dentro (1947), supervisionada por Nise da Silveira.⁵⁴

O papel da arte, oscilante entre a “questão social” e a individualização não hostil a uma condição liberal, mostra que a “unidade” de um programa moderno é circunstancial, por mais que em seu âmago tenha em comum a liberdade criativa e a superação do academicismo, recaindo nas esferas de pertencimento e controle da modernidade. Há registros ilustrativos disso: a transferência da primeira sede do MAM do 16º andar do Banco Boavista para o pavilhão sob os pilotis do Ministério da Educação simboliza a solidificação de uma administração institucional da cultura nas mãos de uma classe (banqueiros, políticos, elite da burocracia). Ao mesmo tempo, a arte moderna tenta suprir classes proletárias (o

54. BENTO, Antonio. A Exposição do Centro Psiquiátrico. *Diário Carioca*, 12 de fevereiro de 1947, p. 6.

curso de Yolanda Regina Werneck na Universidade do Povo, que “ensinava como produzir, com os recursos oferecidos pela técnica do *silk-screen*, cartazes, faixas, cartões de natal [...]” (MORAIS, 1995, p. 193) e bem-nascidas (as tiragens especiais da Sociedade dos Cem Bibliófilos, criada por Raymundo Castro Maya), uma amplitude continuada na década seguinte com projetos paisagísticos, mosaicos e painéis cerâmicos que decorariam de escolas e teatros populares às entradas sociais dos edifícios de classe média alta da Zona Sul, feitos por Burle Marx e Paulo Werneck.

GALERIA ASKANASY, CASA DO ESTUDANTE DO BRASIL

Na leva de imigrantes que se transfere para o Brasil antes e durante a Segunda Guerra, soma-se-lhes o contingente deslocado internamente que vem para a capital motivado por estudos, convites ou iniciativa própria. Alguns deles trazem um afluxo de capitais, empreendedorismo e expertise. Dentre os fugitivos da guerra, desembarca na capital em 1939 o polonês Miecio Askanasy. Nos primeiros anos, ele vive precariamente de palestras na ABL e artigos para o *Correio da Manhã*.⁵⁵ Em 1942, publica o livro *Und nach Hitler, was dann?* (E depois de Hitler, o quê?) em parceria com o austríaco, também foragido, Bruno Kreitner. Em 1943, inicia, a partir do estímulo de amigos, a atividade de livreiro ambulante, desenvolvendo um circuito de compra e venda de livros entre os imigrantes e intelectuais da cidade. O negócio prospera e ele aluga um quarto em um sobrado à Rua do Senado, 55, para instalar a livraria. Surge a ideia de pedir emprestado a amigos pinturas para decorar a sala. Segall, Van Rogger, Marcier, Djanira e Vieira da Silva concordam e assim surge

55. ASKANASY, Miecio. Natal na Polônia. *Correio da Manhã*, 26 de outubro de 1941. Suplemento, p. 1. A tragédia do homem privilegiado. *Correio da Manhã*, 1 de janeiro de 1942. Suplemento, p. 1. A grande tradição educativa. In: *Correio da Manhã*, 13 de março de 1942. Suplemento, p. 1.

informalmente a Galeria Askanasy, um espaço com exposição permanente de arte moderna na cidade.

A primeira exposição, anunciada com destaque, foi de Bellá Paes Leme, em agosto de 1944.⁵⁶ Conforme ressalta a reportagem, a galeria supre a lacuna de espaços para a arte moderna. A artista, vinda de uma família abastada e seu marido, o premiado escultor polonês August Zamoyski, auxiliam Askanasy na reforma de adequação do cômodo: uma janela foi coberta para criar uma parede expositiva adicional, houve pintura do espaço na cor cinza clara e a instalação de iluminação indireta.

Seguiram a essa mostra, as individuais do belga Van Rogger, Martha Loutsch (Luxemburgo), Karola Szilard (Hungria, esposa do arquiteto Adalberto Szilard, também húngaro), Madame Bouchard-Korè (Suíça), Maria Helena Vieira da Silva (Portugal) e Guillermo Botero (Colômbia).⁵⁷ No início de 1945 ocorre uma coletiva com Carlos Scliar, Djanira, Lucy Ferreira, a suíça Irmgard Burchard, o alemão Max Pechstein, Van Rogger, Bellá Paes Leme, Martha Loutsch e Luiz Soares.⁵⁸

O tino de Askanasy entrelaça oferta de novidades estrangeiras, figuras consagradas (Pechstein), descoberta de revelações (Scliar), trânsito entre famílias bem-nascidas e artistas. Apostava na variedade, no leque de gostos, orçamentos e espíritos. Sua *Exposição Cearense*, em 1945, juntou Suíça, Minas Gerais, Maranhão, Acre e Ceará, nas pessoas de Jean-Pierre Chabloz, Inimá de Paula, Raimundo Feitosa,

56. Uma Exposição Permanente de Arte Moderna. *A Manhã*, 27 de agosto de 1944, p. 4.

57. Van Rogger. *A Manhã*, 7 de outubro de 1944, p. 2. Karola Szilard – Primeira grande exposição dessa pintora na Galeria Askanasy está despertando grande interesse em nossos meios artísticos. *A Manhã*, 12 de novembro de 1944, p. 12. Nota de inauguração da exposição de pintura da artista Martha Loutsch. *A Manhã*, 19 de novembro de 1944, p. 10. A exposição de Maria Helena Vieira da Silva teve destaque no jornal *A Manhã* com textos de Murilo Mendes (*A Manhã*, 10 de dezembro de 1944, p. 4) e Lucio Cardoso (*A Manhã*, 14 de dezembro de 1944, p. 4).

58. Exposição coletiva. *A Manhã*, 4 de fevereiro, de 1945, p. 5.

Francisco da Silva e Antônio Bandeira. Patrocinada pelo Instituto Franco-Brasileiro e pelo Clube Cearense, ela foi o resultado da viagem de Chabloz ao Ceará. Em sua estadia em Fortaleza ele monta um grupo de estudo de arte moderna, recrutando jovens para mostrarem seus trabalhos na galeria da Rua Senador Dantas. Rubem Navarra vê a liberdade de Chabloz em sinergia com o vento fresco do Nordeste, e afirma categórico: “De que vale quebrarmos a cabeça com procuras abstratas e intelectualizadas de uma pintura europeia *blasé*, quando nem exploramos ainda a plástica viva de nossa gente? Para destruir o academicismo ou o cerebralismo, basta olhar o povo brasileiro.”⁵⁹

Na outra ponta de suas empreitadas, Askanasy abriga em 1945, com o patrocínio da Casa do Estudante Brasileiro, a *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*. A mostra é acompanhada de um catálogo, fato incomum para iniciativas particulares, com texto de Hanna Levy, intelectual refugiada que se instala no Rio em 1937, onde trabalha como articulista para jornais locais, professora de arte na Faculdade Nacional de Filosofia e colaboradora do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Seu texto salienta o caráter panorâmico e heterogêneo da seleção de trabalhos e indica uma abrangência temporal que vai desde o fim do século XIX até aquele momento, traçando um percurso atravessado por características impressionistas, expressionistas, cubistas e abstracionistas.⁶⁰

A imprensa ressalta o ineditismo da exposição entre o público brasileiro e a importância no acolhimento de artistas e trabalhos banidos pelo nazismo. Ela reuniu mais de 100 trabalhos que chegaram no Brasil com os refugiados, que emprestaram (o que denota o caráter cultural do evento) e também

59. NAVARRA, Ruben. Uma aventura no Ceará. *Diário de Notícias*, 24 de junho de 1945, Letras, Artes e Idéias Gerais, p. 1.

60. O texto foi republicado em *A Manhã*, 18 de abril de 1945, p. 3.

disponibilizaram para a venda parte de suas coleções. Entre os expositores estiveram: Willy Baumeister, Max Beckmann, Lovis Corinth, Otto Dix, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Alfred Kubin, Wilhelm Lehmbruck, Max Liebermann, August Macke, Franz Marc, Emil Nolde, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, Lasar Segall e Wilhelm Wöller.

Malgrado o sucesso, a mostra não vendeu nada. A conferência de abertura “Por que os nazistas condenaram a arte autêntica” foi ministrada pelo jornalista e escritor alemão Ernst Feder, exilado ao Brasil desde 1941 com sua esposa Ema Zoebel. A conferência de encerramento “Mundo e Arte” coube a Santa Rosa. Houve reações violentas: *Namoro sentimental*, tela do alemão Wilhelm Wöller, foi rompida a golpes de gilete por vândalos do partido Integralista. A escolha da tela de Wöller não parecia casual: assim como Askanasy, ele era um dos emigrados residentes na cidade.

A parceira de Askanasy na exposição, a Casa do Estudante do Brasil (CEB), constituía outro ponto nessa rede. Fundada em 1929, foi presidida por Ana Amélia Queirós Carneiro de Mendonça (ativista feminista, poeta e tradutora), tendo como secretário Paschoal Carlos Magno. Durante as décadas de 1930 e 40 a CEB atuou no apoio e prestação de serviços como assistência a estudantes carentes, residência universitária, bureau de intercâmbio internacional, orientação pedagógica e profissional, agência de emprego, consultório médico, restaurante, biblioteca, programa de rádio, cursos, livraria, companhia de teatro, organização de competições esportivas, festas, concertos e exposições. Em 1942, inicia a construção de sua sede de 12 andares à rua de Santa Luzia, 305 (concluída em 1945), e promove no Itamaraty a célebre conferência retrospectiva de Mário de Andrade sobre a

Semana de 22. A CEB mantém uma casa editorial que, dentre os títulos sobre “temas decisivos”, consta *Arte, necessidade vital*, de Mário Pedrosa (1949).⁶¹

A exposição inaugural na sede própria é dedicada pelos artistas ao Partido Comunista do Brasil, que nesse ano elege Prestes senador e 17 deputados constituintes, dentre eles Jorge Amado. Ela apresenta cerca de 120 obras e 80 artistas, entre eles Portinari, Roberto Burle Marx, Oswald de Andrade Jr., Pancetti, Bruno Giorgi, Santa Rosa, Joaquim Tenreiro e Augusto Rodrigues. *Leitura* ironiza a ousadia de nossos modernos e destaca o quadro *Roda de Crianças* de Portinari como “o acento mais qualitativo na ‘esquerda’”:

Surpreendentemente para gente que combina comunismo com a ideia de arte moderna das mais terrificantes, a exposição tem um caráter relativamente conservador. O nosso modernismo em geral medido por um standard internacional, é moderado. As formas mais extremadas do abstracionismo, expressionismo e surrealismo são pouco praticadas por aqui.⁶²

A CEB e a Universidade do Povo despontavam nessa incerta redemocratização como frentes de esquerda no jogo pelo protagonismo da “nova cultura”. Se a Universidade do Povo visava as grandes massas, a CEB se acomoda em uma faixa média, de gerações que ingressarão em vários setores da sociedade. Nisso, seu braço editorial merece relevo: apesar de livros não serem objetos acessíveis a sua clientela, eles ainda assim tinham o poder de “formação de consciências”.

61. BENTO, Antônio. “Arte, necessidade vital”, de Mário Pedrosa. *Diário Carioca*, 10 de abril de 1949, p. 6.

62. NEY, Mário. Um pouco moderado. *Revista Leitura*, p. 55, novembro de 1945.

Voltemos à Galeira Askanasy. Sua existência errática – atravessada por interrupções, viagens, intermitências – poderia ser interpretada como um fiasco. Mas essa seria uma leitura em mão única. A palavra “retomada” seria justa: ela foi a iniciativa comercial mais significativa desde Heuberger, viabilizando para a arte moderna uma fração do circuito florescida na década seguinte com galerias de proposta similar, muitas delas capitaneadas por imigrados como Askanasy (Franco Terranova, Jean Bogici).

Mas a cena onde Askanasy operou muda de rumos. Seu círculo “cosmopolita” rapidamente se desfaz. Deixam o Brasil, a partir de 1946, Irmgard Burchard, Vieira da Silva e Arpad Szenes (1947), Scliar (1947), Pascoal Carlos Magno (1945), Hanna Levy (1947), Wilhelm Wöller (1947), Antônio Bandeira (1946), Chablosz (1948). Askanasy viveu a ironia de ajudar a franquear as portas do mercado carioca da segunda metade do século XX promovendo uma arte que acabaria por fechar as portas da primeira.

Em sua Teogonia, o modernismo chegara a sua Idade do Ferro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1935-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 1984 (3ª edição, 2003).

ASKANASY, Miecio. *Alles ist Samba*. München: Kürzl Druck, 1972.

BOMENY, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: BOMENY, Helena (org.). *Constelação Capanema*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista: Editora Universidade de São Francisco, 2001, p. 11-35.

CAMPOFIORITO, Quirino. Prefácio. In: MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

CARDOSO, Rafael. Modernismo e contexto político: A recepção da arte moderna no Correio da Manhã (1924-1937). *Revista de História*. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 172, p. 335-365, jan.-jun. 2015.

_____. O intelectual conformista: Arte, autonomia e política no modernismo brasileiro. *O que nos faz pensar*, v. 26, n. 40, p. 179-201, jan.-jun. 2017.

CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno. Guia de Arquitetura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. (org.). *Quando o Brasil era moderno. Artes plásticas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

GRINBERG, Piedade Epstein. Ruben Navarra – crítico de arte nos anos 40.

Gávea. *Revista de História da Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, v. 15, n. 15, p. 602-619, julho de 1997.

KERN, Daniela Pinheiro Machado. Hanna Levy e a Exposição de Arte Condenada pelo III Reich (1945). In: 25º ENCONTRO DA ANPAP – ARTE: SEUS ESPAÇOS E/EM NOSSO TEMPO. 2016. Porto Alegre, RS – 26 a 30 de setembro de 2016.

LACOMBE, Marcelo S. Masset. Modernismo e nacionalismo: o jogo das nacionalidades no intercâmbio entre Brasil e Alemanha. *Perspectivas*. São Paulo, v. 34, p. 149-171, jul./dez. 2008.

LIMA, Lucia de Meira. O Palace Hotel. Um espaço de vanguarda no Rio de Janeiro. In: CAVALCANTI, Lauro (org.). *Quando o Brasil era moderno. Artes plásticas no Rio de Janeiro, 1900-1950*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. *Colunas da Educação. A construção do Ministério da Educação e Saúde Pública*. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 1996.

MARI, Marcelo. Theodor Heuberger, Kunsthändler. Entre predileções artísticas modernistas e a propaganda nazista no Brasil, 1924-1942. *ARS*. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 19, n. 41, p. 399-445, 2021.

MICELI, Sergio. *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.