

MODERNO BANDEIRANTE: PAULO PRADO E A SEMANA DE 1922¹

*Thaís Chang Waldman*²

Além de ser um dos principais produtores e exportadores de café entre fins do século XIX e as primeiras décadas do século XX, Paulo da Silva Prado (1869-1943) publicou dois volumes de interpretação histórica sobre a formação da nação e do povo brasileiro; adquiriu e (re)editou documentos inéditos sobre a História Colonial Brasileira; trouxe para São Paulo as novidades das vanguardas artísticas europeias, adquiridas em suas temporadas anuais em Paris; financiou viagens de artistas e intelectuais modernistas, brasileiros e estrangeiros; publicou artigos sobre a situação política, financeira, cultural e artística do incipiente século XX em importantes periódicos paulistas; participou da fundação e do controle de revistas modernistas e marcou presença como um dos principais organizadores e financiadores da Semana de Arte Moderna, entre outras coisas.

A inserção em distintos círculos e a atuação em frentes e ramos muito diversos marcaram sua trajetória. Uma rápida consideração de seu percurso mostra como ele pode ser pensado como um elo fundamental entre os modernistas de 1922 e um grupo de intelectuais que compõem uma geração anterior a sua, a de seu tio, o historiador monarquista Eduardo Prado (1860-1901). Criado no seio de uma tradicional família paulista ligada à produção do café, Paulo Prado graduou-se na última turma do Império, estabelecendo-se logo em seguida em Paris, na casa do tio. É no interior do círculo de amigos de Eduardo - Eça de Queirós (1845-1900), Graça Aranha (1868-1931), Afonso Arinos de Melo Franco (1868-1916), Oliveira Martins (1845-1894), Barão do Rio Branco (1845-1912), Domício da Gama (1862-1925), Olavo Bilac (1865-1918), Joaquim Nabuco (1849-1910), entre outros – que Paulo Prado afirma ter “apura[do] o [seu] patriotismo”³.

É também por intermédio de Eduardo que Paulo Prado irá conhecer um marco da moderna historiografia brasileira, o historiador cearense Capistrano de Abreu (1853-1927), a quem ele chamará diversas vezes de “Mestre”. Além disso, Prado pode ser visto ainda como uma figura-ponte entre o ensaísmo da década de 1920 e aquele que terá expressão maior em 1930, em obras como *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda (1902-1987), *Casa-Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre (1900-1987) e *Evolução Política do Brasil* (1933), de Caio Prado Júnior (1907-1990). Todos esses autores, vale lembrar, possuíam vínculos pessoais e de amizade com Paulo Prado.

¹ O presente artigo é fruto de minha dissertação de mestrado, intitulada *Moderno Bandeirante: Paulo Prado entre espaços e tradições* (2009), financiada pela FAPESP. Agradeço a orientação da Prof. Dra. Fernanda Arêas Peixoto.

² Doutoranda em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Bolsista FAPESP. E-Mail: <tatawald@yahoo.com.br>.

³ PRADO, Paulo. “Prefácio”. In: COELHO, Henrique. *Joaquim Nabuco: esboço biográfico*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1922, p. 05.

Ao lado de sua intensa atividade como editor, organizador, mecenas e fomentador da arte moderna, Paulo Prado é autor de dois livros sobre aspectos sociais e culturais do Brasil, a partir da experiência colonial, publicados em momento de maturidade: *Paulística: história de São Paulo* (1925) e *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928). Utilizando o passado como referência para a modernização, Prado encontra na História de São Paulo a solução para engendrar a renovação nacional.

Paulo Prado mostra-se um importante mediador entre universos aparentemente díspares – tais como o de Capistrano de Abreu e o dos modernistas paulistas; o da geração de 1870 e o da de 1922; o de Graça Aranha e o do grupo que se formava em torno da Semana de Arte Moderna, e mesmo entre as várias vertentes desse grupo em formação – e é exatamente nessa sua posição no “meio”, entre grupos, tradições e gerações, que talvez resida o seu interesse.

Temos aqui uma aproximação entre personagens e círculos à primeira vista antagônicos e opostos, como aqueles que integravam o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) – fundado em 1894 – e os jovens intelectuais e artistas ligados à Semana de Arte Moderna de 1922 – como Oswald de Andrade (1890-1954), que é prefaciado por Prado em sua *Poesia Pau Brasil* (1925), além de lhe dedicar *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924); e Mário de Andrade (1893-1945), que irá escrever *Macunaíma* (1928) a partir da leitura de *Retrato do Brasil*, de Prado.

Paulo Prado é autor de poucos textos e seu primeiro artigo, “O Caminho do Mar (notas para um livro)”, escrito em diálogo constante com Capistrano de Abreu, é publicado apenas em setembro 1922. No mesmo ano, Prado também inicia a publicação da série *Eduardo Prado: para melhor conhecer o Brasil* – por ele editada, com a ajuda de Capistrano –, promove a Semana de Arte Moderna e participa da fundação da primeira revista modernista do Brasil, a *Klaxon*. Tudo isso aos 53 anos de idade. Essa múltipla atuação e inserção, ilustrada pelos exemplos acima, entre muitos outros, revelam mundos distintos que conviviam na década de 1920 e antes dela.

Ainda que frequentemente mencionado em estudos sobre os anos 1920 e sobre o modernismo, figurando também em correspondências e notícias da época, pouco foi escrito sobre Paulo Prado. Além de alguns artigos, resenhas e capítulos em livros e verbetes, o que existe em termos de trabalho sistemático sobre Paulo Prado é o livro de Carlos Eduardo Ornelas Berriel, *Tietê, Tejo, Sena: A obra de Paulo Prado* (2000). Este trabalho quer pensar o problema da “dimensão de continuidade” que o modernismo comporta, mas que frequentemente tem sido negligenciado em favor do “ato de ruptura” que os autores e as críticas praticaram.

Paradoxalmente, o primeiro intérprete a se debruçar mais detidamente sobre Paulo Prado recoloca-o de certo modo em lugar lateral, ao afirmar que “poucas [de suas] idéias possam ser consideradas próprias”⁴. Se as ideias de Prado nem sempre são originais – no limite nenhuma é - ele aproveita os repertórios disponíveis a partir de uma ótica e de um lugar particulares. Talvez seja possível – e mais interessante – deixar de lado a perspectiva analítica que tende a procurar “continuidades” e/ ou

⁴ BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Tietê, Tejo e Sena: a obra de Paulo Prado*. Campinas: Papirus, 2000.

“rupturas” nos autores e ideias, buscando enfrentar a atuação e produção de Paulo Prado de outro modo: em função da análise e descrição de grupos e situações no interior dos quais o ele se formou, atuou e produziu. Com isso, Paulo Prado, o que ele fez e o que escreveu aparecem como elementos de mediação entre universos distintos, o que nos ajuda também a pensar as ambivalências de um período marcado por mudanças aceleradas.

Mais uma observação sobre a análise de Berriel. Sua leitura do modernismo no Brasil, pensado a partir de seus vínculos estreitos com a chamada geração de 1870 da Literatura portuguesa, contraria as teses de Antônio Candido, para quem o modernismo entre nós representou um corte com Portugal⁵. A análise de Paulo Prado como um mediador entre diferentes universos nos permite sair dessa dicotomia entre a “continuidade” defendida por Berriel e o “corte” de que fala Candido. Paulo Prado é um elo fundamental entre os amigos portugueses de Eduardo e os modernistas brasileiros de 1922. Não há como negar, portanto, seus laços com a França e com a Paris das vanguardas artísticas, afinal, é na capital francesa que o jovem Paulo se aproxima dos amigos do tio e é pra lá que ele retornará em suas temporadas anuais.

Mas Berriel não está sozinho na leitura que realiza. Seguindo a linha de continuidades”, Eliana Dutra encontra na obra de Prado “sobrevivências de um certo conservadorismo”⁶; do mesmo modo, Alejandra Mailhe localiza “[uma] continuidade ideológica com as hipóteses e pressupostos de uma geração anterior”⁷. Já para Marco Aurélio Nogueira, Prado “rompe” com o passado ao proferir palavras “duras, quase incendiárias, [que] traziam consigo desapontamento e uma postura meio iconoclasta. Vindo de onde vinham, além do mais, chegavam a chocar”⁸.

Paulo Prado é uma figura fora de lugar⁹ – que está e não está –, e isso fica muito claro nos comentadores de sua obra. Não soa tão estranho, nesse sentido, o fato de *Retrato do Brasil* ser caracterizado como uma das obras mais representativas do modernismo brasileiro da década de 1920¹⁰ e, ao mesmo tempo, ser descrito como um livro totalmente dissonante da produção modernista de então¹¹; ou mesmo o fato de Prado ser um autor marcado por “influências românticas”¹² e, ao mesmo tempo, ser caracterizado como um ensaísta “*avant la lettre*”¹³. Prado, de certa forma, é um pouco de tudo isso ao mesmo tempo.

⁵ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002, p. 112.

⁶ DUTRA, Eliana de Freitas. “O não ser e o ser outro: Paulo Prado e seu retrato do Brasil”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, v. 14, 2000, p. 223.

⁷ O texto original: “continuidad ideológica con las hipótesis y presupuestos de la generación anterior”. MAILHE, A. “Fuegos cruzados: estética vanguardista e ideologia conservadora en *Retrato do Brasil* de Paulo Prado”. *Prismas - revista de história intelectual*, Buenos Aires, UNQ, n.9. , 2005, p. 36.

⁸ NOGUEIRA, M. A. “Paulo Prado: Retrato do Brasil”. In: MOTA, L. (Org.) *Um banquete no Trópico*. 3ª ed, v.1. São Paulo: SENAC, 2001, p.198.

⁹ Sobre os espaços ocupados por Paulo Prado, cf. WALDMAN, T. C. “Espaços de Paulo Prado: tradição e modernismo”. *Artelogie*, n.1, Paris, 2011.

¹⁰ MARTINS, W. “1928: Retrato do Brasil – Macunaíma – Martim Cererê”. In. *A Literatura Brasileira: o Modernismo (1916-1945)*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1965, 1965.

¹¹ LEITE, Dante Moreira. “Luxúria, cobiça e tristeza”. In: _____. *O caráter nacional brasileiro*. 2. ed. São Paulo: UNESP, 1969.

¹² DUTRA, “O não ser e o ser outro...”, p. 234-235.

¹³ NOVAIS, Fernando A. “Raízes da Tristeza (I)”. *Jornal de Resenhas*, n. 26, 10 mai. 1997, p. 741.

Se na leitura do Brasil realizada por Paulo Prado é possível encontrar “sobrevivências de um certo conservadorismo” devido, por exemplo, ao alinhamento do autor com as ideias de Graça Aranha¹⁴; não é possível deixar de lado o fato de Graça Aranha ter sido participante ativo da Semana de Arte Moderna. O “grupo modernista”, conforme mostra Arnoni Prado (1983), compreende diferentes tendências, não só do ponto de vista estético, mas também do ponto de vista ideológico. Assim, a consideração da obra e do percurso de Paulo Prado parece extremamente profícua, entre outras coisas, para a construção de um quadro mais complexo e matizado do nosso modernismo.

Inserir Paulo Prado no interior da experiência modernista paulista, portanto, implica empreender um esforço no sentido de buscar referências variadas que possam aproximá-lo dos intelectuais do período, de suas redes de sociabilidade, das relações de amizade e das ideias presentes em seus discursos e ações. Rixas e divergências à parte, o meio cultural e intelectual é reduzido, e todos praticamente circulam pelos mesmos (e poucos) espaços. E o “umbigo do mundo”, no início do século XX, eram os arredores da *Place de Clichy*, como dizia o próprio Prado.

O agente civilizador: entre São Paulo e Paris

Ninguém mais do que Paulo Prado, contam os amigos, apreciava os prazeres da vida parisiense: o ateliê do pintor Fernand Léger (1881-1955), os quadros de Pablo Picasso (1881-1973) da casa de Madame Eugenia Errazuriz (1858-1951) e as obras pré-modernistas do marchand Ambroise Vollard. Prado chega a escrever uma carta de Paris a Mário de Andrade só “para fazer inveja”, pois estava “em frente a dois grandes Picassos, que são um encanto”¹⁵.

Na década de 1920, Paris e sua efervescência cultural atraíam artistas e mecenas de todos os lugares do mundo. No caso dos artistas brasileiros, lá estavam Tarsila do Amaral (1886-1973), Anita Malfatti (1889-1964), Victor Brecheret (1894-1955), Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), entre outros, muitos deles patrocinados por Paulo Prado, como Brecheret, Di Cavalcanti e Villa-Lobos. Paulo Prado aparece aqui, já em idade madura, como um importante mediador entre São Paulo e Paris.

Ao longo de suas diversas temporadas europeias, Paulo Prado leva para o Brasil telas de Picasso, Léger, Francis Picabia (1879-1953) e Georges Rouault (1871-1958), que irão compor seu acervo pessoal em São Paulo. Traz também de Paris, com a ajuda de Tarsila do Amaral e de Olívia Guedes Penteado (1872-1934), doze telas modernistas que irão fazer parte de uma exposição em São Paulo. Entre elas, constam não só obras Fernand Léger e Albert Gleizes (1881-1953), que no período davam aulas à Tarsila, como também de Paul Cézanne (1839-1906), Lasar Segall (1891-1957), Robert Delaunay (1885-1941) e da própria Tarsila.

O envolvimento de Paulo Prado e de Olívia Penteado com a comercialização

¹⁴ DUTRA, “O não ser e o ser outro...”, p. 223.

¹⁵ Carta de Paulo Prado a Mário de Andrade, 13 jul. 1927. Arquivo Mário de Andrade, IEB/ USP, MA-C-CPL5935.

de café no exterior – já que ambos são sócios de casas comissárias com filiais e frentes europeias – acaba por refinar-lhes o gosto para a arte moderna, tornando-os mais sensíveis às linguagens das vanguardas artísticas. Essa inserção econômica particular, que impõe deslocamentos regulares para o exterior, abre novos horizontes no plano da atividade cultural, o que permite que os dois tragam para o Brasil as novidades encontradas na Europa.

Paulo Prado parece querer estabelecer uma mediação entre as elites conservadoras do Brasil e a renovação estética parisiense. Assim, torna-se o primeiro a trazer para o país uma tela cubista, um quadro de seu amigo Fernand Léger, que ironicamente será pendurado de cabeça pra baixo em seu salão. Paulo Prado se aproxima de Léger provavelmente por intermédio de Tarsila e Oswald de Andrade. Ao lado de suas respectivas companheiras, Prado e Léger são vistos com frequência em Paris, quase sempre acompanhados pelo poeta de vanguarda Blaise Cendrars (1887-1961), que Prado também conhece por intermédio de Oswald. Nesse sentido, não parece exagerado afirmar que o ingresso no círculo dos artistas modernistas brasileiros em Paris amplia as relações de Prado, que é introduzido a novos e importantes personagens da cena cultural europeia.

Na Livraria Americana de Paris – que Paulo Prado começa a frequentar ainda jovem com os amigos do tio Eduardo –, Oswald de Andrade irá lhe pedir que convide Blaise Cendrars para conhecer o Brasil. Prado não só financia a viagem de Cendrars, em 1924, hospedando-o em sua casa, como o convida para retornar ao país em duas outras ocasiões. A presença do poeta de vanguarda em solo nacional é cercada por um grande fascínio e muita euforia por parte de seus amigos brasileiros e da imprensa local.

No ano seguinte, por sugestão de Blaise Cendrars, Oswald de Andrade irá publicar sua *Poesia Pau Brasil* em Paris, pela editora *Au Sans Pareil*, dirigida por René Hilsum, amigo de Cendrars. O livro de Oswald é prefaciado por Paulo Prado, que escreve de Paris, o que rende ao autor de *Paulística* – lançado no mesmo ano da publicação dos poemas de Oswald – a imagem do “primeiro paterno protetor da poesia nacional”, conforme a dedicatória manuscrita de Oswald na página de rosto do exemplar nº 8 do *Primeiro caderno de aluno de poesia* (1927)¹⁶. Civilizar significa também proteger e financiar a poesia nacional, escrita em um diálogo constante com a vanguarda europeia.

É por intermédio de Blaise Cendrars que Paulo Prado conhece Le Corbusier (1887-1965), um dos grandes pioneiros da arquitetura moderna mundial. Ao lado da escritora argentina Victoria O’Campo (1890-1979) – que Le Corbusier também conhece por intermédio de Cendrars – Prado encoraja o arquiteto a conhecer a América Latina e, em 1929, oficializa o convite para que ele realize palestras sobre arquitetura e urbanismo em Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro.

Desse modo, Paulo Prado não apenas patrocina a viagem de modernistas brasileiros à Europa como também a de estrangeiros para o Brasil, de forma que a imagem do agente civilizador implica necessariamente a do mecenas e vice-versa. Assim, ao mesmo tempo em que incentiva os modernistas brasileiros a irem a Paris conhecer as novas vanguardas, Paulo Prado traz para o Brasil dois protagonistas

¹⁶ BOAVENTURA, Maria Eugenia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. São Paulo: Ex Libris; Campinas: Editora da UNICAMP, 1995, p. 115.

do movimento de renovação internacional da literatura e da arquitetura.

É também por volta de 1920, quando começa a viver com Marinette, que Paulo Prado transforma sua residência, na Avenida Higienópolis, em um importante centro de formação e de experimentação cultural dos setores de elite. Na ausência de instituições culturais em São Paulo, Paulo Prado, ao lado de Olívia Guedes Penteado, destaca-se não apenas como anfitrião, mas também como promotor da arte moderna. No entanto, ainda que as casas de ambos fossem frequentadas pelos mesmos círculos intelectuais, na de Olívia há uma predominância de literatos e artistas, já na de Prado se reúnem também historiadores, como Capistrano de Abreu e Yan de Almeida Prado (1898-1987). Desse modo, na casa de Olívia ouve-se falar mais de arte e, particularmente, de pintura; já na de Prado, a conversa vai de Proust à fundação do Partido Democrático, passando pela Semana de Arte Moderna e pelos problemas do café.

Nos almoços dominicais oferecidos por Paulo Prado, assim como no “*jour de Madame Penteado*”, os jovens modernistas encontram as últimas novidades da Europa, como livros, revistas e obras. Os acervos trazidos por eles da Europa continham uma mostra significativa dos artistas modernos da Escola de Paris, que terão grande impacto nos artistas ligados ao modernismo brasileiro: ilustrações e gravuras de André Derain (1880-1954), Gallanis (1880-1966) e Dunoyer de Segonzac (1884-1974); esculturas de Constantin Brancusi (1876-1957); pinturas de Georges Braque (1882-1963), Juan Gris (1887-1927), Henri Matisse (1869-1954), Amedeo Modigliani (1884-1920), André Lhote (1885-1962), Léger e Picasso, entre outros.

Tais coleções, no entanto, não incluem apenas pintores internacionais ligados às vanguardas, mas também artistas brasileiros modernos. Durante a controvertida exposição de Anita Malfatti, em 1917, por exemplo, Paulo Prado adquire o quadro “A Onda”. Pertenceram também a ele os quadros “São Paulo” e “O Ovo”, ambos de Tarsila do Amaral; além das esculturas “Cabeça de Mulher” – exposta durante a Semana de Arte Moderna –, “Safo”, “Virgem” e “Ritmo”, todas de Brecheret; e a tela “Sonho de uma Prostituta”, de Cícero Dias (1907-2003).

A atuação de Paulo Prado como colecionador de arte moderna no Brasil é fundamental no período. Ainda que os artistas da primeira geração modernista fizessem parte do mesmo círculo de convivência, conhecendo-se e se fazendo reconhecer como integrantes das elites, faltava consistência ao mercado local das artes. O principal comprador era o poder público, que negociava suas aquisições politicamente, sem grandes compromissos, atendendo os diversos lobbies comunitários e estilísticos de São Paulo.

Assim, quando Paulo Prado efetua a única compra em uma exposição de Candido Portinari (1903-1962), o pintor doa-lhe outras duas obras como forma de agradecimento. Mário de Andrade explica a importância e repercussão dessas obras compradas por Prado: “Ora, um quadro comprado pelo Paulo Prado significa não raro uns três ou quatro vendidos, de indivíduos que vão na onda dele como Thiollier e de outros que criam coragem”¹⁷.

¹⁷ “Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira”, 16 dez. 1934, *apud* MORAES, Marcos Antonio (org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP; IEB, 2000, p.603.

A reunião modernista

Paulo Prado é apresentado aos futuros participantes da Semana de Arte Moderna por intermédio de Graça Aranha. Desde jovens ambos cultivavam estreita relação de amizade, iniciada em Paris, nos círculos intelectuais frequentados por Eduardo Prado, e que será marcada também pela participação do autor de *Canã* (1902) nos empreendimentos da família Prado. Ao se aproximar dos modernistas de São Paulo, pouco antes da Semana, Graça Aranha logo pensa em Paulo Prado – com quem já havia conversado sobre “os jovens muito modernos” que conhecera em São Paulo – e lhes sugere que o procurem, pois acredita que ele seria simpático ao movimento, por achar positiva a “renovação”¹⁸.

A imagem da Semana de Arte Moderna como um marco na renovação cultural do país¹⁹ tem sido, já há alguns anos, criticada por estudos que procuram atenuar seu caráter de ruptura²⁰. No entanto, ainda que muitos autores já tenham se debruçado sobre o tema, interrogando criticamente o significado do modernismo de São Paulo para a história da literatura brasileira, o fato é que a Semana agitou e transformou o ambiente paulista.

Ao que parece, a ideia inicial de promover uma Semana de Arte Moderna partiu de Di Cavalcanti, que teria sugerido a Paulo Prado “uma semana de escândalos literários e artísticos, de meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulistana”²¹. Marinette Prado, por outro lado, afirma ter sido dela a sugestão da realização de uma semana de manifestações similares às europeia. Yan de Almeida Prado irá confirmar essa versão na dedicatória do livro *A Grande Semana de Arte Moderna* (1976): “A Marinette, que teve a ideia da Semana de Arte Moderna”. Aparentemente, no entanto, Di Cavalcanti é o responsável por levar a proposta adiante.

Ainda que a autoria da ideia do evento seja assunto polêmico, o fato é que o nome de Paulo Prado aparece sempre vinculado ao seu surgimento. Prado não somente simpatiza com a proposta, como lidera o comitê responsável pelas despesas, atraindo o patrocínio de figuras das altas elites paulistanas, a começar pelo seu irmão, Antônio, e pelo primo, Martinho, ambos casados com mulheres da família Álvares Penteado, de onde também sairão contribuições financeiras.

¹⁸ Apud AZEVEDO, Maria Helena Castro. *Um senhor modernista: biografia de Graça Aranha*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002, p. 268. Sobre as interlocuções estabelecidas entre Paulo Prado e Graça Aranha, ver: DUTRA, “O não ser e o ser outro...”; WALDMAN, Thaís Chang. “À frente da Semana de Arte Moderna: a presença de Graça Aranha e Paulo Prado”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, vol. 23, n. 45, 2010.

¹⁹ Cf., entre outros: BRITO, Mario da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997; AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 1998; MARTINS, Wilson. *A ideia modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

²⁰ Cf., por exemplo: IGREJA, Francisco. *A Semana Regionalista de 1922*. São Paulo: Edicon, 1989; HARDMAN, Francisco Foot. “Antigos Modernistas”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras/ Secretaria Municipal de Cultura, 1992; CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: EDUSP, 1995; MICELI, Sergio. *Nacional e estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

²¹ DI CAVALCANTI (Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo). *Viagem da minha vida: 1º testamento da alvorada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955, p. 115.

Além de acatar a ideia, elaborada em sua residência em Higienópolis, Prado teria sugerido: “É preciso que seja uma coisa escandalosa, nada de festinha no gênero ginásial tão ao nosso gosto”²².

Lembremos que Paulo Prado tem atuação decisiva em vários episódios que atuam como prelúdios da Semana de 1922. A maioria dessas atividades públicas por ele organizadas e financiadas são realizadas no Teatro Municipal de São Paulo, cuja construção representa uma grande marca da administração de seu pai, Antônio Prado (1840-1929), como prefeito da cidade. Vale ressaltar que Antônio é o prefeito que mais tempo ficou no cargo, completando doze anos de administração – entre 1899 e 1911 –, função que exerce junto com a presidência de diversas empresas como: Banco do Comércio e Indústria, Companhia Paulista de Estradas de Ferro, Curtume Água Branca, Frigorífico Barretos, Vidraria Santa Marina, Automóvel Clube e os negócios imobiliários no Guarujá.

O projeto do teatro paulistano foi encomendado a Cláudio Rossi (1850-1935), arquiteto da família Prado, que teve que viajar à Europa para pesquisar e adquirir o material apropriado. Construído em um terreno que pertencia a Companhia Antártica Paulista, ligada empresarialmente a família Prado, que lhe fornecia os vasilhames da Vidraria Santa Marina, o Teatro Municipal de São Paulo tornou-se um reduto privilegiado de eventos de atualização da consciência artística e cultural, que têm lugar anos antes da famosa Semana de Arte Moderna.

Em 1919, por exemplo, Paulo Prado envolve-se na monumental montagem dramático-musical da obra “O Contratador de Diamantes”, de Afonso Arinos, contemporâneo de Prado no Largo São Francisco e posteriormente seu cunhado. Ao valorizar um passado histórico de grandeza dos clãs paulistas e do Brasil, Arinos cria uma mitologia da identidade nacional bandeirante através de um contratador insubmisso que clama pela independência nacional. A peça inova ao mostrar, pela primeira vez, uma autêntica demonstração de dança folclórica brasileira, além da pronúncia, genuinamente paulista, em uma época na qual os atores profissionais, inclusive os brasileiros, geralmente utilizavam nos palcos as línguas europeias ou o português de acento lusitano.

No lugar de atores profissionais, atuam na peça os próprios membros das elites paulistanas, como: Antonieta Penteado Prado, irmã de Paulo; Eglantina Penteado Prado, sua cunhada; e o futuro historiador Caio Prado Júnior. A família Prado, ao representar no espetáculo seus supostos antepassados fundadores da pátria, encarna o papel de uma família quatrocentona, ainda que a origem dos Prados no Brasil date da primeira década do século XVIII.

Ainda em 1919, Paulo Prado instala em colaboração com o senador Freitas Valle (1870-1958) e com o dramaturgo e poeta francês Paul Claudel – com quem Prado já havia negociado o Convênio Franco-Brasileiro²³ –, a Exposição de Pintura e Esculturas Francesas no Teatro Municipal de São Paulo. Trata-se de um momento

²² *Apud* THIOLLIER, René. *Episódios de minha vida*. São Paulo: Anhembi, 1956, p. 115.

²³ Paul Claudel era também Encarregado dos Negócios da França no Brasil. Como resultado dessa negociação, fica determinada uma aproximação do Brasil com os aliados na Grande Guerra e a transferência para a França dos navios alemães apreendidos nas costas brasileiras, em troca da compra de dois milhões de sacas de café – operação que seria intermediada pela Companhia Prado Chaves.

exemplar de modernização da consciência cultural e artística brasileira. Ainda que a Pinacoteca do Estado, primeiro museu da cidade, inaugurado em 1905, já possuísse um acervo de pinturas e esculturas, ele estava mais voltado para a arte brasileira do século XIX.

O Teatro Municipal de São Paulo transforma-se então, em 1922, no palco de um evento que se quer contestador, mas que conta com a presença de figuras oficiais, como o então governador, Washington Luís, e o prefeito, Carlos de Campos. Cândido Motta Filho relembra um diálogo no qual o poeta Ronald de Carvalho comenta que a “reunião modernista” estava “cheia de passadistas”, ao que Paulo Prado teria respondido: “Isso não tem importância. O importante é a reunião!”²⁴.

O primordial era desafiar um gosto consolidado com algo diferente daquilo que a Academia ensinava ou ao menos tentar fazê-lo. Nesse sentido, se a intenção deliberada do evento era chocar, de fato, a plateia saiu de lá, no mínimo, incomodada, como demonstram as vaias e gritos de desaprovação. Inclusive, conta Geraldo Ferraz, era Paulo Prado quem gritava, ao calor das vaias do público, sugestões para dominar o alvoroço e prosseguir sem problemas com o evento.

Apesar de toda agitação em torno do evento e da participação de intelectuais e artistas já renomados, como Graça Aranha e Guiomar Novais, a repercussão da Semana ficou quase que restrita à cidade de São Paulo. Mesmo assim, foi tratada com certa indiferença por parte de periódicos importantes, como a *Revista do Brasil* e o tradicional *O Estado de S. Paulo*, além de ter sido muito condenada pela mídia, em artigos quase sempre anônimos, ou assinados por pseudônimos difíceis de identificar, como aqueles publicados nas primeiras páginas do jornal *Folha da Noite*. Contudo, a Semana contou com a divulgação de seus próprios organizadores, entre eles, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, que em 1922 possuíam colunas fixas em grandes jornais, como *A Gazeta*, *Jornal do Comércio* e o *Correio Paulistano*.

Nos textos escritos por Menotti Del Picchia, Oswald e Mário, a Semana não somente é divulgada com entusiasmo, como começa a ser considerada em termos exclusivamente paulistanos. Menotti, por exemplo, sob o pseudônimo de Hélios, escreve no *Correio Paulistano* que “São Paulo, no mundo do pensamento, como em todos os ramos da atividade humana, é ainda o Estado que dá a nota e dita o figurino do país”; já Oswald, no *Jornal do Comércio*, afirma que “é de São Paulo a glória de abrigar os primeiros portadores da nova luz”; enquanto Mário não deixa por menos e, no primeiro dia do evento, logo canta a dianteira paulista, no jornal *A Gazeta*: “A hegemonia artística da corte não existe mais. No comércio como no futebol, na riqueza como nas artes, São Paulo caminha na frente”²⁵.

“Socialmente falando”, conclui Mário de Andrade em um balanço sobre a Semana de Arte Moderna, vinte anos depois: “o Modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebentar na província”, pois São Paulo é “fruto

²⁴ MOTTA FILHO, Cândido. “Novos depoimentos sobre a Semana de Arte Moderna”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 14 abr. 1962.

²⁵ Cf. BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 48-61.

necessário da economia do café e do industrialismo conseqüente”. Assim que, ao definir Paulo Prado como o “fautor” da Semana de Arte Moderna, Mário explica que movimento modernista teria um fundo “nitidamente aristocrático (...), não da aristocracia improvisada do Império, mas da outra mais antiga, justificada no trabalho secular da terra”²⁶.

Seguindo a mesma linha argumentativa, Oswald de Andrade, em conferência pronunciada em 1944, também irá definir o impulso inicial do modernismo com um “diagrama da alta do café, da quebra e da revolução brasileira”²⁷. A ligação com a terra evoca de imediato a imagem de uma aristocracia de espírito que se mostra de grande valia para as elites agrárias paulistas, o que já vinha sendo afirmado antes mesmo da Semana de Arte Moderna. Menotti Del Picchia, por exemplo, dias antes da Semana, a divulga no *Correio Paulistano* como um evento “amparado” por Paulo Prado, “puxando a fila, [...] e outros tantos patrícios do mais lídimo estofa da velha aristocracia bandeirante”²⁸.

Se as origens e os primórdios do modernismo brasileiro não são exclusivamente paulistanos, é possível afirmar que São Paulo e a Semana de Arte Moderna concretizaram e deram ímpeto e apoio espiritual ao movimento. O modernismo refunda assim a crença na superioridade paulista, transformando-a em sinônimo de identidade cultural, ainda que vários movimentos de feitos modernistas tenham pipocado por todo país, sobretudo em Pernambuco, Minas Gerais e Rio de Janeiro. O regionalismo paulista procura impor-se aos demais justamente pela negação de seu caráter local, travestido de nacional. Para isso, foi essencial a recuperação da figura do bandeirante. Nesse sentido, Paulo Prado talvez represente um engate dos modernistas com determinado repertório dessa tradição regionalista.

São Paulo, explica Oswald de Andrade, em artigo publicado no *Jornal do Comércio* pouco antes da Semana de 1922, é “a cidade dos prodígios – herdeira das migrações e das entradas”²⁹. Assim, enquanto os bandeirantes dos séculos XVII e XVIII empenharam-se em conquistar novas fronteiras, os “novos mamelucos” assumiram a tarefa de estender o progresso e a modernidade paulista ao resto do Brasil. A imagem de São Paulo como a “locomotiva da nação” é então enfatizada, pois o apelo maior exercido pelo bandeirismo invoca uma adesão implícita à crença na superioridade paulista, idealizada como “a locomotiva a puxar vagões vazios”³⁰.

Não parece exagerado afirmar que Paulo Prado, assim como seus amigos modernistas, torna-se ele também um “excelso descendente dos bandeirantes”, como o define Oswald de Andrade; alguém que, segundo Geraldo Ferraz, “respira os ventos virgens da redescoberta da bandeira”. Desse modo, promover o modernismo em São Paulo, como ele o faz, é também revigorar simbolicamente a moral e a força do bandeirante. O que levaria, conforme observa Prado, a um “jogo de se gritar uns para os outros: (...) eu é que sou parente do Ubirajara da

²⁶ ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista”. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 236-237.

²⁷ ANDRADE, Oswald de. *Ponta de Lança*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 95.

²⁸ *Apud* BOAVENTURA, 22 por 22..., p. 47.

²⁹ *Apud* BOAVENTURA, 22 por 22..., p. 79.

³⁰ LOVE, Joseph LeRoy. *A locomotiva: São Paulo na federação brasileira (1889-1937)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 278.

avenida, neto dos bandeirantes barbudos do Brizzolara, primo daquele caçara impaludado das praias de Itanhaém”. Um jogo do qual ele certamente não ficaria de fora...³¹.

A Semana de Arte Moderna pode então ser vista como um evento que, entre várias outras coisas, coloca em destaque, de maneira estratégica, a cidade de São Paulo e a dinâmica do café, sem os quais parece impossível a “regeneração” do país nos termos de Paulo Prado.

Arte moderna, nacional e paulista

Como desdobramento da Semana de Arte Moderna, são lançadas diversas revistas de divulgação da produção modernista e o nome de Paulo Prado aparece muitas vezes associado à fundação e ao controle de boa parte dessas publicações. A começar pela primeira revista modernista do Brasil, a *Klaxon- Mensário de Arte Moderna*, que começa a circular em 1922. Paulo Prado era integrante do grupo da revista, ao lado de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, Sérgio Milliet (1898-1966), Menotti Del Picchia (1892-1988), Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), Couto de Barros (1896-1966), Guilherme de Almeida (1890-1969), Luís Aranha (1901-1987), entre outros.

Paulo Prado assume em seguida o controle da *Revista do Brasil*, uma das publicações brasileiras de maior repercussão e longevidade no início do século XX. Idealizada em 1915 por Júlio de Mesquita (1962-1927), jornalista e também proprietário do jornal *O Estado de S. Paulo*, a *Revista do Brasil* é controlada de 1918 a 1925 pelo escritor Monteiro Lobato. Devido ao sucesso da publicação, Lobato e seu sócio, Marcondes Octalles Ferreira, fundam a editora *Monteiro Lobato & Cia* – que conta com a colaboração financeira de Prado na montagem do parque gráfico – e, como sabido, revolucionam o mercado editorial brasileiro.

Enquanto Monteiro Lobato concentra seus esforços na editora, a *Revista do Brasil*, entre 1923 e 1925, passa a ser dirigida por Paulo Prado. É justamente nesse período, no qual assume a função de Lobato, que Prado, mantendo um diálogo constante com Capistrano de Abreu, escreve os ensaios que irão compor a primeira edição de *Paulística*, publicada em 1925, ao mesmo tempo em que assina os editoriais dos números 86, 87, 88, 89, 98, 99, 100 e 101 da *Revista do Brasil*.

Sob a direção de Paulo Prado, a *Revista do Brasil*, antes um órgão de cunho mais acadêmico, a princípio indiferente e depois até mesmo ligeiramente hostil aos modernistas, passará a simpatizar com o movimento. Ao deixar a revista nas mãos de Prado, Lobato afirma que “se não houver baixa no câmbio das assinaturas, o modernismo está aprovado”³². Além de promover mudanças na linha editorial, Prado traz uma maior diversidade de colaborações e colaboradores. A revista passa a acolher com maior intensidade autores comprometidos com a renovação estética,

³¹ Cf. ANDRADE, Oswald de. *Poesia Pau Brasil*. Paris: Au Sans Pareil, 1925, p. 45; FERRAZ, Geraldo. “Perfil de um homem e de um livro”. In: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962, p. XIII; PRADO, Paulo. “A carta a René Thiollier”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 ago. 1927.

³² “Carta de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel”, 7 abr. 1924. In: LOBATO, Monteiro. *Barca de Gleyre: quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. 2v. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1959, p. 264.

como, por exemplo, Mário de Andrade, Luís Aranha, Guilherme de Almeida, entre outros.

Ao se tornar importante personagem em um mercado editorial ainda acanhado, Paulo Prado ganha prestígio e também inimizades. Manuel Bandeira, por exemplo, ao descobrir que Lobato não editará mais seus versos, afirma: “Há na empresa de Lobato capitais de Paulo Prado. Eles devem sair! Ou então o Paulo Prado saia do meio de nós!”³³. Apesar das críticas, Prado não deixa de auxiliar financeiramente a manutenção da *Revista do Brasil*, mas tampouco se afasta dos círculos modernistas. Junto a Antônio de Alcântara Machado (1901-1935), Couto de Barros e Sérgio Milliet – também ex-integrantes do grupo da *Klaxon* –, funda e financia a segunda revista modernista de São Paulo, a *Terra Roxa e outras terras*, em janeiro de 1926.

Assim, no mesmo ano em que começa a escrever seu *Retrato do Brasil* e que participa da fundação do Partido Democrático (PD) – ao lado do pai, um dos grandes responsáveis pela criação do partido e seu primeiro presidente –; Paulo Prado funda e financia uma revista que já em seu título afirma o predomínio paulista. No editorial de apresentação, “a fertilidade complexa e exagerada” da terra roxa aparece como a origem de “tudo quanto é sonho de uma imaginação de pioneiro: açúcar, café, arranha-céus, trens elétricos, lança perfumes, diretórios políticos, ônibus e até literatos”. Alguns anos depois, em 1931, Paulo Prado novamente se associa a Alcântara Machado e Mário de Andrade. Juntos fundam a *Revista Nova*, também divulgadora das ideias modernistas.

Mesmo que muitos desses periódicos modernistas não tenham sobrevivido mais do que alguns poucos números, pode-se dizer que eles fizeram parte do cotidiano da população letrada, assumindo um importante papel na vida intelectual paulista, que na época era dominada pela “grande imprensa”. Paulo Prado também consagra e veicula sua produção intelectual em importantes jornais dessa “grande imprensa”, como *Correio da Manhã*, *Correio Paulistano*, *Jornal do Comércio*, *O Estado de S. Paulo* e *O Jornal*. Os assuntos abordados por ele são os mais variados, tendo como foco principal São Paulo, seja do ponto de vista da arte moderna ou da agricultura, passando pelas forças armadas, educação e pecuária.

Escritos em um constante diálogo com o historiador Capistrano de Abreu, os textos que compõe seu primeiro livro, *Paulística*, são também inicialmente publicados em diferentes números do jornal *O Estado de S. Paulo*, entre 1922 e 1925. O livro é lançado em 1925, pela editora *Monteiro Lobato & Cia*, que logo entra em falência devido a uma conjuntura desfavorável. Apesar de recepção discreta, seus amigos modernistas o ajudaram a divulgá-la. Afinal, Prado é autor de uma obra que, segundo Oswald de Andrade, revelou aos brasileiros a “existência” do Brasil³⁴ ou, nas palavras de Mário de Andrade, uma obra que “fez papel de salva-vidas”³⁵.

Oswald de Andrade pede a Prado que envie exemplares do livro para o então candidato à presidência, Washington Luís, para o futuro magnata das

³³ “Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade”, 17 abr. 1924. *Apud* MORAES, *Correspondência...*, p. 118.

³⁴ ANDRADE, *Poesia Pau Brasil*.

³⁵ “Carta de Mário de Andrade a Paulo Prado”, 1925, *apud* CALIL, Carlos Augusto (org.). *Paulística etc.* 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 223.

comunicações, Assis Chateaubriand (1892-1968), para Tristão de Athayde (1893-1983), de *O Jornal*, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), do *Diário de Minas* e Joaquim Inojosa (1901-1987), do *Jornal do Comércio* de Recife. Além de alguns exemplares para o poeta, político e jornalista português Antônio Ferro (1895-1956) e para o poeta franco-uruguaio Jules Supervielle (1884-1960). Mário de Andrade, por sua vez, pede a Prado que envie um exemplar para a *Estética*, revista modernista carioca dirigida por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto (1895-1961).

Mas é somente com o lançamento de *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, em 1928, que entra em cena decididamente o ensaísta. *Retrato do Brasil* é publicado pela primeira vez em novembro de 1928, pela Duprat-Mayença, e tem sua venda impulsionada e mais duas tiragens no ano seguinte, pela mesma editora. Há então uma mudança na imagem de Prado, que se torna “o homem do dia, discutido, comentado, elogiado e criticado”³⁶.

René Thiollier é quem o incentiva a editar *Retrato do Brasil*, além de se oferecer para levar os originais para a gráfica, orientar o tipógrafo, acompanhar a feitura do livro e fazer a revisão. A segunda revisão é feita no Rio de Janeiro pelo historiador Eugênio de Castro (1882-1947), discípulo de Capistrano de Abreu. Desse modo, ao estrear como ensaísta, com a ajuda dos colegas modernistas, Paulo Prado não abandona seu vínculo com a história e com seu “mestre”, Capistrano, de quem se aproxima por intermédio do tio, Eduardo, que é também quem irá lhe apresentar, na mesma época, Graça Aranha, que o colocará, anos depois, em contato com os jovens modernistas que ele havia acabado de conhecer.

Isso indica, logo de saída, que o “grupo modernista” está longe de ser homogêneo. Falar em “grupo modernista” no singular, portanto, não deve nos fazer perder de vista a sua pluralidade: ele compreende diferentes tendências, tanto do ponto de vista estético como ideológico, o que permite perceber o quão larga pode ser a definição do modernismo brasileiro. A Semana de Arte Moderna – vide a programação e o comitê organizador – revela de saída a heterogeneidade do grupo.

Paulo Prado para de escrever em 1934, logo após a publicação da segunda edição de *Paulística*, pela Editora Ariel, na qual incorpora alguns ensaios escritos entre 1926 e 1931. O prefácio dessa edição é o último texto escrito pelo autor. Os rumores acerca de seu livro e o desencanto com a política parecem tê-lo levado a recolher-se à vida privada. Frustrado com os rumos da Revolução de 1930, que ele alega ter previsto em seu *Retrato do Brasil*, o ensaísta proíbe qualquer reedição ou tradução de sua obra. Desse modo, se há um conflito de gerações, de posições e de postos, os pensadores e as correntes que se reúnem em torno da Semana logo se separam, dando uma mostra do complexo painel da vida intelectual brasileira.



³⁶ PRADO, João Fernando de Almeida. “Paulo Prado e a época de sua formação”. In: _____. *Sociologia e História: 4 precursores brasileiros, 3 filósofos de História*. São Paulo: Instituto de Sociologia e Política, 1956, p. 106.

RESUMO

Reconhecido como personagem central pelo grupo de intelectuais e artistas ligados à Semana de Arte Moderna de 1922, Paulo Prado é muitas vezes deixado de lado pelos estudiosos e, em geral, se faz presente nas análises de bastidores e/ou em referências de terceiros. Além de ser um dos maiores exportadores e produtores de café da época, Paulo Prado é autor de dois livros sobre a história de São Paulo e a formação do povo brasileiro - *Paulística* (1925) e *Retrato do Brasil* (1928). Também publicou editoriais, artigos e resenhas em importantes periódicos, (re)editou documentos inéditos sobre o período colonial, participou da fundação e do controle de revistas modernistas, e se fez presente como um dos principais organizadores e financiadores da Semana de 1922, entre outras coisas. Paulo Prado mostra-se assim como um importante mediador entre diferentes universos, sendo justamente este o foco do presente artigo. Se por um lado ele promove a Semana de Arte Moderna, ele já tinha 53 anos na época. Além disso, é um elo fundamental entre os modernistas e um grupo de intelectuais que compõem uma geração anterior a sua, a de seu tio, o jornalista e monarquista Eduardo Prado (1860-1901). Possui ainda um forte vínculo com o historiador cearense Capistrano de Abreu (1853-1927), um marco da moderna historiografia brasileira, que ele conhece por intermédio de Eduardo Prado. Por fim, pode ser visto também como uma figura-ponte entre o ensaísmo da década de 1920 e aquele que terá expressão maior em 1930, em obras como as de Sérgio Buarque de Holanda (1902- 1987), Gilberto Freyre (1900-1987) e Caio Prado Júnior (1907-1990). Todos eles, vale lembrar, possuíam vínculos pessoais e de amizade com Paulo Prado.

Palavras Chave: Paulo Prado; Modernismo; Semana de Arte Moderna.

ABSTRACT

A well-recognized key character among intellectuals and artists involved in the 1922 Week of Modern Art, Paulo Prado is quite often disregarded by scholars and acknowledged as a backstage personality with a supporting role. Besides being a leading coffee producer and exporter at that time, Paulo Prado wrote two books about the history of São Paulo and the development of Brazilian people: *Paulística* (1925) and *Retrato do Brasil* (1928). He also wrote editorials, articles, and reviews for major publications, (re) published original documents on the colonial period, founded and managed modern journals, and was a major promoter and supporter of the 1922 Week of Modern Art, among others. Paulo Prado served as an important liaison in different settings, and there lies the interest of the present study. On one hand, he promoted at the age of 53 the 1922 Week of Modern Art and, on the other hand, he was a decisive connection between modernists and a group of intellectuals of a previous generation, his uncle's, the journalist and monarchist Eduardo Prado (1860-1901). In addition, he developed a strong relationship with Ceará's historian Capistrano de Abreu (1853-1927), a central figure of modern Brazilian historiography who was introduced to him by Eduardo Prado. Finally, in a sense, Paulo Prado established a link between 1920's essayism and the essayism that flourished in 1930 with the works of Sérgio Buarque de Holanda (1902-1987), Gilberto Freyre (1900-1987), and Caio Prado Júnior (1907-1990) (notably, all of them had personal and friendship relations with Paulo Prado).

Keywords: Paulo Prado; Modernism; Modern Art Week.

Artigo recebido em 12 abr. 2013.
Aprovado em 27 abr. 2013.