

Arte e política de vanguarda – Revoluções e aparelhos de repressão no Brasil (1922- 1939)

*Art and avant-garde politics -
Revolutions and repression in Brazil
(1922-1939)*

Marcelo Mari*

A semana moderna de 1922 vem imprimir modificações profundas nos velhos aparelhos mentais de acadêmicos do século XIX. Tratava-se de uma virada de posição marcada pelo caráter sobretudo imbuído de negatividade, operando primeiramente a ruptura com os cânones estabelecidos e logo em seguida como proposição de novas formas de arte de vanguarda. O movimento moderno principiou pela negação e desestruturação da linguagem, para depois consolidar uma linguagem artística outra. No entanto, essa revolução artística não vinha como acontecimento isolado e sozinho. Muita água tinha passado por baixo da ponte da virada do século XIX para o XX. Juntamente com as modificações estéticas, a nova época exigia adaptações do País que abandonara recentemente a escravidão e assumira a formalização das relações de trabalho no livre mercado da mão de obra como novo parâmetro de inserção do Brasil na divisão internacional do trabalho. O passivo histórico assumido pela condições tradicionais de trato no trabalho acrescido de péssimas condições de trabalho e de mal pagamento, produziu o levante de operários que passaram a ser organizar para lutar por seus direitos e de fato conseguiram em muitos casos quebrar as velhas estruturas de relação de senhor e subordinado, patronato e trabalhadores. Tudo isso ocorreu com muita repressão, prisões e resistências, por assim dizer, heroicas.

Estávamos vivenciando um momento novo na pequena industrialização brasileira. Momento acompanhado com muita atenção por operários, militantes e intelectuais aqui em nossas terras, sobretudo depois da revolução russa em 1917. Entre os intelectuais, destacamos nomes como Mário Pedrosa, Patrícia Galvão, Caio Prado Junior, entre outros. Além deles, muitos artistas se mostraram simpáticos à causa social, proletária. Basta verificar depoimento de Di Cavalcanti sobre sua chegada a São Paulo no ano de 1917. O anarco-sindicalismo era a principal representação política dos operários e conduzia as primeiras greves no Rio de Janeiro e São Paulo. Anarco-sindicalistas que estariam ao lado 3636 de comunistas, pois acreditavam que a revolução russa tinha sido obra de anarquistas. Com o tempo as coisas clarearam e o partido comunista foi fundado também em 1922. É justamente nesse período que começa o cerco das associações e sindicatos de trabalhadores fabris. Em seu livro *Viagem de minha vida*, Di Cavalcanti comenta sua aproximação com o anarquismo e posteriormente com Marx e o comunismo:

Quando estourou a revolução bolchevista russa tive a revelação do socialismo revolucionário. Desde o assassinio de Jaures eu sabia bem o que era o socialismo, porque a morte do líder francês me levou a ler Julio Valles, Kropotkine, Ferrero, uma mistura de leituras anarquistas, anarco-sindicalistas, socialistas, corporativistas, o diabo! A revolução de 1917 foi, porém, um clarão e quando Antoninho Figueiredo pôs nas minhas mãos o Manifesto Comunista de Marx e Engels, eu senti a revelação de uma estrada nova no meu mundo cortado de caminhos estreitos, o mundo de meus pensamentos e de minhas experiências juvenis[...]. E a célebre greve de 1917? Os bairros do Brás e Moóca sitiados! Lembro-me da estupidez de meus colegas da academia contra os grevistas. Lembro-me de Oswald de Andrade com aquele reacionarismo católico que o dominava, querendo fazer

incursões armadas pela madrugada para desalojar os grevistas. Lembro-me de uma passeata operária até o centro da cidade que foi dissolvida a pata de cavalo pela polícia. (DI CAVALCANTI, 1995:83-84)

Em verdade, depois da semana de 1922, muitos estavam interessados pelas grandes transformações que ocorriam no mundo, entre elas: a política de vanguarda e a arte de vanguarda. A utopia social plenamente realizada com a arte moderna estava na ordem do dia e basta ver as manchetes dos jornais pelos anos de 1920 para se ter uma ideia mais precisa disso. Pode-se reportar aos comentários de Arthur Cappa sobre a ligação intrínseca entre arte e revolução, em que ele já fazia em 1923 uma defesa do que ele chamou de Comfut (comunistas futuristas) e sua necessidade de renovação da arte como bandeira internacional que, impregnada de novas formas, seria expressão do novo mundo advindo da técnica e da ciência. E continua Cappa:

A arte sempre fora um privilégio das classes dominantes, privilégio que a burguesia arrancara ao feudalismo, à aristocracia, com sua vitória política e econômica, do mesmo modo que por herança passará ao proletariado com a conquista do poder. Porém, hoje que o proletariado mundial caminha em todos os países decididamente para a conquista do poder, do mesmo modo que o conseguiu na Rússia Soviética – o problema de uma arte proletária, de uma arte que exprima a necessidade, a aspiração, a sensibilidade proletária – torna-se uma urgente atualidade. A arte, para nós os marxistas, não é uma criação voluntária, nem a expressão de um tipo absoluto e universal da beleza: a arte é a representação estética da vida, relativa à forma social daquele determinado tipo de sociedade que subsiste num determinado período histórico. Existe, em suma, uma férrea correspondência entre forma sociais e

formas artísticas, entre classes sociais e manifestações artísticas. (Para concluir:) já, porém, vemos hoje, em tentativas de arte nova (cubismo, suprematismo, futurismo em geral), sinais precursores de uma nova revolução artística, que precedeu e acompanhou a revolução social. Temos a propósito, um campo importante e decisivo de estudo e de observação na Rússia Soviética. (CAPPA, 1923: 9)

Apesar dos temas políticos e sociais, muitos intelectuais, artistas, profissionais liberais e uma gente enricada aristocrata ou burguesa, a grã-finagem do café e derivados, começaram debater temas relacionados à nova arte, apoiando e difundindo a arte moderna no Brasil. Em São Paulo, essa gente começou a frequentar salões que atualizavam a discussão sobre o modernismo, cujos mais famosos eram: o dito primeiro deles que foi o de Mário de Andrade, em seguida o de Paulo Prado e de Olivia Guedes Penteadado, por último ainda nos anos de 1920, o de Tarsila do Amaral. Entre os salões paulistas, o da casa de Mário de Andrade encontrava-se próximo à Barra Funda na rua Lopes Chaves, 546; o segundo salão era o de Paulo Prado, membro de família aristocrática paulista, cuja residência encontrava-se em Higienópolis; o terceiro, era o da rua Duque de Caxias, de Olivia Guedes Penteadado, nos Campos Elíseos; finalmente aquele que era, nas palavras de Andrade, o mais acolhedor de todos os salões, o de Tarsila do Amaral, na alameda Barão de Piracicaba. Anos depois, Mário de Andrade fazia um balanço daqueles encontros e desencontros vivenciados nos salões da Paulicéia:

O seu salão (de Olivia Guedes Penteadado) que também durou vários anos, teve como elemento principal de dissolução a efervescência que estava preparando 1930. A fundação do partido democrático, o ânimo político eruptivo que se apoderara de muitos intelectuais, sacudindo-os para os



extremismos de direita ou esquerda, baixara um mal-estar sobre as reuniões. Os democráticos foram se fastando. Por outro lado, o integralismo encontrava algumas simpatias entre as pessoas da roda: e ainda estava muito sem vício, muito desinteressado, pra aceitar acomodações. Sem nenhuma publicidade, mas com firmeza, Dona Olivia Guedes Penteado soube terminar aos poucos o seu salão modernista [...] O último em data desses salões paulistas foi o da alameda Barão de Piracicaba, congregado em torno da pintora Tarsila. Não tinha dia fixo, mas as festas eram quase semanais. Durou pouco. E não teve jamais o encanto das reuniões que fazíamos antes, quatro ou cinco artistas, no ateliê da admirável pintora. Isto foi pouco depois da semana, quando fixada na compreensão da burguesia, a existência de uma onda revolucionária, ela principiou nos castigando com a perda de alguns empregos. Alguns estávamos quase literalmente sem trabalho. Então íamos para o ateliê da pintora, brincar de arte, dias inteiros. Mas dos três salões aristocráticos, Tarsila conseguiu dar ao dela uma significação de maior independência, de comodidade. Nos outros dois, por maior que fosse o liberalismo dos que os dirigiam, havia tal imponência de riqueza e tradição no ambiente, que não era possível nunca evitar um tal ou qual constrangimento. No de Tarsila jamais sentimos isso. O mais gostoso dos nossos salões aristocráticos. (ANDRADE, 1942: 37-39).

Mário de Andrade apontava na ocasião a preponderância cada vez maior dos temas sociais e políticos nos salões, que foram rechaçados na maior parte das vezes. Isso porque a aristocracia que apoiara de braços abertos as divagações e a força criativa da revolução estética, sentiu-se ameaçada pelo mesmo tom empregado para a necessidade de transformação política. De fato, os

salões da burguesia aristocrata paulista estavam preparados para a novidade artística mas não para a novidade política. Esses salões eram ambientes ligados prioritariamente às construções puramente estéticas, mas que com o passar do tempo foram secundados pelo debate político cada vez mais instável, com a crise agravada da política oligárquica de Minas e São Paulo, a crise do café, com a falência de muitos cafeicultores paulistas, tudo isso aliado à organização dos trabalhadores das indústrias em associações e sindicatos, em um momento de acirramento dos debates políticos. Esse conjunto de fatores constituiu ambiente explosivo em várias localidades do país, especialmente onde o operariado era numeroso e havia possibilidade de inversão de capitais das atividades agrícolas para as fabris, como era o caso de São Paulo.

Se a arte moderna gozava ainda de determinado prestígio nos anos da década de 1920, com o passar do tempo esse prestígio é questionado pelos círculos sociais mais amplos, em um momento no qual a arte de vanguarda passa a ser questionada como perturbadora da ordem social e do senso comum de realidade, facciosa, ligada a demandas de grupos sociais específicos, em suma começou-se a entendê-la como subversiva. Dois fatores contribuem para essa visão: primeiro, a arte moderna era vista com desconfiança pelo homem comum, que não conseguia compreender sua mensagem social mais ampla, entendendo-a como parte do processo de negação de um legado visual naturalista já constituído; segundo, a arte moderna parecia ser fonte de questionamentos mais profundos que apenas sistemas de acomodação perspectiva da realidade e esse sim era seu verdadeiro problema, pois do ponto de vista conservador, atribuía-se à arte moderna ser uma das causas de uma crise ampla dos valores morais, responsável

por uma postura negativa de dissolução dos costumes estabelecidos. Esse senso comum vai ser reforçado com o passar dos anos e vai ser exatamente o termo de condenação da arte moderna na década de 1930.

Ao que tudo indica em São Paulo, o estopim de mudança que levou à divisão entre intelectuais e burgueses nos salões, ao fechamento dos salões e à separação do debate entre arte e política de vanguarda foi o episódio da Revolta Paulista de 1924 e se consolidou na perseguição de militantes comunistas na década seguinte. Os modernistas se posicionaram na luta política que ganhava contornos bem definidos de classe, pois é o que se vê na tomada de consciência de Mário de Andrade, em meados da década de 1920, episódio lembrado por ele em celebre conferência intitulada Movimento Moderno, lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942. Como dizia Andrade na ocasião, os anos de 1930 vão caracterizar melhor a acentuação da dimensão política na realidade brasileira:

O movimento de Inteligência que representamos, na sua fase verdadeiramente 'modernista', não foi o fator das mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil. Foi essencialmente um preparador; o criador de um estado-de-espírito revolucionário e de um sentimento de arrebenção. E si numerosos dos intelectuais do movimento se dissolveram na política, si vários de nós participamos das reuniões iniciais do Partido Democrático, carece não esquecer que tanto este como 1930 eram ainda destruição. Os movimentos espirituais precedem sempre as mudanças de ordem social. O movimento social de destruição é que principiou com o P. D. e 1930. E no entanto, é justo por esta data de 1930, que principia para a Inteligência brasileira uma fase mais calma, mais modesta e quotidiana, mais proletária, por

assim dizer, de construção. À espera que um dia as outras formas sociais a imitem. E foi a vez do salão de Tarsila se acabar. Mil novecentos e trinta... Tudo estourava, políticas, famílias, casais de artistas, estéticas, amizades profundas. O sentido destrutivo e festeiro do movimento modernista já não tinha mais razão-de-ser, cumprido o seu destino legítimo. Na rua, o povo amotinado gritava : — Getúlio ! Getúlio ! . . Na sombra, Plínio Salgado pintava de verde a sua megalomania de Esperado. No norte, atingindo de salto as nuvens mais desesperadas, outro avião abria asas do terreno incerto da bagaceira. Outros abriam mas eram as veias pra manchar de encarnado as suas quatro paredes de segredo. Mas nesse vulcão, agora ativo e de tantas esperanças, já vinham se fortificando as belas figuras mais nítidas e construidoras, os Lins do Rego, os Augusto Frederico Schmidt, os Otávio de Faria e os Portinari e os Camargo Guarnieri. Que a vida terá que imitar qualquer dia. (ANDRADE, 1942: 42-44)

Se se tem em mente a vitória mesmo que provisória das greves de 1917 e posteriormente os bombardeios aos bairros operários de São Paulo, conclui-se que, em sete anos, muita coisa tinha mudado para pior no cenário nacional. A Revolta Paulista de 1924 preparou, pela primeira vez, a repressão de tenentes, anarquistas, comunistas, socialistas que se opunham ao governo das oligarquias e contra as condições aviltantes de exploração do trabalho no Brasil. Tratava-se de uma revolta comandada pelos tenentes e sem grande apelo entre os trabalhadores das fábricas, no entanto depois que o palácio do Governo no Campos Elíseos foi atacado, Carlos de Campos foge para o bairro da Penha e de lá fez contato com Arthur Bernardes para proceder ao plano dos que eram denominados bombardeios terríficos e cujo principal motivo era desmoralizar as iniciativas de resistência e



mais do que isso, atingir os desses bairros, mostrando despreço pelos trabalhadores e os tratando como se eles fossem o problema central de fato da crise institucional e política da Velha República.

Com a sublevação tenentista, foram os operários e sindicatos, perseguidos e fechados. É neste momento que o cerco de combate do “anticomunismo”, que compreendia os anarco-sindicalistas, estrangeiros vistos como perigosos e comunistas, ganha aparelhos estatais de investigação e de repressão. Entre esses aparelhos, tem-se a formação da Delegacia de Ordem Social e a Delegacia de ordem Política (DOPS), que formaram estrutura de investigação muito apurada e que funcionaram por décadas no Brasil:

O movimento anarquista, que praticamente conduziu toda a luta do operariado brasileiro durante as duas primeiras décadas do século XX, começou a dividir-se após 1920 e parte de seus antigos militantes migrou para as posições bolchevistas articuladas em torno do recém fundado PCB, em 1922. O panorama político nacional, no entanto, não mudou, e tudo continuava sob o comando das velhas oligarquias agrárias que elegeram, em 1922, Arthur Bernardes para a presidência do país. Porém, surgia nesse cenário uma nova força política e militar, organizada a partir do movimento dos baixos oficiais do Exército, denominada Tenentismo. Opondo-se à política conservadora das oligarquias, esse movimento conquistou a simpatia das camadas médias urbanas, a pequena burguesia emergente após o surto industrial vivido durante a I Guerra. Duas revoltas tenentistas armadas marcaram os primeiros anos do governo Bernardes: a do forte de Copacabana em 1922, e a rebelião de São Paulo em 1924. As revoltas tenentistas,

apesar de fortes militarmente, careciam do apoio popular, tanto que, nem o proletariado rural nem o urbano participaram de fato desses movimentos. O PCB ainda tentou costurar um apoio entre seus comandados e o movimento militar, já que os comunistas viam na aliança com a pequena burguesia um possível projeto revolucionário para o país. Os anarquistas, por sua parte, apesar de não verem nenhum potencial revolucionário no movimento, decidiram apoiá-lo na medida em que ele pudesse se tornar um avanço na conquista de maior liberdade política no país. Este era o quadro que se desenhava na cena política nacional em meados da década de 1920. A resposta governamental aos acontecimentos não tardou a chegar. Veio através das leis de exceção cerceando as liberdades pessoais e ampliando os espaços de ação para uma política repressiva que, se já era prática comum desde o início da República, passou a tornar-se cada vez mais arbitrária. Esse foi o auge do período do estado de sítio decretado durante o governo Bernardes a partir de 5 de julho de 1924, quando irrompeu o levante tenentista em São Paulo, e que durou até 31 de dezembro de 1926. Foi nesse período em que a prática política de se governar com base nas leis excepcionais, elevou-se a níveis ainda não vistos na República Velha. Ao mesmo tempo, a arbitrariedade policial tornou-se a regra. Em dezembro de 1924, surgiu em São Paulo uma delegacia especializada em controlar e vigiar as atividades do cidadão: o DOPS, ou Delegacia de Ordem Política e Social. Era sua atribuição submeter toda atividade de associação política a um exercício de vigilância permanente. Todos os operários ativistas de qualquer movimento político, eram identificados e fichados. O DOPS paulista seguia a trilha já aberta desde novembro de 1922 no Rio de Janeiro com a criação da 4ª Delegacia Auxiliar, cuja atribuição básica era: '...desenvolver a

máxima vigilância contra quaisquer manifestação ou modalidade de anarquismo violento e agir com solicitude para os fins da medida de expulsão de estrangeiros perigosos’. (ROMANI, 2003:114)

O caso exemplar de investigação, perseguição e repressão contra os operários e suas lideranças políticas foi o degredo a que foram submetidos o contingente de mil brasileiros. Degredo que teve nome de Clevelândia. Era uma estratégia criada por Carlos de Campos para impedir o julgamento justo desses operários e lideranças políticas, pois foram eles postos inacessíveis em lugar ermo do Brasil, muito longe de São Paulo, como a assistência jurídica não podia pedir o *habeas corpus* sem tomar o depoimento individual do preso, por estar esse mesmo preso inacessível, o julgamento não se completava, os presos eram mantidos ali indefinidamente. Essa foi a história, recuperada por Carlo Romani sobre a colônia penal de Clevelândia, lugar longínquo do Amapá, criada justamente para tirar de cena vários líderes operários e submetê-los à prisão sem expectativa de julgamento até sua morte. Descreve Romani:

Paralelamente à expulsão de estrangeiros indesejáveis, centenas de brasileiros, considerados pessoas inaptas a viver em sociedade, foram sumariamente desterrados para o campo de internamento na selva, chamado gentilmente de “colônia penal”. Precursor do atual spa, esta colônia penal, lugar de regime de emagrecimento forçado de sua população, ficou postumamente conhecida como Inferno Verde. [...] A repressão mais intensa ganhou corpo quando o governo Bernardes decidiu desterrar esses indesejáveis como forma de impedir o sucesso dos inúmeros pedidos de habeas corpus impetrados em favor das pessoas arbitrariamente presas. Prudentemente, o presidente decidiu deportá-los e confiná-los em locais inóspitos e isolados, de difícil

acesso e de impossível defesa jurídica, protelando indefinidamente as detenções efetuadas sem nenhum amparo legal e muitas vezes sem a existência sequer de processos correntes na justiça. [...] Toda uma gama de brasileiros revoltosos: tenentistas, anarquistas, ladrões, cafetões, vadios, loucos e outros simplesmente considerados como desclassificados pelo governo, foram esquecidos nos confins do Brasil. Inicialmente, foram jogados no porão do navio-prisão “Campos”, aguardando uma espécie de julgamento fantasma que nunca chegou. A primeira leva desses homens foi enviada, em dezembro de 1924, para uma longa viagem de navio com escala em Belém até a foz do rio Oiapoque. De lá, um vapor fluvial, o chamado gaiola, os levou rio acima até o ponto navegável mais próximo da colônia. Seguiu-se outra viagem, segundo os relatos, às vezes de canoa, às vezes a pé, atravessando os igarapés, dezoito quilômetros mata adentro, chegando enfim, ao inferno equatorial. Os relatos disponíveis sobre as condições de sobrevivência no local são assustadores. (ROMANI, 2003: 115-117).

Se, para uns, o ano de 1924, foi momento de virada na consciência política, para outros foi confirmação de uma linha de coerência em que arte de vanguarda e política também de vanguarda se encontravam. Era o caso de Emiliano di Cavalcanti e de muitos outros artistas brasileiros. Acabadas as atividades dos salões e sem apoio institucional do Estado, como ocorrera no Rio de Janeiro com a formação e apoio à nova Escola Nacional de Belas Artes e seus salões modernos, dirigida por Lucio Costa, em São Paulo prevaleceram as iniciativas de organização feitas por grupos de particulares. Dessas iniciativas nasceram, no início de 1930, a Sociedade Pró-Arte Moderna e o Clube dos Artistas Modernos. Das duas associações, o CAM teve vida mais intensa e não se



restringiu a reuniões sociais da grã-finagem. O Clube dos Artistas Modernos surgira como espaço de debate das artes e de temas candentes da época. Ele era em certa medida a continuidade dos salões realizados em São Paulo pela intelectualidade e alguns indivíduos da alta burguesia paulista, que se reuniram durante o período que foi da semana de 1922 até 1930, todavia em outra medida, ele trazia os debates calorosos sobre os rumos políticos do País, coisa nunca antes vista. Flávio de Carvalho faria depoimento extenso sobre o CAM para a *Revista Anual do Salão de Maio* de 1939. Dizia ele:

Di Cavalcanti, Carlos Prado, Gomide e eu, ocupávamos o prédio todo da rua Pedro Lessa, 2, com os nossos "ateliers". Em 24 de novembro de 1932, com o Intuíto, de preencher uma necessidade e por motivos de conveniências, fundamos o Clube dos Artistas Modernos, primeiro andar desse prédio, com as seguintes finalidades: reunião, modelo coletivo, assinaturas de revistas sobre arte, manutenção de um bar, conferências, exposições, formação de uma biblioteca sobre arte, e defesa dos interesses da classe. [...] O Clube, que tinha poucos recursos, logo progrediu, espalhou-se tornando-se conhecido, faltava apenas iniciar publicamente a atividade; apareceu uma noite a voz de Adacto cantando ao público, em seguida Pongetti fala atacando Procópio e Procópio contra-ataca, segue-se Elsie Houston com enorme sucesso cantando o seu (nosso) folk-lore e exibindo a sua (então) deliciosa simplicidade. Apareceram com grande sucesso dois quartetos de vozes excelentes: o do maestro Tupinambá e o quarteto alemão Klein. O quarteto, alemão surgiu numa noite alegre sem ninguém saber como. Houve música dos mestres da música moderna, por Frank Simt e Camargo Guarnieri, Lavinia Viotti e

Ofélia Nascimento. Depois uma série de conferências, Nelson Tabajara fala sobre a China, Tarsila sobre arte proletária (bouve violentas e interessantes discussões sobre este assunto), Jaime Adour fala de Bopp; Amadeu Amaral Júnior, Nelson Rezende, Mário Pedroza, Caio Prado Júnior (recém-chegado da Rússia, na sua famosa conferência onde a assistência se prolongava a mais de 150 metros pela rua), o recital de Maria Paula com a poesia de Bopp, várias exposições como a de Kathe Kollwitz, uma exposição de cartazes russos contendo vida, novidade e interesse. [...] Pedro de Alcântara falou sobre "Interpretação dos desenhos de crianças e o seu valor na pedagogia", Osório César falou sobre "A arte dos loucos e vanguardistas", A. C. Pacheco e Silva sobre "A arte e a psiquiatria através dos tempos", Durval Marcondes sobre "Psicanálise dos desenhos dos psicopatas", Fausto Guerner sobre "O louco do ponto de vista da psicologia geral" [...] Os debates após as dissertações foram animados e às vezes violentos. Nessa época o Clube infiltrado de elementos da extrema esquerda política, alguns que nada tinham a ver com arte, apresentava um aspecto variado eminentemente pitoresco. Debatia-se em torno de tudo, mesmo as coisas que mais apelavam para a concordância, era absolutamente impossível fazer uma afirmação que ficasse em pé, por mais positiva, inocente e simples que fosse; toda e qualquer ideia era estraçalhada e destruída ou pelos elementos cépticos ou pelos elementos cuja índole ou fôrma política exigia essa exibição de sadismo. A direção, do Clube, imbuída de liberalismo, acatava a polêmica arriscando com frequência o desacato. (CARVALHO, 1939: 45-47)

O Clube dos Artistas Modernos foi uma sensação na provinciana cidade de São Paulo

e apesar das críticas preconceituosas que recebia da população em geral, principalmente críticas ofensivas de cunho moralizante por parte da população católica e das famílias tradicionais, trouxe debates muito atualizados sobre a cena artística e política nacional e internacional para seus frequentadores. Tratava-se de uma série de debates no sentido mais amplo possível, levando em conta aspectos renovados de interpretação e de perscrutação de horizontes novos para se pensar a densidade da vida moderna em vários de seus aspectos reais e inusitados. Não era por menos o fato de Flávio de Carvalho e os outros organizarem uma série de iniciativas que iam da investigação sobre modelos novos de vida, como aqueles apresentados pela Revolução Russa até a construção de novos cotidianos na modernidade de Século XX, eram como demandas de época das quais intelectuais honestos não se podiam furtar.

Acresce-se toda forma de experiência que fugia do senso comum raso, tais como um interesse vívido por aspectos antropológicos e filosóficos contidos na manifestação aberta de povos indígenas, lugar comparativo das limitações de nossa sociedade e a indicação de uma caminho novo, baseado na vida do indígena nos territórios mais ermos do Brasil. A valorização desses modelos excêntricos e alternativos frente às imposições do *status quo* era o agente principal de operação mental do modernismo brasileiro dos anos de 1920 e 1930. As exposições de arte infantil e de arte de loucos, marcavam a intenção de ir para além de meras convicções assentadas pela opinião rude e conservadora de muita da burguesia brasileira. O estopim para o fechamento desse Clube pela polícia foi sem dúvida o Teatro da Experiência, em que as peças tinham conteúdo fortemente anticlerical, de tom político depositado na mudança urgente do País. Se o episódio de fechamento do CAM esteve marcado pela infiltração de elementos provocadores, a

população já tinha a seu lado o delegado Costa Netto e sua luta inquisicional contra a ofensa aos costumes tradicionais da província paulista. Eis o que sai anotado no Jornal A Noite com exposição sobre relatório de Netto sobre o CAM:

O clube dos artistas modernos do qual é diretor o sr. Flávio de Carvalho, solicitou do chefe de polícia da Paulicéia, licença para a instalação de um novo gênero de teatro, intitulado Teatro de Experiência. Pedidas informações ao dr. Costa Netto, delegado de costumes, escreveu relatório a Francisco A. C. Franco, chefe de gabinete da polícia de São Paulo, em que apresentou o seguinte relatório, sobre o que era para ele o referido teatro, com três razões para seu fechamento: “1 – Gênero Teatral: tratando-se de um laboratório de experiências teatrais (como o requerente o qualifica), cuja finalidade é colher impressões da plateia sobre representações teatrais, vê-se a empresa desse estabelecimento obrigada a lançar mão de assuntos fortíssimos para seus espetáculos indo dest'arte chocar-se ao regulamento policial, na parte referente à censura de peças. O artigo 183 do citado regulamento prevê esta primeira parte: ..."ofensa à moral e bons costumes; alusões deprimentes e agressivas a pessoas que representem confissão religiosa, assim como o ato ou o objeto do seu culto e símbolos; propaganda de ideias subversivas da ordem e da organização atual da sociedade”, contrariando este dispositivo estão as primeiras peças teatrais do referido laboratório, intituladas “O bailado do deus morto”, “Esperança” e “O homem e o cavalo”. Fortemente imorais, a primeira é anti-religiosa e as outras comunistas, conforme verificará v. s. da informação prestada pelo sr. dr. delegado de Ordem Social e dos originais das peças que seguem apensos. 2 – Espécie de espetáculo e horário de realização – tratando-se de um teatro ultramoderno assumindo às vezes aspectos de teatro



realista” (palavras do requerente) e, baseados no mesmo artigo do regulamento policial sobre censura às peças, esta delegacia impediria a realização de tais espetáculos não previstos no mesmo regulamento. Além disso ignoraríamos como seriam tais gêneros de espetáculos recebidos pela culta plateia paulista, cujo gosto artístico está bem identificado ao teatro brasileiro. Num dos espetáculos do Teatro de Experiência houve protestos da parte dos espectadores sobre a representação de “O bailado do Deus Morto.”(DIÁRIO DA NOITE, 1933:3)

Se, por um lado, havia uma defesa da moral tradicional por muitas camadas da população e inclusive por pessoas influentes, por outro, havia uma abertura do CAM como espaço para se pensar a nova era moderna brasileira. Certamente, isso atraía uma série de ideias e muitas experiências novas, o que gerou um campo de aproximação inusitada entre manifestações artísticas, aprofundamento de conhecimentos variados e plataformas para discursos políticos. É o caso da célebre palestra de Caio Prado Junior sobre a União Soviética, mas também das frequentes manifestações de Oreste Ristori no CAM, tratando de temas como a denúncia das condições aviltantes a que estavam submetidos os imigrantes italianos sob contratos de trabalho no Brasil ou ainda dissertando sobre a adesão à proposta de defesa da URSS pelos anarco-sindicalistas. Em que pese essa politização do CAM, o depoimento de Flávio de Carvalho para a *Revista Annual do Salão de Maio* continha alguma reserva em suas declarações de simpatia pelo pensamento de esquerda, isso de fato ocorria no momento em que a política de repressão do Estado Novo contra intelectuais de esquerda e comunistas era feroz e já recebia repercussão no exterior com a visita de observadores

internacionais da Inglaterra e dos Estados Unidos. Desse último país, veio Rockwell Kent, que faria contato com Cândido Portinari no Rio de Janeiro em 1938.

Embora Flávio de Carvalho tenha possivelmente sabido mas não confirmado foi justamente que havia infiltração de investigadores do DOPS no Clube dos Artistas Modernos em 1933. Eles estavam ali para investigar quais eram pretensões daquele clube mal falado, quem eram ali as principais mentes de organização do clube e, principalmente, quem eram os “anarquistas” e “comunistas” que queriam subverter a ordem social. Essa expressão foi empregada para classificar todos aqueles que, de uma maneira ou de outra apoiavam a Revolução de Outubro. É isso que se lê na caracterização de artistas e de intelectuais no prontuário do Clube dos Artistas Modernos no Dops e também no prontuário do próprio Flávio de Carvalho.

Sobre as investigações feitas pelo DOPS, veja-se por exemplo o comentário sobre Tarsila do Amaral após sua conferência com o tema da Arte Proletária. Vários foram os que investigaram as ações do CAM, entre eles: Mário de Souza, J. De Moraes, Costa Netto e Guarany. Em agosto de 1933, o infiltrado da Polícia do DOPS relatava sobre as atividades do Clube, considerando-o como lugar de subversivos, por serem ameaça dissolvente dos costumes na sociedade, motivando seu fechamento:

Há meses fundou-se nesta capital, sob a direção do engenheiro Flávio de Carvalho, o Clube dos Artistas Modernos, que vem funcionando à rua Pedro Lessa, n. 02. Desde logo, grande número de intelectuais, de ideias avançadas, começaram a frequentá-lo, entre os quais Osório Cesar,

Tarsila do Amaral, Jaime Adour da Câmara e outros. O serviço reservado da Delegacia de Ordem Social vem observando o movimento nesse Clube e assistindo as reuniões que no mesmo se realizam. A propaganda comunista, ali, é feita com sutilidade e inteligência e sob vários sistemas. A recente exposição de cartazes russos, por exemplo, trazidos da Rússia, por Tarsila do Amaral, veio propagar o regime soviético entre nós. Não se explica essa propaganda em um Clube de intelectuais, quando não visa um fim comercial. Seria admitido, talvez, que se fizesse essa propaganda para um determinado artigo russo, mas com fins unicamente comerciais e em outros locais. [...] Tarsila do Amaral falou no dia 29-7-1933 sobre "Arte Proletária". Nessa conferência, Tarsila, disfarçadamente, elogiou o comunismo, apelando para os presentes afim de que esse regime tenha curso no Brasil. [...] Inegavelmente, na sede do Clube dos Artistas Modernos é feita propaganda comunista. Não é propaganda aberta e franca mas clandestina. Quando não se realizam reuniões, as palestras só versam sobre comunismo e até os próprios empregados do bar usam trajes ou blusas idênticas aos costumes russos (Prontuário DOPS, 2241, Clube de Artistas moderno)

Por último, a peça *O Bailado do Deus Morto* encenada no Teatro da Experiência foi o estopim para fechamento do CAM. Na ocasião de sua terceira encenação, a Polícia dos Costumes mobilizou seus homens para controlar a situação. Tudo estava pronto para o espetáculo quando tem-se a ordem de fechar o Teatro:

Mediante o fechamento quase iminente do teatro do CAM, Flávio de Carvalho fez publicar um abaixo-assinado no Diário de São Paulo que contou com as assinaturas de Mário Pedrosa, Geraldo

Ferraz, Caio Prado Junior, e de muitos outros. A iniciativa não debelou o atentado contra o "teatrinho" que teve de fechar suas portas e, logo depois, o CAM deixaria de existir. Por um lado vanguarda e por outro militante, o CAM representou diferença de atitude perante a arte moderna. Sob pressão, ele foi uma tentativa sincera de inserir as discussões estéticas e as novas propostas artísticas nos debates sobre a complexidade dos acontecimentos sociais e políticos de sua época. (MARI, 2006:245)

Se em 1933, a situação parecia difícil para artistas e intelectuais de vanguarda, a partir do levante comunista de 1935, a repressão torna-se virulenta, toda armada para defesa do estado burguês no Brasil. Com a dinâmica dos anos de 1930 e a ascensão dos regimes fascistas no mundo, a ditadura do Estado Novo recrudescer suas ações no combate ao comunismo e também à arte moderna com algumas exceções, embora isso nunca ficasse tão evidente a não ser depois da aproximação estratégica entre Estados Unidos e Brasil. De fato e apesar de todas as iniciativas em contrário, o governo de Vargas implementou no Brasil, uma política de perseguição que levou à consolidação dos aparelhos de repressão até o ano de 1939. Esses aparelhos serão fundamentais na repressão efetiva contra operários, camponeses, intelectuais e artistas, consolidando rede de inteligência que depois será utilizada pelos governos militares após o ano de 1964.

Referências Bibliográficas

DI CAVALCANTI, E.. *Viagem da minha vida*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1955.



- ANDRADE, M. *Movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- ROMANI, C. Clevelândia (oiapoque). Colônia Penal ou campo de concentração? In *Verve*, revista semestral autogestionária do Nu-Sol, PUC-SP, n. 4, 2003.
- CARVALHO, Flávio de. Recordação do clube dos artistas modernos. In: *Revista Anual do Salão de Maio*, n 01, 1939.
- O teatro de experiência em São Paulo. In: *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 8 dez 1933.
- Prontuário DOPS*, número 2241, referente ao Clube dos Artistas Modernos.
- MARI, M. *A emergência da temática social no Clube dos Artistas Modernos* In GONÇALVES, A. *Questões de Filosofia Contemporânea*. São Paulo: Discurso Editorial; Curitiba: UFPR, 2006.
- CAPPA, A. A arte e a revolução In *O PAIZ*, Rio de Janeiro, 2 nov 1923. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/15147

Resumo: Este artigo relaciona a recepção das perspectivas críticas da arte moderna no Brasil, notadamente em São Paulo, aos aspectos políticos e repressivos em curso nos anos 30 no País. De sua aceitação nos salões aristocratas-burgueses à sua condenação, a arte moderna explicita as crescentes tensões políticas e sociais em curso, cujo fundo histórico toma forma na idéia de uma colônia penal para os indesejáveis.

Palavras-chave: arte moderna brasileira, Clube de artistas modernos - CAM, Estado Novo

Abstract: *This article relates the reception of the critical perspectives of modern art in Brazil, notably in Sao Paulo, to the political and repressive aspects of the 1930s in Brazil. From its acceptance in the aristocratic-bourgeois salons to its condemnation, modern art explicitly the political and social tensions in progress, whose historical background takes shape in the idea of a penal colony for the undesirable.*

Keywords: *Modern Brazilian Art, Modern Artists Club - CAM, Estado Novo.*

* **Marcelo Mari** é doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre o intelectual brasileiro Mário Pedrosa. Atualmente leciona Teoria e História da Arte na UnB. Suas pesquisas atuais versam sobre o legado da arte e da arquitetura moderna e suas relação com a política brasileira. Organizou recentemente *Mobiliário moderno: das pequenas fábricas ao projeto da UnB* (Editora da UnB, 2014), *Ditadura, modernização conservadora e universidade: debates sobre um projeto de país* (Editora da UFG, 2015).