

Um modernismo, duas ditaduras: a vertente conservadora do modernismo brasileiro e as políticas culturais autoritárias ao longo do século XX



Semana de Arte Moderna,
de Louise Dutra, 2022,
fotografia (detalhe).

Marcos Napolitano

Doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em História da USP. Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)* – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017. napoli@usp.br

Um modernismo, duas ditaduras: a vertente conservadora do modernismo brasileiro e as políticas culturais autoritárias ao longo do século XX

One modernism, two dictatorships: the conservative stream of Brazilian modernism and authoritarian cultural policies

Marcos Napolitano

RESUMO

As políticas culturais das duas ditaduras que marcaram o século XX brasileiros – o Estado Novo (1937-1945) e a ditadura militar (1964-1985) estão intimamente associadas a uma determinada vertente do modernismo brasileiro, aqui tomado como uma agenda de intervenção cultural por parte de setores da elite letrada, e não como um movimento programático coeso. Essa vertente pode ser nomeada como um “modernismo conservador”, em que pese a aparente contradição do termo, e foi caracterizada pela defesa de um novo lugar do intelectual como mediador entre Estado e sociedade, pela defesa da democracia racial e pelo nacionalismo cívico e integrador dos vários regionalismos brasileiros, devidamente depurado das experiências mais radicais, estética e politicamente falando, do modernismo.

PALAVRAS-CHAVE: modernismo; Brasil; modernismo de direita; Brasil: história cultural.

ABSTRACT

The cultural policies of the two dictatorships that marked the Brazilian twentieth century – the Estado Novo (1937-1945) and the military dictatorship (1964-1985) are closely associated with a certain strand of Brazilian modernism, as an agenda for cultural intervention by part of sectors of the literate elite, rather than as a cohesive programmatic movement. This strand can be named as a “conservative modernism”, despite the apparent contradiction of the term, and was characterized by the defense of a new place of the intellectual as a mediator between State and society, by the defense of racial democracy and by civic and moderate nationalism, seek a junction of the various Brazilian regionalisms. The “conservative modernism” was purged of the most radical experiences, aesthetically and politically speaking, often related to the modernist avant-gard.

KEYWORDS: modernism; Brazil; rightwing modernism; Brazil: cultural history.



O estudo da perspectiva de direita sobre o legado modernista, longe de se constituir em uma denúncia do desvirtuamento dos belos ideais progressistas de ruptura e renovação de 1922, talvez revele uma vertente de política cultural oficial mais vigorosa do que se supõe, uma espécie de cartilha para neutralizar os efeitos de radicalismo político e ruptura estética que também, de alguma maneira, estavam ligados ao campo mais progressista do modernismo brasileiro.

O termo “modernismo”, ao longo do século XX brasileiro, serviu para orientar a ação de artistas e intelectuais de diversas correntes políticas, à

esquerda e à direita, em busca de novas formas de expressão estética, alguns em diálogo direto com as vanguardas internacionais, orientados pela busca de um idioma cultural comum a todas as classes sociais, raças e regiões que foram o arquipélago cultural brasileiro. Quase todas as vertentes do modernismo eram críticas à mera emulação da cultura burguesa cosmopolita e às visões históricas pessimistas sobre o Brasil pautadas pelo racismo eugênico e arianista, muito forte no meio intelectual e científico entre fins do século XIX e a década de 1930. Estes dois eixos da crítica modernista – os estrangeirismos culturais e o arianismo racista – se expressaram na busca de uma cultura nacional-popular sem os rigores estéticos e convenções impostos pelos cânones academicistas eurocêntricos e pelo ideal da mestiçagem racial e cultural que deveria ser assumido pelas novas elites e nortear a nação brasileira no processo de modernização que então se esboçava. Compartilhando estes eixos programáticos, o modernismo brasileiro foi assumido por diversos intelectuais e artistas orientados por valores estéticos, ideológicos e políticos diversos, oscilando à direita e à esquerda, espalhados por diversas regiões brasileiras.¹ Apesar desta dispersão regional, o modernismo paulista protagonizado sobretudo por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, ocupou um papel central na articulação do movimento em nível nacional, bem como na sua consagração institucional.

A partir dessa perspectiva de análise, algumas questões são fundamentais: Qual seria o papel histórico do modernismo para os projetos autoritários que marcaram o século XX brasileiro, sobretudo aqueles que estiveram no poder entre 1937 e 1945 e entre 1964 e 1985? Foram meros ornamentos intelectuais de projetos anticulturais, como quer certa memória progressista em torno do movimento? Foram agentes de legitimação político-ideológica? Foram formuladores de políticas culturais contraditórias e complexas? Ou uma combinatória de tudo isto?

Os debates em torno do centenário da Semana de Arte Moderna já colocaram sob uma perspectiva crítica a autoimagem de um movimento nacionalmente coeso, esteticamente disruptivo e visceralmente nacionalista. No seu lugar, a revisão historiográfica sobre o modernismo tem denunciado o “paulistocentrismo” das narrativas consagradas, a fragilidade da ruptura pretendida pela Semana de 22 e as contradições do nacionalismo cultural propagado pelos artistas do movimento. No lugar do “paulistocentrismo” que, supostamente, teria sequestrado o movimento modernista, o debate do centenário tem enfatizado a presença de núcleos regionais modernistas², ou a premência do Rio de Janeiro como lugar da “modernidade” antes mesmo da mítica semana.³ O caráter meramente ideológico do modernismo paulista que se arvorou em falar em nome da nação para ocultar seu profundo regionalismo também tem sido apontado pelos autores.⁴ Para problematizar o caráter disruptivo no campo estético do legado modernista (visão reforçada por artistas progressistas e radicais nos

¹ Ver COELHO, Frederico. *A semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012, e FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Querelas esquecidas: o modernismo brasileiro visto das margens*. In: PRIORE, Mary del e GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). *Senhores dos rios: Amazônia, margens e histórias*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

² Cf. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de *op. cit.*

³ Cf. CARDOSO, Rafael. Modernismo e contexto político: a recepção da arte moderna no *Correio da Manhã* (1924-1937). *Revista História*, n. 172, São Paulo, jan.-jun., 2015.

⁴ Cf. FOOT-HARDMAN, Francisco. *A ideologia paulista e os eternos modernistas*. São Paulo: Editora da Unesp, 2022.

anos 1960 e 1970), a nova crítica tem problematizado a suposta relação direta entre modernismo e vanguarda.⁵ Por fim, o nacionalismo visceral que formou a autoimagem do movimento dá lugar a uma perspectiva mais matizada, demonstrando a permanência da influência estrangeira em vários artistas modernistas.⁶

Os trabalhos que se debruçaram sobre a vocação autoritária dos modernistas, sobretudo a partir dos anos 1980, se concentraram nas críticas ao nacionalismo (sobretudo, o apego ao chamado “nacional-popular”). Vale dizer que a historiografia intelectual se concentrou nos grupos intelectuais de direita, focando suas matrizes fascistas, católicas ou positivistas, sem explorar a fundo suas conexões com o modernismo histórico⁷ Entretanto, alguns trabalhos dos anos 1980 já apontavam algumas contradições dos projetos modernistas brasileiros e suas relações com um autoritarismo atávico das elites brasileiras, sem prejuízo das grandes realizações estéticas dos artistas ligados ao movimento.⁸

Na visão oficial elaborada por intelectuais conservadores ligados às duas ditaduras que marcaram o século XX brasileiro – o Estado Novo e a ditadura militar – os elementos mais críticos e a vertente progressista do modernismo brasileiro foram matizados ou neutralizados enquanto potencial de ruptura estética e ideológica, enfatizando-se a descoberta da identidade nacional adormecida, a defesa acrítica do folclore, a celebração do patrimônio colonial ligado ao poder e a defesa da mestiçagem racial como elo entre classes e raças. O foco central do olhar da direita está mais voltado para a suposta “independência cultural” conquistada pelo modernismo do que na ruptura estética sempre relacionada ao movimento. Essa independência teria orientado uma maior aproximação do artista e do intelectual com o povo, sob o rótulo geral de “modernismo”, sob a benção do Estado tutor da nacionalidade. Assim, foram elaborados os principais pontos da agenda modernista de direita que pautaram as políticas culturais das duas ditaduras: 1) integração nacional em termos territoriais e simbólicos, se contrapondo à ideia de Brasil como um conjunto de arquipélagos regionalistas desconexos e autocentrados; 2) oficialização da mestiçagem como base da “democracia racial” e “democracia social” à brasileira, que, contraditoriamente, prescindia da própria democracia política; 3) busca de uma identidade nacional-popular que servisse de contrapeso à inexorável modernização capitalista diluidora do “homem brasileiro” tradicional e desintegradora dos laços orgânicos idealizados para sustentar o tecido social (religião, hierarquias sociais, costumes, sociabilidades tradicionais).

Parto de uma premissa de que não foi a ação de políticos profissionais inescrupulosos, nem tampouco o “Estado”, como ente abstrato e apartado da

⁵ Cf. JACKSON, Kenneth D. As molduras do modernismo. In: ANDRADE, Gênese (org.). *Modernismos, 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

⁶ Cf. MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁷ Ver BEIRED, Jose L. *Sob o signo da nova ordem: intelectuais autoritários no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Loyola, 1999, FAUSTO, Boris. *O pensamento nacionalista autoritário*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, LENHARO, Alcir. *A sacralização da política*. Campinas: Papyrus, 1986, e CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papyrus, 1998.

⁸ Ver CONTIER, A. *Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. São Paulo: Edições Verona, 2020, e WISNIK, José Miguel. *Getúlio da paixão cearense*. In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

vida social, que inventou um modernismo de direita e cooptou intelectuais inocentes e bem-intencionados. A vertente modernizadora do autoritarismo brasileiro, predominante nas duas ditaduras do século XX se nutriu de formulações e equações culturais em grande parte herdadas da própria agenda mais ampla do modernismo, criada pelos próprios intelectuais que protagonizaram o movimento nos anos 1920, posteriormente transformada em uma espécie de modernismo “oficial”. O “oficialismo” calcado nessa agenda ocupou espaço, sobretudo, nas chamadas “estruturas culturais conservadoras” que acomodavam modernistas e antimodernistas, dentre as quais se destacavam o Conselho Federal de Cultura, os institutos históricos e geográficos (a começar pelo próprio IHGB) e a Academia Brasileira de Letras.⁹

O modernismo conservador e suas formações e movimentos – tais como o grupo Bandeira, grupo da Anta, modernismo católico do grupo Festa – esteve presente nas instituições da burocracia federal varguista, permitindo a intelectuais conservadores ou francamente autoritários, fazer a ponte entre o “Brasil legal” e o “Brasil real” que os liberais e seu formalismo jurídico não logravam (conforme a crítica de Oliveira Viana), sob a tutela do Estado e das elites. A linguagem e o vocabulário modernistas em torno do “novo”, frequentemente esvaziados de sentido propriamente de ruptura e experimentalismo, permitia a construção de uma ideologia integracionista e orgânica em torno da ideia de brasilidade. Tratava-se de um modernismo esvaziado do sentido de vanguarda, sem ruptura e sem democratização cultural efetiva.

O modernismo entre o progressismo e o conservadorismo

Os modernistas de direita e os intelectuais autoritários tradicionais (antimodernistas) dos anos 1920 e 1930 tinham muitos pontos em comum, o que pode encobrir suas diferenças. Ambas as correntes partilhavam de uma visão cultural de “nação orgânica”, em termos de classes, raças e regiões, que deveria expressar o Brasil como ente espiritual resultado de forças históricas que se harmonizaram desde o descobrimento e portavam uma singularidade civilizacional histórica. Para ambos, modernistas conservadores ou intelectuais tradicionais não modernistas, a repressão política e a política cultural do Estado nacional deveriam servir de contrapeso ao processo desagregador e universalista da inevitável modernização econômica influenciada pelo capitalismo internacional. O crescimento de uma classe operária, urbana, sem os devidos contrapesos de uma tutela ideológica e cultural, colocariam em risco a suposta “harmonia social” herdada do passado. Finalmente, esses intelectuais tinham em comum uma visão política dirigista, centrada no Estado nacional como árbitro de conflitos internos ao corpo social e condutor dos processos políticos nacionais, auxiliado por intelectuais tutores das elites e do povo.

Por outro lado, a diferença básica entre intelectuais modernistas e tradicionais era a abertura dos modernistas para a incorporação de uma cultura popular oral como base para uma nova cultura nacional brasileira. Vale lembrar que, para os tradicionalistas antimodernistas, não havia propriamente um

⁹ Cf. CUNHA, Diogo. *A Academia Brasileira de Letras durante a ditadura militar: os intelectuais conservadores entre cultura e política*. Curitiba: Appris, 2019.

“povo” no Brasil, mas um amontoado anômico de gentes sem caráter, racialmente decaída e sem identidade, a ser moldada no futuro pelo branqueamento e pela educação moral das massas. Talvez, essa seja a maior diferença no seio do campo intelectual conservador, o que permitia a intelectuais que reivindicavam o modernismo um novo tipo de interlocução com um novo tipo de Estado nacional, construído após 1930, que também buscava, ao seu modo, uma nova relação de poder com as massas populares urbanas.

Sem prejuízo dessas miradas críticas sobre a história e a memória do modernismo, cujo balanço mais aprofundado acerca dos seus argumentos e contradições foge aos limites deste artigo, não seria errôneo constatar que as imagens e valores consagrados em torno do modernismo pautaram intelectuais e artistas ao longo do século XX brasileiro. Em outras palavras, a palavra “modernismo” galvanizou um conjunto nem sempre homogêneo de produções artísticas e projetos de intervenção cultural. Mais do que um conjunto coeso e programático de valores estéticos ou ideológicos, as linhagens modernistas se constituíram em torno de pautas identificáveis, mas um tanto genéricas, tais como a busca da identidade nacional-popular, a defesa dos intelectuais e artistas como arautos da brasilidade e o papel do Estado como lugar de ação cultural. As respostas e posicionamentos em torno dessa pauta é que traçaram os limites entre o modernismo conservador e o que eu chamo do modernismo “progressista” e “radical”.¹⁰ Além disso, as experiências artísticas e intelectuais em torno do significado do modernismo também ensejaram disputas sobre a memória do movimento.

Neste último ponto, em meio à diversidade de núcleos modernistas que proliferaram no Brasil desde os anos 1920, podemos identificar duas narrativas básicas, construída em grande parte pelos próprios protagonistas do movimento, mas que se tornaram as bases da memória social sobre o movimento.

A narrativa hegemônica, dominante principalmente no meio universitário paulista, nos meios de comunicação e nos sistemas artísticos e culturais vê no modernismo e no seu evento fundador – A Semana de Arte Moderna de 1922 ocorrida em São Paulo – a conquista da liberdade estética vocacionada para a ruptura evolutiva das linguagens artísticas e para a consolidação de um novo estágio de engajamento do artista com a sociedade brasileira em busca de uma identidade nacional. Nessa linha de interpretação, a ida de muitos artistas e intelectuais modernistas para a burocracia estatal da cultura criada nos anos 1930 durante o regime autoritário liderado por Getúlio Vargas – como Villa-Lobos, Menotti del Picchia, Mário de Andrade, entre outros – não esvaziou o caráter contestatório e inovador do movimento e foi vista mais um processo de cooptação por parte de políticos ou pela natureza classista dos intelectuais brasileiros à época, filhos empobrecidos das oligarquias agrárias.¹¹

¹⁰ Aqui utilizo o conceito de radicalismo proposto por Antonio Candido, que não se confunde com o uso que a palavra tem no senso comum, sinônimo de extremismo ideológico. Para Cândido o radicalismo é uma família política comum no Ocidente que se situa à esquerda do liberalismo e à direita do socialismo. Defende a emancipação nacional, a autodeterminação dos povos, a aliança de classes em nome do progresso social inclusivo, mas rejeita o internacionalismo proletário e a luta de classes como princípio de ação política. Ver CANDIDO, Antonio. *Radicalismos. Estudos Avançados*, v. 4, n. 8, São Paulo, 1990.

¹¹ Cf. MICELE, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.



Constituiu-se, assim, um imaginário, chancelado pela tradição acadêmica dominante, de um modernismo brasileiro conectado às “vanguardas artísticas” disruptivas, deixando na sombra as vozes mais conservadoras que reivindicavam um “modernismo contido”, sem os “excessos” das vanguardas.¹² Esta tensão parece ter sido resolvida pela crítica literária e pela crítica de artes entre os anos 1960 e 1970, problematizando e, em alguma medida, expurgando do “projeto moderno brasileiro” os desvios estéticos que impuseram certo “retorno à ordem” nas décadas de 1930 e 1940. Apesar dessa perda de espaço e prestígio junto à classe média produtora de cultura de vanguarda, o viés conservador do modernismo manteve-se presente nas políticas oficiais por mais tempo do que supõe nosso imaginário social em torno do movimento.

A presença de intelectuais que se consideram herdeiros do modernismo nas diversas burocracias de Estado e instituições culturais oficiais e para oficiais, acabou por fundamentar uma narrativa oficial, dominante entre as elites intelectuais associadas ao Estado. Essa narrativa entende o modernismo como um momento fundacional na “redescoberta” de uma brasilidade orgânica, gestada desde os tempos coloniais, mas que estava adormecida e recalcada na história por causa das elites estrangeiradas que dominaram o país até os anos 1930. O novo intelectual modernista deveria sistematizar a identidade adormecida e disseminá-la por toda a sociedade, através da ação do e no Estado nacional.¹³ Nessa linha narrativa, o modernismo seria menos uma vocação de ruptura criativa e liberdade estética orientado para o futuro, e mais a busca de uma conciliação entre as tradições orgânicas que formaram o “povo brasileiro” ao longo de cinco séculos e o processo inevitável de modernização capitalista, a ser conduzido por uma elite intelectual dirigista. Ou seja, o modernismo brasileiro seria menos vanguardista, em termos estéticos, e mais “inovador”, em termos culturais, incidindo no reposicionamento da elite intelectual brasileira.¹⁴

Se o modernismo da tradição crítica e acadêmica pode ser associado ao campo ideológico da esquerda (com todos os matizes e polissemia que esta palavra pode sugerir), o modernismo oficial se inclina mais para o campo das direitas. Entre ambos, a busca da identidade nacional e popular é um ponto em comum, com maior ou menor grau de radicalidade estética. Mesmo compartilhando a luta para afirmar uma identidade nacional e popular “moderna”, as duas grandes linhagens do modernismo brasileiro experimentam muitas divergências.

O modernismo mais à esquerda, situando-se entre o radicalismo progressista e o socialismo, dá mais espaço às tensões internas na constituição histórica e social do “povo” na definição da identidade nacional brasileira. O lugar do artista e do intelectual, embora muitas vezes se arvore como arauto desta nação-povo, não se define como apartado das lutas políticas mais amplas na direção de um efetivo protagonismo dos movimentos populares.

¹² Cf. GOES, Maria Lívia Nobre. O modernismo contido de Sérgio Milliet: para uma releitura de sua atuação intelectual. *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, n. 23, 2021.

¹³ Cf. LAHUERTA, Milton. Intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. In: LORENZO, Helena e COSTA, Wilma (orgs.). *A década de 20 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Editora Unesp/Fapesp, 1997.

¹⁴ Cf. JACKSON, Kenneth, *op. cit.*

O modernismo de direita que se afirmou no final dos anos 1920 está muito mais focado no civismo, no nacionalismo integrador de regiões e raças, corolário da “modernização conservadora” que superasse o atraso, mas também impedisse a revolução. Sua primeira corrente autodenominou-se movimento verde-amarelista, tendo como principais nomes Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado. Não por acaso, os dois primeiros se tornaram importantes quadros intelectuais do Estado Novo e o último criou a Ação Integralista Brasileira, versão local do fascismo. Vale ressaltar que muitos intelectuais artistas e protagonistas e herdeiros do modernismo histórico dos anos 1920 não seguiram o caminho da direita conservadora, permanecendo dentro das linhagens liberais, radicais progressistas ou mesmo aderindo ao socialismo. Alguns poucos modernistas, como o grupo da Antropofagia, seguiram o caminho da esquerda mais radical e do internacionalismo, mas não foi este o eixo dominante no modernismo brasileiro que aderiu às políticas do Estado autoritário.

Os grupos modernistas autoritários e politicamente conservadores tampouco se constituíam um bloco homogêneo. São identificáveis, ao menos, algumas vertentes tais como: 1) Integralistas (Plínio Salgado, Câmara Cascudo); 2) Nacionalistas autoritários (Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia) 2) Católicos modernistas (Grupo Festa, Cecília Meirelles, Jorge de Lima). Além destes, é incontornável a figura de Gilberto Freyre e seu luso-tropicalismo, se não se constituiu propriamente em uma vertente coletiva identificável, influenciou o debate do século XX brasileiro e internacional, com apropriações ideológicas diversas.

As posições desses grupos, vistas em seu conjunto, fundamentaram uma visão cultural conservadora que alimentou o nacionalismo autoritário brasileiro de corte modernista. Para eles, o Brasil constituía um ente espiritual repousado no tempo histórico que fundamenta uma sociedade orgânica, cujo povo é “jovem” e ainda está em formação. Como corolário desse processo, a formação racial do Brasil era vista como plural e harmônica, confluindo para uma mestiçagem sob o predomínio civilizatório eurocêntrico, garantido pela elite letrada branca. Esse elemento foi particularmente importante para que a nova elite que se via como modernista se desviasse do determinismo geográfico negativo, do arianismo e da eugenia negativa, tão presentes nos textos de intelectuais influentes à época, como Renato Kehl ou Oliveira Viana. Outro elemento comum do modernismo conservador é a adesão a uma espécie de “geografia afetiva” do território nacional que fundamentava o ente espiritual “Brasil”, vista em sua diversidade regionalista na forma um conjunto de paisagens e gentes plurais e unas a um só tempo. O folclore, como campo de estudos associado a essa sensibilidade nacional e popular conservadora, era o método central que deveria conhecer e preservar as formas tradicionais criadas pelas comunidades populares para superar seus conflitos internos e externos, como o sincretismo cultural e religioso e a sublimação das privações e opressões cotidianas. Por fim, estes grupos modernistas conservadores viam no Estado Nacional a força centrípeta que deveria regular as políticas culturais, centradas na defesa do patrimônio histórico-arquitetônico, na formalização do folclore nacional-regional, na promoção de uma educação cívica que harmonize o passado com a modernização inerente à vocação econômica brasileira.

Muitas dessas marcas ideológicas já estavam presentes no Manifesto verde-amarelista de 1929, assinado por Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, marco inaugural de um modernismo assumidamente conservador:

A Nação é uma resultante de agentes históricos. O índio, o negro, o espadachim, o jesuíta, o tropeiro, o poeta, o fazendeiro, o político, o holandês, o português, o índio, o francês, os rios, as montanhas, a mineração, a pecuária, a agricultura, o sol, as léguas imensas, o Cruzeiro do Sul, o café, a literatura francesa, as políticas inglesa e americana, os oito milhões de quilômetros quadrados...[...] Temos de aceitar todos esses fatores, ou destruir a Nacionalidade, pelo estabelecimento de distinções, pelo desmembramento nuclear da ideia que dela formamos [...] Como aceitar todos esses fatores? Não concedendo predominância a nenhum [...]. Não há entre nós preconceitos de raças. [...] Aceitamos todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil, como o fez, através de quatro séculos, a alma da nossa gente, através de todas as expressões históricas.¹⁵

Em 1935, o cardápio musical da “Noite cultural” da Ação Integralista Brasileira, liderada por Plínio Salgado, incorporava peças de Radamés Gnattali claramente inspiradas nas propostas de Mário de Andrade e Villa-Lobos, sugerindo elos com a Semana de Arte Moderna, e sublimando as tensões raciais em nome de uma nacionalidade “orgânica e telúrica”.¹⁶ Ao mesmo tempo, o discurso inaugural de Rodolpho Josetti, secretário nacional de Educação e Cultura Artística da AIB, desancava as “aberrações” da arte moderna que tudo “deforma e enfeia”.¹⁷ Esse evento e os discursos a ele ligados, exemplificam a relação contraditória entre conservadores de extrema direita e o modernismo. Por um lado, defendiam uma sublimação do “bataque” (título de uma das peças apresentadas), diluído pela dicção modernista, devidamente desprovido da síncope e dos timbres de percussão que remetessem à África. Por outro, o modernismo entendido como estética de ruptura com a tradição era criticado como “neurose” e “extravagância”.¹⁸

As trajetórias individuais de inúmeros membros desses grupos não são coerentes ao longo do tempo, não sendo incomum a migração de indivíduos entre diversas essas correntes ou mesmo entre posições de direita e de esquerda ao longo das várias décadas nas quais o modernismo deu o tom de atuação da intelectualidade brasileira, numa espécie de síndrome de Paulo Martins, o intelectual agônico glauberiano de *Terra em transe*. Exemplos dessa migração não faltam. Gilberto Freyre, inicialmente um crítico do Estado Novo getulista, tornou-se ainda mais conservador a partir do final dos anos 1940, quando se assumiu como ideólogo do luso-tropicalismo. Alceu Amoroso Lima era um modernista agnóstico nos anos 1920, tornando-se prócer do catolicismo conservador dos anos e terminando sua trajetória intelectual nos anos 1960 como um liberal-democrata crítico do regime militar. Lima nunca abriu mão do modernismo no campo estético, embora criticasse a “versão radical” do

¹⁵ SALGADO, Plínio, DEL PICCHIA, Menotti e RICARDO, Cassiano. Manifesto verde-amarelista. *Correio Paulistano*, São Paulo, 17 maio 1929.

¹⁶ Cf. TOWNSEND, Sarah. Os elos do modernismo. *Revista Brasileira de História*, v. 42, n. 90, São Paulo, 2022.

¹⁷ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 136.

¹⁸ Cf. *Idem*.

movimento que vinha de São Paulo.¹⁹ Mário de Andrade temperou seu catolicismo conservador com valores liberais, não sem flertar com as políticas culturais do comunismo soviético no final da vida. O pensamento de Mário, sobretudo depois da traumática experiência como burocrata de segundo escalão no Rio de Janeiro, se politizou e se interrogou ainda mais sobre a função social da arte e dos intelectuais.²⁰ Esse olhar crítico, presente na famosa conferência de 1942, foi um elo importante entre o grande nome do modernismo paulista e a juventude de esquerda da *Revista Acadêmica* no Rio de Janeiro e do grupo da revista *Clima* em São Paulo.²¹

Um modernismo de Estado

A narrativa oficial do modernismo como “fundador da brasilidade” foi consolidada por um episódio político central na história republicana brasileira, a chamada “Revolução de 30” que colocou Getúlio Vargas no poder estatal e se afastou do liberalismo oligárquico e federalista da Primeira República (1889-1930). Nesse novo modelo político, que reforçou as estruturas técnicas e burocráticas do Estado nacional e procurou redimensionar o espaço político das elites regionais, o pensamento autoritário e antiliberal desempenhou um papel central, mobilizando intelectuais de direita, modernistas ou não. A cultura foi vista como um instrumento para realizar a nova política, e o modernismo se rotinizou nas políticas culturais.²² Depois do autogolpe de novembro de 1937 que implantou o Estado Novo, o controle da vida cultural passou a ser ainda mais rígido, combinando rigorosa censura com uma ativa política cultural que convivia com o crescimento de uma incipiente cultura de massa comercial, no rádio, na música popular e no cinema. Naquele contexto, os modernistas incorporados ao Estado brasileiro disputavam espaço com outras correntes, inclusive antimodernistas, tais como católicos reacionários, fascistas, liberais de gosto acadêmico tradicional.²³ Todos se arvoravam de serem os “intérpretes” da nova brasilidade, transformada em pedagogia autoritária de natureza cívica. A lógica do Estado varguista era incorporar o máximo de correntes ideológicas, incluindo alguns quadros liberais, desde que não se questionasse a autoridade do Presidente, o nacionalismo cívico e a busca da identidade nacional integradora.

Na burocracia estatal, a Secretaria de Educação Musical e Artística, a cargo de Villa-Lobos, o Instituto Nacional do Livro, dirigido pelo escritor Augusto Meyer, e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), com Rodrigo de Mello Andrade à frente, eram as instituições

¹⁹ Cf. GOMES JUNIOR, Guilherme. Crítica, combate e deriva do campo literário em Alceu Amoroso Lima. *Tempo Social*, v. 23, n. 2, São Paulo, nov. 2011.

²⁰ Essa perspectiva mario-andradiana tardia é uma das matrizes da narrativa hegemônica que se construiu sobre o modernismo brasileiro como um movimento essencialmente radical e progressista. A outra matriz se apoia na visão oswaldiana sobre o movimento, exposta em uma conferência realizada em Belo Horizonte em 1944, e na recuperação da sua obra nos anos 1950 pela vanguarda concretista. Esta visão é hegemônica, ou ao menos o foi até o limiar do século XXI, no campo da crítica literária e da historiografia acadêmica.

²¹ Cf. BOTELHO, André e HOELZ, Maurício. Macunaíma contra o Estado Novo: Mário de Andrade e a democracia. *Novos Estudos Cebrap*, v. 37, n. 2, São Paulo, maio-ago. 2018.

²² Cf. BOTELHO, André. *O Brasil e os dias: Estado-nação, modernismo e rotina intelectual*. São Paulo: Edusc, 2005.

²³ Ver WILLIAMS, Daryle. *Cultural wars in Brazil: the first Regime Vargas*. Durham: Duke Univ. Press, 2001, e CAPELATO, Maria Helena, *op. cit.*

privilegiadas de atuação dos modernistas. Além delas havia modernistas nas agências de propaganda ideológica, como o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O poderoso Ministério da Educação, criado logo depois da “Revolução de 30”, foi um dos principais espaços de acomodação e negociação entre modernistas e antimodernistas, e a presença de Carlos Drummond de Andrade como quadro central da burocracia talvez não tenha sido tão anódina quanto se supõe para o “entrismo” do modernismo nas políticas culturais do Estado.²⁴ Por outro lado, a violenta dissolução do núcleo intelectual que se formara em torno da Universidade do Distrito Federal na onda de repressão ao levante comunista de 1935, demonstrava que a força dos reacionários na cultura, e sobretudo na educação, ainda era muito grande. O núcleo da UDF congregava nomes ligados ao modernismo não alinhado aos conservadores, como Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto (diretor da Escola de Filosofia e Letras) e o próprio Gilberto Freyre, que estava longe ser um intelectual oficial do varguismo, como certa memória social o consagrou. O que se pode sugerir a partir destes casos, passível de maiores estudos, é que havia uma rede modernista progressista sob uma política cultural de tendência mais conservadora, ainda que reivindicando certo modernismo depurado de suas tendências mais radicais.

O incômodo gerado pela vertente modernista autoritária, e assumidamente de direita, acomodada no Estado autoritário pós-1930, fez com que esses intelectuais conservadores fossem apontados, pela memória hegemônica de um modernismo visceralmente progressista, como falsos vanguardistas que teriam desvirtuado o sentido histórico do movimento.²⁵ Entretanto, em que pese a ligação dos modernistas conservadores com formas mais convencionais de expressão estética ou seu apego às hierarquias sociais tradicionais, é inegável que sua atuação, como escritores ou intelectuais oficiais, também se movimentava naquela agenda comum anteriormente citada: criar a imagem de uma nação homogênea a partir da idealização do “popular” e reposicionar a função do intelectual para além da “torre de marfim” das ideias. Além disso, os intelectuais modernistas conservadores foram fundamentais na reconfiguração do debate sobre a “raça” brasileira, a partir de uma peculiar apropriação da eugenia, em defesa da “mistura de raças” (sempre sob a égide da premência do elemento branco e eurocêntrico) e da defesa da “democracia racial” brasileira, nuvem de fumaça para ocultar o racismo, ainda que não abertamente segregacionista, nas relações sociais. O modernismo serviu como categoria aglutinadora de vários intelectuais conservadores na busca do “popular” em suas obras (seja como temática ou como linguagem), sempre visto como essência do nacional a ser construído por intelectuais comprometidos e politicamente afinados com a nova elite política pós-1930. Este é o caso de Gilberto Freyre ou de Cassiano Ricardo, por exemplo, dois próceres do modernismo conservador brasileiro. No caso do segundo, sua obra poética inicial (*Martin Cererê*, 1928), sua atuação como ensaísta (em *Marcha para oeste*, de 1940) e como intelectual oficial do Estado Novo (diretor do jornal *A Manhã*), revelam uma linha de ação coerente com a nova agenda de intervenção

²⁴ Ver CARDOSO, Rafael, *op. cit.*, e CANDIDO, Antonio. A revolução de 30 e a cultura. *Novos Estudos Cebrap*, v. 2, 4, São Paulo, 1984.

²⁵ Cf. PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerários de uma falsa vanguarda*. São Paulo: Brasiliense, 1983.



cultural e política a um só tempo.²⁶ Gilberto Freyre, em que pesem seus conflitos com o regime varguista, foi fundamental para a consagração da imagem da “democracia racial” brasileira, embora o termo tenha sido inaugurado pelo discurso de posse de Cassiano Ricardo na Academia Brasileira de Letras em 1937.

A partir de 1939, sob a pressão das convulsões geopolíticas que anunciavam a Segunda Guerra mundial e da aproximação com os Estados Unidos, o Estado Novo abriu espaço para um modernismo mais disruptivo e progressista, ao menos no plano da diplomacia cultural. O Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York (1939/1940), apresentando o Brasil como um “país do futuro”, a cargo de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, na qual a modernidade surgia conciliada com a tradição, o passado com e natureza, serviu como afirmação de uma corrente modernista mais ousada que se abrigava sob as políticas culturais do Estado Novo. Sintomático das lutas culturais dentro do campo cultural ligado ao Estado, a escolha de Candido Portinari para expor obras no pavilhão tinha apoio de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, mas era questionada por nichos antimodernistas do próprio Estado. O próprio Ministro Gustavo Capanema tinha receio de que as “figuras deformadas” de Portinari difundissem uma imagem errônea do povo brasileiro.²⁷ Por outro lado, o figurativismo social do pintor agradava os círculos intelectuais norte-americanos, com a vantagem de Portinari não ser propriamente um “pintor oficial” do Estado Novo, ao contrário do que se imaginou posteriormente, bem como não ser tão direto em suas mensagens políticas quanto os muralistas mexicanos, por exemplo.²⁸ No campo estético, esse “modernismo contido” da pintura social em torno do Grupo Santa Helena e de Portinari permitiu a incorporação de alguns princípios do movimento de 22 nas políticas culturais fundamentalmente conservadoras do Estado pós-1930.²⁹

Se até o fim dos anos 1930 modernistas e antimodernistas conviviam nos labirintos burocráticos do Estado brasileiro e suas instituições oficiais e para oficiais, a partir de então, a balança da política cultural varguista começou a pesar par ao lado dos herdeiros de 22. Os estudos da Política de Boa Vizinhança sugerem que essas trocas se realizaram a partir de uma “exportação cultural” da brasilidade moderna operada pelas elites político-culturais brasileiras e pelo interesse exótico da cultura de massa norte-americana, filtrada por interesses geopolíticos do mundo em guerra. Entretanto, a visão de uma cultura brasileira oficial “pronta e acabada” que foi “exportada” para os Estados Unidos³⁰ vem dando lugar a uma visão mais fluida de matizada, propondo que o próprio conceito de brasilidade moderna não estava definido, sendo forjado precisamente nesse processo de trocas culturais com o exterior.³¹ Longe de

²⁶ Cf. MOREIRA, Luiza. *Meninos, poetas e heróis: aspectos de Cassiano Ricardo, do modernismo ao Estado Novo*. São Paulo: Edusp, 2001.

²⁷ Cf. MARI, Marcelo. Mario Pedrosa e Candido Portinari nos Estados Unidos. *Revista Poiésis*, n. 14, Niterói, dez. 2009.

²⁸ Cf. *idem*.

²⁹ Cf. GOES, Maria Lívica Nobre, *op. cit.*

³⁰ Cf. WILLIAMS, Daryle, *op. cit.*

³¹ Ver NICODEMO, Thiago Lima. Intelectuais brasileiros e a política de divulgação cultural do Brasil entre 1930-1950: primeiros apontamentos para o estudo do problema. *Dimensões*, n. 30, Vitória, 2013, e *idem*, O modernismo de estado e a política cultural brasileira na década de 1940: Candido Portinari e Gilberto Freyre nos EUA. *Landa*, v. 5, n. 1, Florianópolis, 2016.

serem a expressão de uma tática de exportação de um modelo cultural e de uma identidade nacional consciente, os eventos, artistas e mediadores envolvidos nesse processo sugerem que a Política de Boa Vizinhança foi uma janela de oportunidades para o Brasil se afirmar no exterior em um contexto de reconstrução internacional pós-guerra, para o qual conceitos de modernidade, harmonia social e mestiçagem racial foram lidos como virtudes e alternativas positivas para um mundo colapsado, esfumando o eurocentrismo racista em xeque no contexto da Segunda Guerra. Por outro lado, este processo de trocas culturais também consolidou a normatização/rotinização do modernismo como política cultural do Estado brasileiro e sedimentou uma nova elite político-cultural, em luta contra o arianismo e a germanofilia, que ainda eram muito influentes na cena cultural brasileira.

As políticas culturais do regime democrático que vigorou no Brasil entre 1946 e 1964, surgido depois do fim do Estado Novo, foram menos dirigistas e mais dispersas. A composição dos seus espaços oficiais (conselho nacional, conselhos estaduais de cultura, por exemplo) foram mais pluralistas, compostas por um amplo leque ideológico que ia da direita liberal à extrema esquerda. Em 1961, já em meio às agitações pautadas pelo nacionalismo e pelo reformismo de esquerda, um novo Conselho Nacional de Cultura foi formado, de caráter mais plural, em termos ideológicos e estéticos, com foco em atividades de democratização cultural, sobretudo em áreas e regiões mais carentes de equipamentos públicos de cultura, e apoio ao desenvolvimento de atividades artísticas.³² O Conselho tinha como secretário geral o crítico de arte de formação trotskista e internacionalista Mario Pedrosa e foi dirigido por um liberal-progressista, o produtor teatral Paschoal Carlos Magno.³³

A referência ao modernismo histórico, sobretudo na arquitetura, literatura e artes visuais, passou a ser dominante a partir dos anos 1950, mas também neste período novas estéticas e movimentos de vanguarda foram além de alguns cânones do modernismo histórico brasileiro, excessivamente convencional se compararmos com as vanguardas europeias predominantes dos anos 1920, como o dadaísmo, construtivismo abstrato, cubismo ou surrealismo. A I Bienal de São Paulo e o movimento concretista, ainda que não rejeitassem as “conquistas modernistas”, retomaram e ampliaram significativamente o sentido de ruptura propagado pelas narrativas hegemônicas acerca do modernismo histórico dos anos 1920. Por outro lado, a vertente conservadora do modernismo ainda era forte nas instâncias oficiais (ou semioficiais) da cultura, como demonstra o vigoroso movimento folclorista brasileiro dos anos 1940 e 1950, dominante na Academia Brasileira de Letras, no ramo brasileiro da Unesco, ligado ao Ministério das Relações Exteriores e no Conselho Nacional do Folclore.³⁴ A linguagem da mestiçagem racial, civismo, lirismo sentimentalista, nacionalismo integrador, folclorismo idealista eram seus pilares, contrapondo-se tanto ao nacional popular de esquerda, caracterizado pelo nacionalismo anti-imperialista e revolucionário, como às

³² Cf. COSTA, Lilian. *A política cultural do Conselho Federal de Cultura, 1966-1976*. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – CPDoc-FGV, Rio de Janeiro, 2011.

³³ Ver CURY, Cláudia Engler. *Políticas culturais no Brasil: subsídios para construções de brasilidade*. Tese (Doutorado em Educação) – Unicamp, Campinas, 2002.

³⁴ Ver VILHENA, Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1961)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997, e VELLOSO, Mônica Pimenta. *A dupla face de Janio: romantismo e populismo*. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

estéticas de ruptura e experimentalismo das vertentes mais radicais das novas vanguardas surgidas na cena cultural brasileira dos anos 1950 (como o abstracionismo, concretismo e neoconcretismo, por exemplo).

Mas se a década de 1950 viu nascer uma leitura progressista do modernismo e consolidou seus elos com a vanguarda que então se afirmava, o “modernismo oficial”, de corte estética e politicamente conservador, nunca perdeu espaço nas narrativas das elites. Ao contrário, a afirmação de um projeto desenvolvimentista no campo econômico e a incorporação eleitoral das massas operárias no campo político, davam um novo lastro para o projeto modernista dos anos 1920 e 1930.

Não por acaso, a incorporação dos valores modernistas ao projeto de governo implantado por Vargas foi exaltada pelo próprio Presidente, agora como mandatário eleito pelo voto popular. Em discurso proferido em 1951, Vargas destacou o movimento como elo entre cultura e política, unidas pela mesma aspiração “revolucionária” de criar a brasilidade adaptada ao mundo capitalista moderno, sem o risco da ruptura anômica da nacionalidade:

As forças que provocaram o movimento revolucionário do modernismo na literatura brasileira, que se iniciou com a Semana da Arte Moderna de 1922, em São Paulo, foram as mesmas que precipitaram, no campo social e político, a Revolução vitoriosa de 1930. A inquietação brasileira, fatigada do velho regime e das velhas fórmulas, que a rotina transformara em lugar-comum, buscava algo de novo, mais sinceramente nosso, mais visceralmente brasileiro. Por outro lado, a evolução econômica do mundo, o progresso técnico e industrial, a ascensão do proletariado urbano como força ponderável na decisão dos fatos políticos estavam a exigir nova estruturação da sociedade e novas leis, capazes de atender com eficiência a essas necessidades [...] Uns e outros fatores que congregaram para forjar o movimento, que aos poucos se dilatou, criou raízes e, finalmente, amadureceu, determinando, de um lado, a renovação dos valores literários e artísticos, de outro lado, a renovação dos valores políticos e das próprias instituições.³⁵

O modernismo no contexto da ditadura militar: entre a história oficial e a memória hegemônica

A ditadura militar implantada em 1964, embora menos dirigista no plano cultural do que o Estado Novo dos anos 1930/1940, retomou a narrativa oficial do modernismo criado pelo regime varguista, ao mesmo tempo em que muitos intelectuais que participaram da primeira geração modernista reingressavam nas estruturas oficiais da cultura, na expectativa de “reconstruir a nação” e influenciar as políticas culturais voltadas para a pedagogia cívica. Vale lembrar que, apesar de muitas diferenças, ambas as ditaduras tinham o mesmo projeto estratégico: modernizar o Brasil, mas sem efetiva democratização cultural, distribuição das riquezas ou protagonismo político das classes populares.

³⁵ VARGAS, Getúlio *apud* LEITÃO, Alice. *O modernismo e o projeto nacional de Vargas: a construção de uma identidade brasileira*. Monografia (Faculdade de Ciências Econômicas) – UFRGS, Porto Alegre, 2016, p. 42 e 43. O discurso original, proferido na Universidade do Brasil, em 28 de julho de 1951, encontra-se em VARGAS, Getúlio Dornelles. Mensagem apresentada ao Congresso Nacional pelo Presidente da República, Getúlio Dornelles Vargas, na abertura da sessão legislativa. In: *MEC/Inep: a educação nas mensagens presidenciais*. Brasília: Inep, 1987.

O lugar do modernismo nas políticas culturais e as comemorações e apropriações oficiais que a ditadura militar brasileira promoveu em torno das comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna fizeram parte das estratégias de legitimação de seu projeto modernizante e valores cívico-nacionalistas. Para tanto, os militares recuperaram alguns elementos da política cultural e do discurso nacionalista oficial consolidado na ditadura varguista dos anos 1930 e 1940, que, por sua vez, estava ancorada nos setores mais conservadores do modernismo brasileiro.

A criação do Conselho Federal de Cultura procurou dotar o novo governo de um espaço institucional formulador de políticas culturais e normatizador de ações educativas e culturais para reorientar a intelectualidade e a sociedade brasileira, que pareciam marchar para a esquerda desde o fim dos anos 1950. Outra explicação para a criação do Conselho, além da obsessão legalista, institucionalista e normativa do regime autoritário, era também derivada de uma tática política. O governo militar buscava legitimar-se para setores da classe média liberal que apoiaram o golpe de 1964 contra o reformismo trabalhista de esquerda, mas que logo após o golpe ficaram um tanto chocados com as perseguições e inquéritos criminais contra artistas e intelectuais respeitados, cientistas e professores universitários, eventos que ficaram consagrados sob o nome de “terrorismo cultural”.³⁶ O impacto dessa repressão na área da cultura não pode ser minimizado, a ponto de fazer com que alguns jornais liberais que apoiaram o golpe de 1964 passassem para a oposição ao regime militar em nome das liberdades públicas ameaçadas.

Do ponto de vista institucional, os objetivos do novo Conselho Federal de Cultura eram diversos, entre eles: formular políticas culturais, elaborar pareceres na área artístico-cultural, normatizar as políticas de defesa do patrimônio histórico e artístico nacional, subsidiar campanhas de caráter cultural, atender às demandas culturais regionais, promover eventos etc. O Conselho era constituído por câmaras temáticas: Artes, Letras, Ciências Humanas e Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, além de uma Comissão de Legislação e Normas.

A composição do CFC foi claramente orientada pela combinação entre 3 grupos: membros identificados com a ala conservadora do modernismo brasileiro, quadros que haviam participado do movimento integralista nos anos 1930 e membros oriundos da chamada “reação católica” de extrema direita nos anos 1920 e 1930, cujos marcos eram o Centro Dom Vital e a revista *A Ordem*. Nos anos 1960, a bem da verdade, quase todos os membros do CFC que tinham sido extremistas de direita na juventude já haviam se convertido a um liberalismo conservador ou “moderado” (o que no vocabulário político brasileiro significa ser contra o progressismo de esquerda e contra o radicalismo democrático). Além dessas vertentes, herdeiras dos movimentos intelectuais dos anos 1920 e 1930, outros membros do Conselho foram escolhidos entre quadros técnicos, de formação liberal, consagrados pelas Academias de Letras e Institutos Históricos, espaços tradicionais de confluência entre elites políticas e vida cultural oficiosa. Mesmo sem prestígio na crescente indústria cultural,

³⁶ Ver NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)* – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017, e CZAJKA, Rodrigo. Esses chamados intelectuais de esquerda: o IPM do PCB e o fenômeno do comunismo na produção cultural do pós-golpe. *Antíteses*, v. 8, Londrina, 2015.

em franca afirmação de uma *midcult* sofisticada³⁷, e no meio universitário cada vez mais especializado, estes espaços tradicionais da cultura gozavam de prestígio entre as elites políticas, sendo celeiros de recrutamento de quadros para a burocracia cultural.

Em termos quantitativos, levando-se em conta os anos de formação dos cerca de 40 conselheiros que passaram pelo CFC entre 1967 e 1975, temos a seguinte composição: modernistas conservadores (freyrianos, verde-amarelistas, regionalistas, católicos): 15; conservadores (Reação Católica e fascistas integralistas): 7; liberais históricos e quadros técnicos sem militância ideológica conhecida: 14 (ao menos 3 nomes podem ser considerados, liberais-progressistas).

Como podemos perceber a partir dessa breve prosopografia do CFC, as heranças de um modernismo conservador e nacionalista, bem como o liberalismo moderado, eram as bases ideológicas e critérios de seleção do grupo responsável pela formulação de uma política cultural da ditadura até meados dos anos 1970.³⁸ Claramente, as escolhas dos nomes se baseavam nas sociabilidade culturais próximas ao poder, das acadêmicas de letras e institutos históricos, com predomínio de uma comunidade epistêmica que tinha passado ou se convertido ao modernismo conservador. Conforme Tatyana Maia, “Acredito que a criação do CFC responde, observando as especificidades do período, ao projeto modernista, iniciado nos anos 1920 e vitorioso no interior do aparelho estatal nos anos 1930. Trata-se de uma continuidade não linear, cujo ponto de inflexão será a radicalização do civismo alicerçado no ideário otimista adotado na ditadura civil-militar”.³⁹

As publicações e atividades do CFC consolidaram, no contexto dos anos 1960 e início dos anos 1970, a narrativa oficial do modernismo gestada nos anos 1930. O primeiro artigo sobre a história do modernismo no âmbito do Conselho foi escrito pelo conselheiro Andrade Muricy⁴⁰, poeta simbolista convertido ao modernismo. Nos anos 1920, ao criar a revista *Festa*, Muricy sugeriu um “modernismo espiritualista” de base católica, esteticamente mais convencional que a vertente paulista, propagando uma visão idealizada do popular como exemplo de comunidade orgânica.⁴¹ No ano seguinte, Cassiano Ricardo, quadro histórico do movimento verde-amarelista e um dos principais intelectuais do

³⁷ Em linhas gerais, o conceito de *midcult*, elaborado por Dwight MacDonal em 1960, sugere a existência de uma “cultura média”, consagrada pela crítica, acessível pelo consumo, que se utiliza de elementos e referências de uma cultura erudita, mesclando-a com uma linguagem mais popular e massificada. Apesar desse conceito ser muito datado e não ser totalmente apropriado para entender a peculiar cultura moderna brasileira no campo da música, cinema, teatro, podemos delinear as experiências da MPB, Cinema Novo, as experiências teatrais entre os anos 1950 e 1980, entre outras áreas, como exemplos dessa “cultura” híbrida, voltada para o consumo de setores letrados. A partir dos anos 1990, essas hierarquias passaram a ser duramente questionadas e a desqualificação das expressões culturais das classes populares ganharam novas perspectivas. Ver MACDONALD, Dwight. *Against the american grain: essays on the effects of mass culture*. New York: Da Capo Paperback, 1983.

³⁸ Ver MAIA, Tatyana. *Cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Iluminuras/Instituto Itaú Cultural, 2012, p. 156.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 31

⁴⁰ Ver MURICY, José Cândido de Andrade. Festa aos 40 anos... In: *Conselho Federal de Cultura: MEC*, ano I, n. 5, Rio de Janeiro, nov. 1967. Na visão do conselheiro, a revista *Festa* era um projeto modernista marcado pela “alegria serena”, sem buscar “chocar a burguesia” mediante o escândalo e “histrionismo sistemático”, e clara alusão aos quadros mais aguerridos do modernismo, como Mário e Oswald de Andrade. Cf. MAIA, Tatyana, *op. cit.*, p. 138).

⁴¹ Cf. GOMES, Ângela de Castro. Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: o caso de Festa. *Luso-Brazilian Review*, v. 41, n. 1, Michigan, 2004.

Estado Novo, também publicou um artigo sobre o modernismo. Nele, Ricardo destacava que a busca da “reforma estética” foi comum a todas as vertentes do movimento, mas o que predominou foi um projeto orientado pelo nativismo “neoindianista” e pelo regionalismo.⁴²

No ano do cinquentenário da Semana em 1972, o conselheiro Peregrino Junior, publicou um artigo de balanço, claramente crítico ao discurso progressista sobre o modernismo dominante nas Universidades e meios intelectuais mais progressistas, intitulado “Modernismo brasileiro”. Para o autor, a “Semana de 22” era um evento importante, mas “ultrapassado e superado”, que deixara um legado de “participação nas questões nacionais”, além da “reabilitação” (*sic!*) do negro e do índio pela intelectualidade, “revitalização” do regionalismo e do folclore como movimento de “introspecção nacional”.⁴³ Nesses textos, nota-se um esforço para construir uma memória conservadora oficial do movimento.

Mas as celebrações do modernismo no contexto do cinquentenário da Semana de 22 não se limitaram aos solenes boletins oficiais que quase ninguém lia. Um pequeno filme de propaganda do regime, produzido pela Assessoria Especial de Relações Públicas, de pouco mais de 1 minuto, sintetiza a visão oficial sobre 1922. Na tela, intercalando-se com imagens anódinas de pessoas escrevendo, compondo e pintando, vemos os rostos de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Villa-Lobos e Candido Portinari, além de esculturas e pinturas modernistas. A voz de Cid Moreira, sob um fundo musical solene, enfatiza que a Semana de Arte Moderna realizou “nossa independência cultural [...] nas letras, na música, nas artes plásticas. 1972: O Brasil fiel às suas raízes no rumo do seu grande destino”. Assim como o Sesquicentenário da Independência política, o cinquentenário da Semana de Arte Moderna era parte das grandes efemérides daquele ano, momento de máximo poder e popularidade do regime, sob forte clima repressivo e ufanista a um só tempo.

Para além das instâncias oficiais da ditadura, outras instituições e atores socioculturais destacavam a inovação estética e a liberdade criativa, ainda que informada pela busca do nacional e refém do aristocratismo da elite cafeeira paulista, a financiadora da Semana de 22.⁴⁴ No campo das pesquisas acadêmicas, mercado e instituições de arte as celebrações em torno da Semana se encaminhavam para esta leitura, que acabou sendo hegemônica, ainda que não propriamente oficial (ou seja, chancelada pelas elites políticas e pela burocracia cultural).

A partir do começo dos anos 1970, o modernismo passava a ser estudado de maneira mais programática dentro do meio acadêmico brasileiro (sobretudo, paulista e uspiano), beneficiado pelas políticas de apoio à pós-graduação dos militares. A tônica das pesquisas era celebrar a liberdade criativa e o caráter de ruptura nas artes visuais e na literatura, como uma promessa de democratização cultural e busca de um *aggiornamento* estético-cultural que se



⁴² Ver RICARDO, Cassiano. A poesia de 22: o neoindianismo e outros aspectos. *Conselho Federal de Cultura*: MEC, ano II, n. 10, Rio de Janeiro, abr. 1968.

⁴³ PEREGRINO JÚNIOR. Modernismo brasileiro. *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, ano II, n. 5, jan.- mar., Rio de Janeiro, 1972, p. 18-25.

⁴⁴ Cf. LAFETÁ, João Luís. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2000.

manteria pelas décadas posteriores.⁴⁵ Via de regra, o modernismo passava a ser um marco de refundação da vida literária e artística, um modelo de ação cultural inovadora. Seu viés oficial, bem como a inserção dos modernistas de direita nas agências estatais, era visto no meio acadêmico e na crítica de arte como “falsa vanguarda”, desvio da tradição histórica do modernismo ou simplesmente cooptação individual de alguns intelectuais menores.⁴⁶

O campo das artes visuais e da literatura foram os mais celebrados no contexto do cinquentenário tanto nos eventos oficiais, quanto nas atividades acadêmicas, que aliás em alguns casos se retroalimentavam.⁴⁷ Essa conexão entre a narrativa hegemônica, que enfatizava a conquista da ruptura estética e da liberdade de criação, e a narrativa oficial, que celebrava a conquista da “independência cultural” e a incorporação simbólica do popular pelo mundo letrado, era possível graças à celebração da nacionalidade como elemento comum das narrativas.

As comemorações oficiais do cinquentenário da Semana de 22 foram assumidas pelo governo federal brasileiro, mas organizadas sobretudo pelo governo estadual de São Paulo, estado no qual a narrativa heroica do modernismo coincidia com a própria história cultural oficial, em parte chancelada pelo olhar hegemônico no meio acadêmico paulista. Em janeiro de 1972 foi firmado um convênio entre a Secretaria de Cultura de São Paulo e o Ministério das Relações Exteriores para divulgar o modernismo no exterior, com a presença do prestigiado chanceler Mario Gibson Barbosa, o que atestava o prestígio da efeméride. As embaixadas de Paris, Lisboa e outras capitais da América Latina receberam uma exposição itinerante, preparada pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP, a principal instituição de guarda do acervo modernista brasileiro.

A comissão organizadora responsável pelas comemorações oficiais do governo paulista era plural, formada por gestores de importantes museus, institutos de pesquisa e críticos de arte: Walter Wey (diplomata e crítico, diretor da Pinacoteca de São Paulo entre 1972 e 1973); Nilo Scalzo (diretor do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* OESP); Leonilda Panula (técnica em museu); Clovis Graciano (pintor e diretor da Pinacoteca em 1971); Oswald de Andrade Filho (filho de Oswald de Andrade, ligado à Pinacoteca); Walter Zanini (crítico e diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP); Paulo Mendes de Almeida (crítico de arte, ligado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo); Mauricio Segall (diretor do Museu Lasar Segall); Eduardo Kneese de Mello (membro do IEB).

Em que pese ser uma comissão oficial e institucional, seus membros não passaram despercebidos dos órgãos de vigilância da ditadura. Exemplo disso foi um documento confidencial do II Exército informando que Segall e Kneese deveriam ser vigiados, pois eram militantes de esquerda, o primeiro como quadro do PCB e simpatizante da Aliança Libertadora Nacional-ALN (a

⁴⁵ Ver AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, e BOSI, Alfredo. *Moderno e modernista da literatura brasileira. Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

⁴⁶ Cf. PRADO, Antonio Arnoni, *op. cit.*

⁴⁷ Ver SIMIONI, Ana Paula. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação, *Perspective*, n. 3, Paris, 2013. Disponível em <<http://journals.openedition.org/perspective/5539>>. Acesso em 1 fev. 2022, e ALAMBERT, Francisco. A reinvenção da Semana – 1932-1942. *Revista USP*, n. 94, São Paulo, 2012. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45182>>. Acesso em 1 fev. 2022.

principal organização de luta armada contra a ditadura, liderada por Carlos Marighella), e o segundo, partícipe de um evento em Cuba.⁴⁸ Em certa medida, a tensão entre a Comissão, um espaço institucional ligado a uma esfera política institucional, e a paranoia anticomunista dos órgãos de repressão revela as contradições da vida cultural brasileira sob a ditadura, quando políticas culturais oficiais e práticas de resistência cultural, ainda que passiva, colidiam entre si, mas também se interpenetravam.⁴⁹

As comemorações oficiais se concentraram no período de 2 a 6 de maio de 1972, marcadas por diversos eventos oficiais ou apoiados pelo poder público paulista, entre os quais destacamos: a) Exposição: Semana de 22 – antecedentes e consequências (Museu de Arte de São Paulo-Masp; b) Seminário de Literatura da Academia Paulista de Letras (APL); c) lançamento do fac-símile de *Klaxon*, a primeira revista modernista brasileira; d) concerto no Theatro Municipal de São Paulo, com obras de compositores modernistas; e) montagem de peça teatral voltada para professores, alunos e público em geral intitulada *A Semana: esses intrépidos rapazes e sua maravilhosa Semana de Arte Moderna*, de José Carlos Queiroz, pela Cia. Beatriz Segall, no Teatro São Pedro⁵⁰; f) conferência do cineasta José Medina, ator e diretor de cinema – um dos pioneiros do cinema paulista – sobre a histórica do cinema brasileiro.

Durante o seminário de literatura na APL, o governador do Estado, Laudo Natel, homem de confiança do regime, nomeado pela ditadura militar, sintetizou em seu discurso, a narrativa oficial do modernismo. Ou seja, o elogio de uma renovação da consciência de caráter instrumental, voltada para a promoção da identidade nacional e da modernização:

*O espírito da Semana de Arte Moderna, pois continua vivo até hoje. Nas comemorações que fazemos do grande acontecimento, nele procuramos identificar o que representou como passo à frente em nossa evolução cultural. Não foi por acaso que o movimento de 1922 teve por palco São Paulo. Já naquela época, em São Paulo, se refletiam as exigências de modernização e renovação, mercê mesmo do grande impulso que o Estado vinha experimentando em seu desenvolvimento. Também não foi por acaso que outros brasileiros participaram da Semana, transformando-a num grande acontecimento nacional.*⁵¹

Além disso, os espaços de consagração do modernismo no mercado de arte coincidiram com os efeitos da modernização capitalista incentivada pela ditadura militar. Aliás, a consagração via mercado foi retroalimentada pela própria legitimação intelectual do modernismo no mundo acadêmico, mas também impulsionada pela atuação de galerias, críticos de imprensa e *marchands* entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970, com uma forte política de aquisição de obras de artistas canônicos do primeiro modernismo (Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila, entre outros). Conforme Raquel Vallego Rodrigues, o aumento do consumo e investimento em arte, como base no

⁴⁸ Cf. Informação n. 701, Centro de Informação do Exército, 20 mar. 1972 (Arquivo Nacional).

⁴⁹ Ver NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil*, op. cit.

⁵⁰ Ver HOTIMSKY, Nina. Estudo sobre o espetáculo “A Semana: esses intrépidos rapazes e sua maravilhosa Semana de Arte Moderna” (1972). *Anais do XI Congresso da Abrace*, v. 21, Campinas, 2021. Disponível em <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5114>>. Acesso em 2 fev. 2022.

⁵¹ NATEL, Laudo *apud* RODRIGUES, Raquel Vallego. *Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil: percursos de uma coleção de arte*. Dissertação (Mestrado em Arte) – UnB, Brasília, 2015, p. 70.

cânone modernista, coincidiu com o auge do “milagre econômico” em 1972, trazendo o sistema financeiro para o coração do mercado de artes visuais. Não por acaso, segundo a autora, o esgotamento desse modelo de política econômica, baseada na expansão do crédito e do consumo de bens duráveis, a partir da crise do petróleo em 1973/74, prejudicou esses tipos de operação do mercado.⁵²

Vale lembrar que um pouco antes, em fins da década de 1960, a vertente mais contestadora e radical do modernismo histórico brasileiro, representada pela antropofagia oswaldiana, tinha sido recuperada pelas vanguardas mais ousadas, como o Tropicalismo e o Teatro Oficina, que dominaram a cena cultural de 1968 no Brasil.⁵³ Porém, não era esse modernismo radical, crítico do nacionalismo de esquerda e de direita, que era celebrado oficialmente em 1972. A tendência dos burocratas culturais era identificar “modernismo” e “brasiliidade” orgânica, enquanto os agentes institucionais do mercado de arte era depurar o modernismo histórico de seus desdobramentos estéticos mais radicais e contestadores do sistema artístico, genericamente conhecido como “arte contemporânea” que então se afirmava⁵⁴, mas que ainda não tinham caído no gosto da burguesia compradora de arte.

Por volta de 1973, no final do governo do general Emilio Médici, o mais duro em termos de repressão política, começou a ser esboçada uma nova política cultural cujas contradições e ambiguidades até hoje desafiam analistas. As mudanças costumam ser interpretadas como o reconhecimento, por parte do governo militar, que o oficialismo do CFC era insuficiente para interferir na vida cultural brasileira, impactada pelo crescimento da indústria cultural, pela luta generalizada do meio artístico-cultural contra a censura e pelo prestígio de jovens artistas de esquerda no mercado cultural ocupado pela classe média letrada, incrementada pela expansão das universidades. Paradoxalmente, essa fração de classe era beneficiária das políticas de modernização do regime, mas também era o epicentro de uma forte contestação política aos seus valores e ideologias.⁵⁵ Sob risco de perder ainda mais o apoio da classe média escolarizada, parte essencial nas políticas de modernização do regime, os generais e seus tecnocratas começaram a gestar outros planos para o controle da cultura, para além das normatizações frias dos conselheiros presos aos valores do passado e da ação dos censores.

Nesse contexto, o CFC começou a perder espaço como grande formulador de políticas culturais, ainda que se mantivesse como uma espécie de “guardião” da cultura nacional. Ao contrário do civismo integrador e nacionalista que predominava no CFC, novas agências culturais começaram a ser criadas, mais voltadas para a promoção e incentivo de uma cultura voltada para o mercado, espaço no qual os jovens criadores progressistas de esquerda eram hegemônicos, no cinema, na música popular, no teatro. A lista dessas novas agências culturais oficiais, criadas nos anos 1970, é significativa: Empresa Brasileira de Filmes ou Embrafilme (1969, reorganizada em 1975 como instância de

⁵² Ver *idem, ibidem*, p. 114 e 115.

⁵³ Ver FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 2. ed. Cotia: Ateliê, 1995.

⁵⁴ Cf. JORDÃO, Fabrícia. *As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período de redemocratização brasileira (1974-1989)*. Tese (Doutorado em Artes) – USP, São Paulo, 2018.

⁵⁵ Ver MICELI, Sergio. O papel político dos meios de comunicação. In: SOSNOWSKI, Saul e SCHWARZ, Jorge (orgs.). *O trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994.

produção); Departamento de Assuntos Culturais do MEC (1970); Conselho Nacional de Direito Autoral (1973); Centro Nacional de Referência Cultural (1975); Fundação Nacional de Arte (1975); Conselho Nacional de Cinema (1976); Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1979); Fundação Nacional Pró-Memória (1979). Além disso, muitos eventos e programas de incentivo foram organizados, a partir de documentos técnicos do próprio CFC e outras instâncias do governo, como o próprio MEC: Programa de Reconstrução das Cidades Históricas (1973); Programa de Ação Cultural (1973); Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1975); Encontro Nacional de Dirigentes de Museus (1975); Plano Nacional de Cultura (1975); Seminário Nacional de Artes Cênicas (1979).

A nova política cultural da ditadura, sistematizada em 1975 sob o nome de Plano Nacional de Cultura (PNC) já sob o governo do general Ernesto Geisel, foi um corolário de sua política de “distensão” para se aproximar politicamente da sociedade civil e dos segmentos liberais. O PNC procurava incentivar essa cultura através de um mecenato agressivo que se importava mais em enredar os artistas na burocracia da cultura, financiando-os em troca, do que controlar o conteúdo de suas obras. O controle, na verdade, era feito “negativamente”, pelo veto a temas abertamente críticos aos militares ou em defesa da luta armada e da revolução socialista. Por outro lado, críticas genéricas às injustiças sociais ou ao arcaísmo das elites brasileiras, sobretudo rurais, não eram totalmente vetados, acomodando-se ao processo de modernização dos militares que, bem ao seu modo, também era crítico ao Brasil rural e arcaísta. A censura prévia, muito atuante entre 1969 e 1979, analisava caso a caso, oscilando entre momentos de muito rigor e maior flexibilidade.

A partir desse novo contexto ditatorial, a política cultural mesclava elementos do modernismo conservador, como a defesa dos valores nacionais integradores, do patrimônio histórico e das tradições folclóricas do “homem brasileiro” como contrapontos aos efeitos da modernização desagregadora.⁵⁶ Mas também havia uma clara tentativa de promover uma cultura de mercado ocupada por artistas e produtos brasileiros valorizados pela indústria cultural, com predominância da rubrica nacional-popular, ora mais experimental (como no Cinema Novo), ora mais realista (como no teatro de matriz comunista, amplamente beneficiado pelo mecenato oficial, ainda que muito censurado).⁵⁷

As mudanças na área cultural não se limitaram às políticas culturais do Estado. Entre o final dos anos 1970 e 1980, a emergência de novos sujeitos sociais e projetos políticos teve grande impacto no debate cultural brasileiro. O crescimento da contestação social da ditadura, a emergência de um novo movimento operário e da nova esquerda, particularmente crítica à tradição do nacionalismo progressista de matriz comunista ou trabalhista, propiciou uma nova revisão dos cânones modernistas. O nacionalismo modernista de esquerda passou a ser objeto de uma dura crítica, frequentemente associado a valores de direita, como se ambas fossem similares. O intelectual dirigista e sua pedagogia autoritária que falava em nome do povo e para o popular, tipo muito comum à esquerda e à direita, foi considerado parte de um autoritarismo elitista a ser

⁵⁶ Cf. BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

⁵⁷ Cf. GARCIA, Miliandre. Patética: o prêmio e as censuras (anos 1970). *Baleia na Rede*, v. 9, Marília, 2012.

superado. O grande debate em torno do legado nacional-popular e a valorização da cultura popular sem o complemento “nacional” puseram boa parte do legado modernista na berlinda no campo intelectual⁵⁸, enquanto novos movimentos sociais surgidos nos anos 1970 contestavam suas bases, como o nacionalismo integrador de classes e a ideologia da democracia racial.

A partir desse debate, o longo modernismo brasileiro⁵⁹ encontrou um limite histórico, sendo questionado como agenda cultural disputada à esquerda e à direita. Mas isso não significava o fim da Semana de 22 e do modernismo como balizas da memória cultural brasileira e suas instituições oficiais ou oficiosas. O centenário da Semana que ora se rememora, em 2022, ainda que marcado pela reavaliação radical do modernismo e seus cânones, nos mostra que estes temas ainda estão presentes no debate, embora muito mais como uma ruína a ser decifrada do que como um pilar para de ações culturais por parte de entes estatais ou sociais.

Se, ao longo do século XX, modernidade, modernismo e modernização eram categorias em disputa nos projetos sobre o futuro do Brasil, neste início de século XXI, o Brasil continua um país condenado a ser moderno, embora as bases sociais e econômicas da modernização estejam cada vez mais frágeis. Qual seria o papel do exame das ruínas do sonho modernista nesse contexto de fragmentação, por um lado, e triunfo do arcaísmo provinciano, por outro?

Artigo recebido em 27 de julho de 2023. Aprovado em 7 de setembro de 2023.

⁵⁸ Ver CHAUI, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira: seminários* São Paulo: Brasiliense, 1980, e WISNIK, Jose Miguel, *op. cit.*

⁵⁹ Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Arte e política no Brasil: história e historiografia. In: EGG, André, FREITAS, Artur e KAMINSKI, Rosane (orgs.). Arte e política no Brasil: modernidades.* São Paulo: Perspectiva, 2015.