

A SEMANA E O SÉCULO - O LONGO MODERNISMO BRASILEIRO EM PERSPECTIVA HISTÓRICA

Marcos Napolitano

Universidade de São Paulo, Dept. of History.

Abstract:

The week and the century: the Brazilian long modernism in historical perspective

Brazilian Modernism was a cultural movement that spread throughout the national territory, which had as its starting point the Week of Modern Art held in the city of São Paulo, in February 1922. Over almost six decades, between the 1920s and 1980s, the search for a modern expression for Brazilian culture guided several actions, aesthetic principles and cultural policies, by state and non-state actors, with a great impact on Brazilian political life. In this article, we will analyze the different vectors of Brazilian “long modernism” and their influence in the constitution of some principles of cultural creation and in the forging of intellectual identities

Keywords: Brazilian modernism, Cultural History of Brazil, Brazil: 20th century

Resumo

A Semana e o século: o longo modernismo brasileiro em perspectiva histórica.

O modernismo brasileiro foi um movimento cultural que se disseminou pelo território nacional, que teve como marco inicial a Semana de Arte Moderna realizada na cidade de São Paulo, em fevereiro de 1922. Ao longo de quase seis décadas, entre os anos 1920 e 1980, a busca de uma expressão moderna para a cultura brasileira orientou várias ações, princípios estéticos e políticas culturais, de atores estatais e não-estatais, com grande impacto na vida política brasileira. Neste artigo, analisaremos os diversos vetores do “longo modernismo” brasileiro e sua influência na constituição de alguns princípios de criação cultural e de novas identidades intelectuais.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro, História cultural do Brasil, Brasil no século XX

Como a história da cultura pode analisar o modernismo? O que significou o Modernismo brasileiro sob o ponto de vista de uma história cultural de “longa duração”?

Visto como evento ou como processo histórico, o modernismo brasileiro engendrou dois vetores que marcaram vários projetos de nação ao longo do século XX brasileiro: a) uma agenda de ação político-cultural para intelectuais e artistas de diversas tendências estéticas e ideológicas; b) uma identidade cultural para o Brasil que forjou um passado e projetou um futuro. Ainda hoje, 100 anos depois da Semana de Arte Moderna, o tema do modernismo vem sendo tema de análises acadêmicas e de disputas de memórias, ainda que a agenda e a identidade cultural acima mencionadas já não mais atuem de maneira contundente na vida cultural brasileira.

Propor um balanço histórico do modernismo pode soar redundante e pouco pertinente diante da enorme bibliografia sobre o tema. Pensado, sobretudo, a partir de problemáticas específicas da história da arte, da arquitetura ou da literatura, estes três campos de análise são incontornáveis. O modernismo brasileiro já foi comentado, analisado, estudado sobre diversos pontos de vista, abordagens e temas, por grandes nomes da crítica cultural, artística e literária (BOSI, 1989; AMARAL, 2010; FABBRIS, 1994). É verdade que os principais trabalhos se concentram sobre a Semana de 1922 ou fazem um balanço dos seus desdobramentos diretos entre o final dos anos 1920 e 1930 no plano da história intelectual ou da história da literatura ou das artes (BRITO, 1974; LAFETÁ, 2000). Em parte, estes trabalhos dialogam com a memória da Semana de 1922 construída pelos seus protagonistas (e antagonistas), sobretudo Mario de Andrade e Oswald de Andrade que proferiram famosas conferências sobre o tema em 1942 e 1944, respectivamente¹. A historiografia mais recente tem problematizado tanto a centralidade da Semana como marco zero da modernidade brasileira, quanto o “paulistocentrismo” do modernismo brasileiro, apontando para a importância de outras temporalidades, lugares e personagens para pensar a vida cultural republicana que ficaram ofuscados pela narrativa hegemônica em torno da Semana paulistana (MORAES, 1978; MORAES, 1988; CHIARELLI, 1989; VELLOSO, 1993; VELLOSO, 2015, CARDOSO, 2015; OLIVEIRA, 1997; SEVCENKO, 1983), bem como destacando as contradições do projeto de “abrasileirar o Brasil” que ficou ligado ao movimento (MICELI, 2003). As conexões do modernismo dos anos 1920 com outros momentos históricos já foi apontada por sínteses da história intelectual e cultural, apontando

¹ Vale lembrar que a narrativa padrão sobre a Semana de Arte Moderna e a centralidade paulista para o movimento foi estabelecida pelo livro de Lourival Gomes Machado, *Retrato da Arte Moderna no Brasil*, publicado em 1947.

para a perspectiva de longa duração que inspira este artigo (MOTA, 1985; PECAUT, 1990). Sua trajetória como evento simbólico e lugar de memória também já foi problematizada e analisada por vários autores (SIMIONI, 2013; CARDOSO, 2015; COELHO, 2012; ALAMBERT, 2012).

Um longo modernismo?

A partir deste quadro analítico inicial, proponho uma primeira definição de “longo modernismo” que atravessará este artigo (NAPOLITANO, 2015; NAPOLITANO, 2017). A reflexão histórica, neste caso, não tem a ilusão de encontrar as “origens” e estabelecer qualquer linha causal entre eventos, personagens e obras. Ao contrário, parte de uma perspectiva de história como descontinuidade, labirinto e pluralidade de experiências que ganham algum sentido nas articulações analíticas e narrativas posteriores fundamentadas em evidências de que “algo aconteceu”. Reitero a advertência de Rafael Cardoso para que se problematize as narrativas consagradas, sobretudo pela história da arte ou da arquitetura, de que o modernismo, *malgré tout*, triunfou a partir de um processo inexorável e linear de acumulação de triunfos que começa em 1922, centrado em São Paulo, sendo chancelado pela nova elite política ao longo do Estado Novo, para nunca mais deixar de ser um *tropo* na narrativa histórica da cultura brasileira (CARDOSO, 2015). Parto da premissa de que o que chamamos de “modernismos” (no plural) se tratou de um processo sujeito a marchas e contramarchas, apropriações ideológicas e revisões críticas permanentes, ainda que nele tenha se afirmado uma dada leitura do modernismo pós-1922 como chave interpretativa para a história da cultura brasileira. Em outras palavras, neste texto, o modernismo é tomado como policêntrico e polimorfo, envolvendo núcleos intelectuais e artísticos diversos, espalhados em várias cidades e regiões brasileiras, que estabeleceram uma afinidade eletiva em torno de um teorema: qual deve ser o caráter da modernidade cultural brasileira e como este processo mediado por intelectuais comprometidos deve informar o processo de modernização. Este teorema implicou em uma nova identidade para a elite cultural brasileira, com desdobramentos na elite política que atuou no Estado nacional entre os anos 1930 e os anos 1980.

A hipótese central ligada à figura do “longo modernismo” afirma que, entre os anos 1920 e 1970, boa parte dos debates e projetos culturais brasileiros dialogaram com as equações e impasses gerados pelo Movimento Modernista galvanizado pelo evento de 1922, revisando-os e calibrando suas perspectivas ideológicas. Temas como identidade nacional, papel do artista-intelectual na sociedade, tensões experimentais entre forma e conteúdo na

obra de arte, relação entre o artista-intelectual e o Estado constituíram uma dada agenda e uma dada identidade, imprimindo organicidade nos projetos político-culturais, obras de arte mais valorizadas e debates intelectuais. Isto não implica desconsiderar os conflitos entre as várias correntes ideológicas e movimentos artísticos que atuaram no período, mas apenas enfatizar uma arena comum de problemas e pautas compartilhadas, legadas pelo teorema cultural modernista.

Ao longo dos anos 1970, e sobretudo nos anos 1980, esta pauta se desagregou e perdeu lastro histórico, com a implosão da frágil organicidade sugerida pela agenda e pela identidade construídas em torno do modernismo. O fim de um “projeto nacional”, a tribalização cultural gerada pela indústria cultural avançada e a sacralização patrimonial do passado modernista foram, a um só tempo, causas e consequências diretas desta implosão (NAPOLITANO, 2017, 198).

Nestas 5 ou 6 décadas centrais do século XX brasileiro, dentro da tradição intelectual e de um roteiro construído pelos modernistas, se impuseram quatro preocupações centrais: 1. Qual a função social da arte; 2. Qual o seu público prioritário; 3. Como colocar a obra a serviço das transformações sociais; (...) [4.] como conciliar a expressão estética à mensagem ideológica sem neutralizar a primeira enquanto experiência de fruição (NAPOLITANO, 2015, p. XVIII). Tais preocupações reverberaram em diferentes movimentos artísticos e intelectuais no período histórico citado, que seguiram as linhas gerais do roteiro sintetizado por Mário de Andrade em 1942: o direito ao experimentalismo, a busca da síntese nacional na consciência criadora e o *aggiornamento* da inteligência artística. Obviamente, seria preciso examinar se este roteiro esteve presente em todas as ações e criações culturais que reivindicavam a matriz modernista com a mesma intensidade.

No caso brasileiro, os movimentos artísticos do século XX que podem ser alinhados, de alguma maneira, aos vários modernismos desenvolveram uma relação complexa com a tradição e com o material “arcaico” da cultura herdada, operando sob o signo da brasilidade que não pode ser resumida na simples negação da tradição para afirmação descontínua do novo. O que parece ser uma das marcas comuns dos “projetos modernos brasileiros” é a negação do passado como “modelo formal”, combinada com sua incorporação *seletiva* como material (estado bruto das formas tidas como originárias) e *poiesis* (procedimento na realização da obra). Essa questão está presente em muitas vanguardas históricas, como o Cubismo, mas no caso brasileiro ganhou particular importância à medida que as vanguardas modernas quiseram inventar uma nova brasilidade, na qual o “povoação” foi tomado como origem e destino da estética moderna, supostamente garantindo

uma identidade em meio aos traumas e conflitos da inexorável modernização socioeconômica que as novas elites políticas constituídas a partir de 1930 tanto perseguiram. Nesse sentido é que recusamos a dicotomia analítica muito comum na historiografia da cultura brasileira entre “nacional-popular” e “vanguarda cosmopolita” (NAPOLITANO, 2017: 162). Na agenda modernista, ambos se constituíram como expressões do mesmo projeto, com figurações e pesos diferenciados entre a função comunicativa ou disruptiva da arte.

Por outro lado, a agenda e a ação propostas pelos modernistas dos anos 1920 só ganharam densidade à medida que informaram políticas culturais chanceladas pelo Estado, com grande influência na reconfiguração do próprio mercado de bens simbólicos nos estágios iniciais da indústria cultural brasileira (ORTIZ, 1988).

O modernismo e o Estado varguista

A agenda modernista teve um propulsor fundamental na sua afirmação ao longo das décadas acima citadas: o Estado brasileiro, aqui compreendido em seus diversos níveis federativos e anéis burocráticos. Os intelectuais e artistas modernistas foram fundamentais na formulação e gestão de políticas culturais a partir da “Revolução de 30” (CANDIDO, 1984). O frenesi “cívico-pedagógico” que tomou conta da intelectualidade brasileira, encontrou no Estado uma via de realização, sobretudo para a linhagem mais liberal de Mário de Andrade e autoritária dos verde-amarelistas (LAHUERTA, 1997; PRADO, 1983). A Antropofagia oswaldiana, como sabemos, não teve lugar nas políticas culturais do varguismo, seguindo um caminho paralelo de ostracismo-consagração entre os anos 1930 e 1980.

A passagem de Lucio Costa pela Escola Nacional de Belas Artes (de fins de 1930 a setembro de 1931) permitiu a realização do primeiro grande evento de “oficialização” do modernismo brasileiro, a Exposição de 1931. Mas não nos enganemos, pois ela também propiciou que os tradicionalistas e academicistas antimodernos também cerrassem suas fileiras, conseguindo a demissão de Costa do seu posto (CARDOSO, 2015). Na capital do país, a defesa do modernismo (que já tinha como referência a Semana de 22) esteve concentrada na Fundação Graça Aranha, protagonista da Semana de 22, e falecido em 1931 (FORTE, 2008). Outro núcleo importante foi a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) de São Paulo. A chegada de Gustavo Capanema ao MEC levou alguns nome e valores do modernismo para o coração do Estado nacional, embora o ministro fosse um católico conservador (CARDOSO, 2015; SCHWARTZMAN, BONEMY, COSTA, 1984). Ainda

assim, a década de 1930, e mesmo boa parte da década de 1940, foi marcada por importantes disputas tanto no plano do debate quanto da ocupação de espaços por amigos e inimigos do modernismo, em meio à incorporação de intelectuais de diversos matizes nas políticas de Estado (CAPELATO, 1998).

Obviamente, as tensões políticas da década de 1930 que culminaram no autogolpe varguista de 1937 não deixaram de atuar no meio intelectual. Os modernistas, já no final dos anos 1920, estavam divididos à esquerda e à direita, apesar das tentativas de dar um sentido ecumênico ao movimento por parte de nomes como Renato de Almeida, ao afirmar que o modernismo havia triunfado e estava “em toda a parte”, até na ABL². Havia católicos modernistas, fascistas modernistas, comunistas modernistas, liberais modernistas. As revistas fundadas nos anos 1920 já expressavam estas tendências díspares, como *Festa* (1927), *Novíssima* (1924) e a *Revista de Antropofagia* (1929). Mas é inegável que, apesar da abertura para que várias correntes ideológicas tivessem lugar no Estado, até como forma de neutralizar sua autonomia, é fato que o Estado getulista dava mais espaço para intelectuais de tendência politicamente conservadora, sobretudo fascistas, positivistas e católicos.

A disseminação de um modernismo institucionalizado e chancelado pelo Estado ainda propiciaria outros eventos significativos para as narrativas históricas do movimento, como o triunfo da arquitetura moderna na construção do prédio do MEC. Menos lembrado, mas não menos significativo como ponto de encontro entre a política e a cultura, foi a organização da “Semana de Arte Moderna de Belo Horizonte”, revelando o político que naquele momento se afirmava como grande entusiasta do modernismo, Juscelino Kubitschek, prefeito da cidade.

Ao fim e ao cabo, a incorporação dos modernismos (e dos modernistas) pelo Estado varguista afirmou três elementos importantes que estariam presentes em outros momentos das políticas culturais e da narrativa oficial em torno da cultura brasileira, constituindo elementos ideológicos centrais da “brasilidade modernista” de longa duração:

- O Estado nacional como guia cultural da nação (sendo o intelectual um guia das políticas culturais de Estado), responsável pela defesa da identidade nacional e pela integração nacional

² ALMEIDA, Renato. Discurso reproduzido em *A exposição de arte moderna e a tarde modernista da Fundação Graça Aranha*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25/06/1933, p. 3 (apud CARDOSO, 2015: 351)

- Os regionalismos como partes que contém o todo, o Brasil, e nele são contidos, em um movimento centrípeto que neutraliza o papel político das identidades regionais tão fortes na Primeira República.

- A mestiçagem como princípio, meio e fim do povo-nação brasileiro em formação, com o “apagamento cordial” da matriz africana. Este apagamento foi cordial na medida em que rejeitou a eugenia racista mais radical, mas pouco fez para incluir o negro como cidadão pleno e combater as assimetrias raciais dentro estruturas sociais e instituições culturais.

Outro resultado da ação dos modernistas junto ao Estado foi o que podemos chamar da “invenção do nacional-popular brasileiro”. A elegia, ainda que um tanto conservadora, dos tipos populares brasileiros como essência da nacionalidade, como se pode observar na seção de folclore da revista oficial do DIP, *Cultura Política*, ou na construção do mito da democracia racial como essência da comunidade nacional, foram centrais nesta nova narrativa da nacionalidade. Mas neste processo, não apenas os atores autoconscientes do movimento modernista e os burocratas da cultura desempenharam um papel central. Outros processos de modernização cultural que não reivindicavam ligação direta com o modernismo, mas com ele (e seus intelectuais) mantinham uma espécie de “afinidade eletiva”, foram muito importantes. Estes outros atores operavam em séries culturais distintas, como o cinema e a música popular, linguagens que não receberam muita importância do primeiro modernismo brasileiro, basicamente restrito à literatura, artes visuais e música erudita.

Legados do modernismo na Democracia de 46

O fim do Estado Novo não significou o fim das lutas culturais entre as correntes do modernismo, nem a presença de academicistas saudosos e antimodernistas militantes, nas disputas pela afirmação da “morfologia da raça e da cultura” brasileiras. Mas o meio intelectual e artístico não seria o mesmo depois da Segunda Guerra Mundial. Entre as mudanças, algumas são evidentes: os intelectuais autoritários e simpatizantes do fascismo perderam prestígio (mas não necessariamente, perderam os cargos); o tema da raça como categoria biológica pensada a partir da eugenia cederam espaço para o tema da cultura e da formação da consciência nacional do povo-nação; o intelectual e o artista passaram a dar ênfase ao engajamento público, ainda que não dispensassem a ação junto ao Estado. Paralelamente a esse processo, muitos intelectuais realizaram a passagem de uma “consciência amena do atraso” para uma “consciência trágica do subdesenvolvimento”,

emergindo daí uma espécie de radicalismo como forma de pensamento e engajamento intelectual (MOTA, 1985; CANDIDO, 1990), linhagem de ação consagrada no Primeiro Congresso de Escritores em janeiro de 1945 (LIMA, 2015). A partir daí, o tema do engajamento como imperativo ético-político em nome da democracia e da justiça social, ganhou corpo entre os intelectuais, demarcando uma espécie de correção de rumos do legado modernista brasileiro. O tema do nacionalismo cultural passou a ser pensado para além da ideologia de integração nacional, típica do debate dos anos 1930, afirmando-se com um nacionalismo crítico (MOTA, 1985). A emergência de uma consciência radical deslocou a percepção do “atraso como vergonha” a ser superada pelo *aggiornamento* estético, para a percepção do subdesenvolvimento como condição histórica a ser superado pelo engajamento político e pela modernização industrial plena.

Se o movimento voluntarista dos anos 1920 foi o capítulo 1 da trajetória do modernismo, e a entrada orgânica nas estruturas de Estado foi o capítulo 2, esta guinada representaria o terceiro momento do “longo modernismo”. Dos anteriores, permanece a busca da experimentação e síntese estéticas na busca de um idioma cultural nacional, agora acrescido de uma vontade crítica mais clara, que buscava espaços paralelos ao Estado, como o mercado literário, os partidos políticos (incluindo aqui o Partido Comunista³) e a Universidade.

O pós-Guerra marcou a passagem da nação-objeto e ser construída pelo Estado e suas elites, para a busca de uma nação-sujeito como resultado do encontro entre política e cultura, articulado pelo engajamento intelectual (PECAUT, 1990, 27). Mas esta vontade modernista teria uma bifurcação dramática como melhor caminho para realizá-la: investir no culto da pureza popular folclórica ou na ruptura formal da vanguarda? Esses dois caminhos adotados nos anos 1950 reivindicavam facetas diferentes do modernismo: a busca do nacional-popular e o direito ao experimentalismo. Considero que este dilema típico dos anos 1950 e parte dos anos 1960, foi um dos efeitos da aceleração do processo de modernização do pós-Guerra (industrialização, urbanização, êxodo rural) sobre a agenda modernista.

Em grande parte, o folclore como matéria social para a arte nacional e o experimentalismo formal cosmopolita respondiam a angústias diferentes das diversas elites

³ O modernismo exerceu alguma influência sobre intelectuais e artistas do PCB, mas até meados dos anos 1950, a demanda pelo realismo e pela comunicabilidade na obra de arte eram fatores que tensionavam o uso da linguagem experimental da vanguarda entre os membros e simpatizantes do Partido. Ver Marcos Napolitano, Rodrigo Patto Sá Motta e Rodrigo Czajka (orgs). *Comunistas Brasileiros. Cultura Política e Produção Cultural*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012 e Marcelo Ridenti. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo, Ed. UNESP, 2010.

culturais brasileiras. Os intelectuais tradicionalistas e conservadores viam no folclore o contrapeso dos efeitos deletérios do processo de modernização, com a inevitável perda das referências culturais tradicionais e, no limite, a diluição da própria identidade nacional tal como a supunham (orgânica e harmoniosa em termos de raça, classe e região). A rápida entrada da indústria cultural norte americana a partir dos anos 1940 acirrava ainda mais esta sensação de urgência em “preservar” a “autêntica” cultura brasileira tradicional, de matriz oral e camponesa. O IBECC (Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura) e a Acadêmica Brasileira de Letras, um tradicional reduto conservador, foram os epicentros do movimento folclorista que tomou conta do país no final dos anos 1940 (VILHENA, 1995; VELLOSO, 2002).

Na outra ponta, artistas e críticos defendiam o experimentalismo formalista radical como caminho mais coerente na construção de um idioma cultural e de uma estética que acompanhassem o processo de modernização. Se na literatura, a “geração de 45” tinha voltado para o verso e para o soneto, e o figurativismo disfarçado de Portinari podia ser considerado até moderado diante de outras vanguardas mais ousadas, não tardariam a surgir movimentos de ruptura mais clara, reivindicando a retomada do experimentalismo perdido do primeiro Modernismo. A partir de 1951, o abstracionismo nas artes visuais e a combinação entre poesia, matemática e teorias de linguagem na literatura cerrarão fileiras contra os tradicionalistas e conteudistas das artes, em nome da “matemática da composição”. O Concretismo da década de 1950 foi o movimento que mais claramente interveio na cena cultural para afirmar e radicalizar o “direito à pesquisa estética” por parte do artista, em meio a um intenso processo de urbanização e modernização industrial que parecia abrir um novo portal da história para o Brasil. Em 1958, depois de anunciar uma nova forma de poesia, baseada na combinação entre som e grafismo da palavra em um determinado espaço, o Plano Piloto da Poesia Concreta, assinado pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari, estabelecia uma linhagem brasileira para o movimento. Esta linhagem retomava o modernismo oswaldiano, cujo esquecimento fora qualificado como “alarmante” por Haroldo de Campos dois anos antes⁴:

Modernismos na década de 1960

⁴ CAMPOS, Haroldo. Oswald de Andrade: Trechos Escolhidos. Rio de Janeiro: Agir, 1967. Ver também a leitura crítica do legado antropofágico em CAMPOS, Haroldo. *Da Razão Antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira* (1980). *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2013

A década de 1960 reacendeu o debate sobre o lugar do modernismo na história cultural brasileira, com seus artistas e intelectuais entrecruzando a agenda modernista da busca do nacional e do direito à experimentação, com o imperativo do engajamento político sob o signo do anti-imperialismo de esquerda.

A esquerda cultural reunida em torno do CPC da UNE reproduzia os debates oriundos da década anterior. Os temas do anteprojeto do Manifesto do CPC de 1962, escrito por Carlos Estevam Martins, deixavam claro a necessidade de alguns pilares para a arte engajada: afirmação da autenticidade nacional, busca de comunicação com o povo, críticas à subjetividade e ao experimentalismo excessivo. O problema é que muitos artistas, no teatro, na música, no cinema, iam na direção oposta, tentando conciliar uma arte sofisticada e experimental com a vontade de engajamento e “ida ao povo” (GARCIA, 2007; RIDENTI, 1999). Ferreira Gullar, poeta neoconcreto convertido à arte engajada, um dos principais nomes da renovação intelectual do PCB dos anos 1960, encamparia a problemática da arte engajada em termos diferenciados em relação ao anteprojeto, em dois livros ensaísticos importantes dos anos 1960: *Cultura Posta em Questão* e *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Os ecos do modernismo, aliado ao imperativo do engajamento oriundo do debate marxista, serviram como base de reflexão sobre como superar os impasses estéticos e ideológicos na direção de uma arte engajada que não fosse mera emulação folclorista ou concessão tosca ao imperativo da comunicação com o “povo”.

Portanto, ao contrário do que se consagrou a partir de uma determinada narrativa crítica posterior surgida nos anos 1980, a dicotomia auto excludente entre a linhagem “nacional popular” e “vanguarda experimental” na década de 1960, como se a primeira fosse menos modernista, constitui um falso debate. Ele representa muito mais as disputas entre protagonistas e grupos dentro da agenda cultural modernista.

O problema do “nacional”, do “popular” e da melhor forma estética para expressar uma morfologia dos dilemas e projetos nacionais brasileiros estavam presentes em ambas as correntes e seus grupos, sendo mais exato, na minha opinião, entendê-los como facetas conflitantes do modernismo. As críticas de que o campo nacional-popular era folclorista, xenófobo e conservador são insustentáveis, se tomarmos, por exemplo, a obra de um Edu Lobo, marcada pela busca de uma forma moderna que articulasse, organicamente no plano da canção, as diversas matrizes em conflito: gêneros folclóricos nordestinos, cool jazz, bossa nova, música erudita. Não por acaso, nos debates dos quais participava, Edu Lobo reivindicava a tradição de Mário de Andrade (NAPOLITANO, 2001).

Quando surgiu o Tropicalismo musical, a retomada da antropofagia oswaldiana já estava em curso, como vimos. Mas a encenação de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina, em 1967, foi um novo marco neste sentido. O impacto que o Tropicalismo teve no contexto da música popular gerou fortes reações dos engajados ligados ao campo nacional-popular, principalmente pela iconoclastia das letras em relação aos cânones do nacionalismo de esquerda, do comportamento contracultural em nome de uma juventude mundializada e a eletrificação das canções de festival. O tropicalismo no teatro e na música popular foi um ponto de articulação entre os vários capítulos do modernismo brasileiro, conectando a antropofagia da década de 1920, o concretismo dos anos 1950 e as novas configurações da vanguarda dos anos 1960. Na década seguinte, Celso Favaretto foi um dos primeiros analistas de fôlego a explorar a “retomada oswaldiana” do tropicalismo, e sua vocação alegórica como uma nova forma de engajamento e de reflexão sobre os dilemas do Brasil, particularmente agravados pela implantação da ditadura militar em 1964⁵.

Colapsada a base política do modernismo engajado do período pré-golpe, quando se esboçou um “ensaio geral de socialização da cultura” (RIDENTI, 1995; 1999), o que restaria do movimento a não ser um culto patrimonializado e vazio de suas realizações? Neste sentido, o Tropicalismo seria uma “última vanguarda” não apenas porque se esgotava um ciclo cultural iniciado nos anos 1920, mas também porque o próprio movimento colocava em xeque o lugar da brasilidade e do seu arauto, o intelectual público, como guias da ação cultural. Outras séries e categorias culturais passaram a fazer parte da questão cultural: a juventude, as hierarquias sociais do gosto, a influência estruturante da cultura estrangeira, as convenções de gênero, os arcaísmos culturais e sociais de toda ordem que resistiam às utopias modernistas e modernizantes. O recalco voltava como má consciência da brasilidade moderna, encurralada pelos impasses políticos pós-1964 que o tropicalismo explicitou e assumiu.

⁵ XAVIER, I. "Alegoria, modernidade, nacionalismo (Doze questões sobre cultura e arte). In Seminários, Rio de Janeiro, Funarte/MEC, 1984. Conforme a leitura de Xavier, apud Celso Favaretto, o Tropicalismo ao "empilhar as relíquias do Brasil"⁵, reafirma a nossa modernidade como ruína, denunciando a formação conflitiva da história brasileira, ocultada pelas sínteses do vencedor. A alegoria seria o "retorno do reprimido" na história e não o recurso para um "diagnóstico geral da nação". Vale lembrar que o Tropicalismo foi objeto de outra perspectiva, que duvidou deste potencial crítico, a partir da leitura de Roberto Schwarz, no famoso texto "Cultura e política: 1964-1969" (publicado em 1969 na França e republicado. In *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978). Mesmo trazendo para a cultura brasileira um "alento desmistificador", ao questionar um tipo de nacionalismo conservador compartilhado à esquerda, o Tropicalismo, para Schwarz, estaria vinculado a uma tradição de pensamento a-histórico, por isso, ideologicamente incoerente em relação às suas próprias intenções revolucionárias.

Por outro lado, se a ditadura catalisou a crise da agenda modernista em sua versão engajada e de esquerda, ao isolá-la do processo de modernização socioeconômica, ela ratificou políticas culturais, patrimoniais e discursos simbólicos herdados da vertente conservadora do movimento, como as políticas de patrimônio material, a linguagem nacionalista e a ideologia da democracia racial (MAIA, 2012; SIMIONI, 2013)

O balanço crítico dos anos 1980 e o fim da agenda modernista?

Incorporado pelo Estado autoritário, o Modernismo em sua vertente nacionalista acabou sendo o alvo do criticismo que irrompeu em setores da Nova Esquerda surgida nos anos 1970, na esteira da derrota dos projetos das esquerdas “nacional-populares” (trabalhistas e comunistas) e do desgaste das ações culturais engajadas nos termos propostos pelo CPC da UNE. Na segunda metade dos anos 1970, novos movimentos sociais e intelectuais rejeitavam a aliança de classes que estava na base do nacionalismo de esquerda, os termos da mestiçagem cultural e da democracia racial. Esse lastro social foi a base de um grande debate sobre o lugar do nacional e do popular na cultura brasileira entre fins dos anos 1970 e início dos anos 1980, que acabou por colocar em xeque os termos do próprio modernismo como movimento orgânico que deveria orientar intelectuais e artistas comprometidos com a “consciência nacional”. O próprio conceito de intelectual “arauto da nação e do povo” e “pedagogo das massas” que se formou no movimento, foi colocado sob suspeita. A essas críticas, somou-se a dúvida já colocada pelo tropicalismo sobre o nacionalismo cultural da direita e da esquerda e sua ilusão de se comunicar com as classes populares sem refletir sobre o seu lugar na indústria cultural. As críticas dos tropicalistas poderiam ser sintetizadas na frase de Caetano: “Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as desvantagens técnicas”. As oposições entre a corrente nacional-popular e do espírito de vanguarda simbolizado pelo tropicalismo, com o triunfo paulatino desse último, acabou por pautar a agenda historiográfica posterior, opondo duas tradições supostamente irreconciliáveis que remontam ao modernismo orgânico de Mário de Andrade e à antropofagia de Oswald de Andrade.

À medida em que Mário de Andrade fora “sequestrado” pelos folcloristas e nacionalistas conservadores como guru da busca identitária da nação brasileira, Oswald virou símbolo de iconoclastia revolucionária e crítica que teria evitado o sequestro do modernismo pelos conservadores, acirrando um debate que vinha da década de 1960 e que opôs pesos

pesados da crítica cultural - Haroldo de Campos⁶ e Antonio Cândido⁷. O debate entre os dois críticos se deu em torno do lugar do barroco, movimento já valorizado no primeiro modernismo, centrado na figura de Gregório de Matos como protagonista de um processo de afirmação da identidade cultural brasileira e seus elos com a sociedade e com o mundo.

Estes debates, disseminados no ambiente acadêmico e cultural como tradições críticas auto excludentes, alimentaram uma dicotomia analítica sobre a moderna tradição brasileira, opondo os dois andrades, que, sob o ponto de vista da história cultural é bastante problemática. O resultado é que o olhar sobre a obra de ambos, e seus legados, ficou um tanto embaçado. Se nos pautarmos por uma crítica historiográfica mais distanciada destas disputas de época, podemos afirmar que nem Mário foi um folclorista xenófobo e esteticamente conservador (termo que ele recusava, por sinal), nem o experimentalismo cosmopolita de Oswald está apartado do debate sobre a identidade brasileira. Se o conservadorismo nacionalista sequestrou o legado do primeiro, a visão de uma cultura “antropofágica” sem centro onde tudo é válido foi igualmente sequestrada pelo liberalismo de mercado.

No final do século XX, tanto o modernismo experimental quanto a vertente nacional-popular foram objeto de duras críticas, à direita e à esquerda. A primeira pautada pelo neoliberalismo colocou a nação em dúvida como categoria central de qualquer ação cultural, além de rejeitar o dirigismo das políticas culturais que pautaram o “longo modernismo” oficial. A segunda também rejeitou a nação como epicentro dos valores e da ação engajada, posto que ela escamoteava os conflitos de classe e a pluralidade de vozes sociais, mesmo no campo popular, além de ceder à vocação populista (CHAUI, 1980, BOSI, 1992). Estas críticas foram fundamentais para colocar em xeque uma certa leitura do modernismo como política cultural que pressupunha um povo orgânicos e um intelectual mediador universal da nação. Essa foi uma fatura importante. Por outro lado, estabeleceu uma narrativa histórica sobre a cultura brasileira que partia de uma dicotomia fundamental entre busca da identidade nacional-popular e busca da ruptura estética, quando ambas podem ter convivido de maneira mais orgânica.

⁶ CAMPOS, Haroldo de. O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira. O caso Gregório de Matos. Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, 1989; CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração” / Haroldo de Campos. In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n.º 62, jul. 1981, p. 10-25

⁷ CANDIDO, Antonio. A formação da literatura brasileira. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2004 (1959)

Dentre os principais desafios de uma história a contrapelo do “longo modernismo” brasileiro estaria o de construir uma cartografia mais ampla dos modernismos, geograficamente policêntricos e esteticamente polimorfos, seus pontos de contato e de divergências (GOMES, 1993; ARRUDA, 2011; FIGUEIREDO, 2003). Mas, sobretudo, perceber que o modernismo foi mais uma agenda e um plano geral de ação de uma determinada época histórica que, contraditoriamente, ainda não havia conhecido uma modernização da indústria cultural.

A partir do momento em que o mercado e a industrialização da cultura passaram a ser mediações universais no consumo simbólico e no reposicionamento de identidades sociais – o que parece ter acontecido por volta dos anos 1980 - a reivindicação do modernismo talvez tenha perdido seus principais lastro histórico, propiciado pelo encontro entre o intelectual letrado e uma vigorosa cultura oral-popular como guia para o experimentalismo e a para a busca do nacional. As mudanças no nível da política cultural do Estado sobre um capitalismo avançado e periférico a um só tempo, também se afastaram do vetor modernista, fazendo com que elas perdessem organicidade e coerência em prol da pluralidade de mercado.

Neste momento em que o modernismo faz cem anos, talvez suas ruínas ainda possam nos inspirar e nos fazer pensar sobre o que sonhamos para nós mesmos. Menos como formas e conteúdo a serem imitados no plano de produção artística e cultural contemporânea, e mais como lembranças de um tempo em que alguns brasileiros sonhavam com uma utopia chamada Brasil, e viam na cultura um processo formativo da vida individual e coletiva. Mirar as ruínas do modernismo e compreender os processos que as constituíram como tal, não é apenas olhar o nosso passado, mas lembrar de como foi sonhado o nosso futuro. Em momentos de distopia, talvez isso não seja um mero exercício diletante de historiador.

BIBLIOGRAFIA

- Alambert, Francisco. A reinvenção da Semana (1932-1942). *Revista USP*, (94), 107-118, 2012.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i94p107-118>
- Amaral, Aracy. Artes plásticas na Semana de 22. São Paulo, Editora 34, 2010 (6^aed.)
- Andrade, Oswald de. “O caminho percorrido”, publicada em Ponta de lança. São Paulo: Livraria Martins, s.d. (conferência de 1944), p.117-130.

- Andrade, Mário de. O movimento modernista (conferência lida na Biblioteca do MRE/Brasil, abril de 1942). Rio de Janeiro, Edições Casa do Estudante do Brasil, 1942
- Arruda, Maria Arminda do Nascimento. Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição. *Tempo social*. São Paulo, v. 23, n. 2, p. 191-212, Nov. 2011. Acesso em Apr. 2021. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702011000200008>.
- Bosi, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992
- Bosi, Alfredo. Moderno e modernista da literatura brasileira. *In: ____ Céu, inferno*. São Paulo, Ática, 1989
- Brito, Mario da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974
- Candido, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. *In: ____ Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7a edição. São Paulo: Nacional, 1985, pp.109-138
- Candido, Antonio. A revolução de 30 e a cultura. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2, 4, p. 27-36, abril/1984
- Candido, Antonio. Radicalismos. *Estud. av.*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 4-18, Apr. 1990. Acessado em 12 de maio de 2021. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141990000100002>.
- Capelato, Maria Helena. *Multidões em cena. Propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas, Papyrus, 1998
- Cardoso, Rafael. Modernismo e contexto político: a recepção da arte moderna no *Correio da Manhã* (1924-1937). *Revista História* (São Paulo), n. 172, p. 335-365, jan.-jun., 2015, <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2015.98695>
- Chauí, Marilena. *Seminários (O nacional e o popular na cultura brasileira)*. São Paulo, Brasiliense, 1980
- Chiarelli, Tadeu. *Jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil (1850-1919)*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.
- Coelho, Frederico. *A Semana Sem Fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012
- Fabris, Annateresa. *O futurismo paulista: Hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda no Brasil*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1994
- Figueiredo, Aldrin Moura de. Querelas esquecidas: o modernismo brasileiro visto das margens. *In: Mary del Priore; Flávio dos Santos Gomes. (Org.). Senhores dos Rios: Amazônia, Margens e Histórias*. Rio de Janeiro: Campus, 2003, p. 259-283

- Forte, Graziela Naclério. CAM e SPAM: arte, política e sociabilidade na São Paulo moderna, do início dos anos 1930. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.8.2008.tde-30112009-120459. Acesso em: 2021-05-12.
- Frederico, Celso. A política cultural dos comunistas. In: História do marxismo no Brasil (org. João Quartim de Moraes). Campinas: Editora Unicamp, 2007, pp. 337-372
- Garcia, Miliandre. Do Teatro Militante à Música Engajada: a Experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007
- Gomes, Ângela. Essa gente do Rio. Intelectuais cariocas e modernismo. Estudos Históricos, 1993
- Inojosa, Joaquim “Visão geral do modernismo brasileiro”. In: Os Andrades e outros aspectos modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, pp.240-284
- Lafetá, João Luís. 1930: A crítica e o modernismo. São Paulo, Editora 34/Duas Cidades, 2000
- 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, UNESP/FAPESP, 1997, 93-114
- Lima, Felipe V. Literatura e Engajamento na trajetória da Associação Brasileira de Escritores (1942-1958). Tese de Doutorado em História Social, 2015
- Maia, Tatiana. Os **cardeais** da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo, Iluminuras, 2012
- Miceli, Sérgio. Nacional Estrangeiro. São Paulo, Companhia das Letras, 2003
- Moraes, Eduardo J “A questão da brasilidade” IN: *A brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro. Graal, 1978, 71-109
- Moraes, Eduardo J. Modernismo revisitado. *Estudos Históricos*, vol.1/2, Rio de Janeiro, 1988, 220-238
- Mota, Carlos G. *Ideologia da cultura brasileira (1933/1974)*. São Paulo, Ática, 1985 (5ª ed).
- Napolitano, Marcos. Coração Civil. A vida cultural brasileira sob o regime militar. São Paulo, Intermeios, 2017
- Napolitano, Marcos. Arte e política no Brasil: história e historiografia. In: André Egg; Artur Freitas; Rosane Kaminski. (Org.). Arte e política no Brasil: modernidades. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015, v. 1, p. 15-46.

- Napolitano, Marcos; MOTTA, Rodrigo P.; CZAJKA, Rodrigo (orgs). *Comunistas Brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2013
- Oliveira, Lucia L. “Questão nacional na primeira república” IN: LORENZO, Helena e COSTA, Wilma (orgs). *A década de 20 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo, UNESP/FAPESP, 1997, p. 185/194
- Ortiz, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1988
- Palamartchuk, Ana Paula. *Os novos bárbaros: escritores e comunistas no Brasil (1928-1948)*. Tese de Doutorado, IFCH/Unicamp, 2003
- Pecaut, Daniel. *Intelectuais e política no Brasil*. São Paulo, Ática, 1990
- Prado, Antonio A. *Itinerários de uma falsa vanguarda*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983
- Ridenti, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo, Editora Unesp, 2010
- Ridenti, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro, Record, 1999
- Ridenti, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo, Editora Unesp, 1995
- Schwartzman, Simon, COSTA, Wanda Maria Ribeiro e BOMENY, Helena B. *Tempos de Capanema*. São Paulo/Rio de Janeiro, EDUSP/Paz e Terra, 1984.
- Sevcenko, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983
- Simioni, Ana Paula. « Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação », *Perspective* [Online], 2 | 2013, posto online no dia 19 fevereiro 2016, URL <http://journals.openedition.org/perspective/5539>; DOI : 10.4000/perspective.5539
- Velloso, Mônica P. “A dupla face de Jano: romantismo e populismo” IN: GOMES, Ângela de Castro (org). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2002 (2ª), 171-200
- Velloso, Mônica. *A Brasilidade verde-amarela. Nacionalismo e regionalismo paulista*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112
- Velloso, Monica. *Modernismo no Rio de Janeiro*, KBR Editora, 2015
- Vilhena, Rodolfo. *Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-1961)*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1995

Marcos Napolitano

Full professor of History of Brazilian Republic at Universidade de São Paulo, USP (Brazil). PhD in Social History (USP, 1999), visiting professor at Université Paris 3 – Nouvelle Sorbonne/IHEAL (2009) and Universidad de Santiago de Chile (2018/2020).