

Modernismo Café-com-leite: Intelectuais, Arte e Política, 1922-1945

João Ernani Furtado Filho
Universidade Federal do Ceará

RESUMO:

Este artigo é sobre a propaganda política dos anos 30 e 40 e sobre a idéia de uma forma nacional de expressão da arte brasileira.

PALAVRAS-CHAVE:

Intelectuais, política, modernismo.

ABSTRACT:

This article is about the political propaganda on the 1930's and 1940's and about the idea of a national way for the brazilian expression in arts.

KEYWORDS:

Intellectuals, politics, modernism movement.

Getúlio Vargas iniciou o discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (ABL), em 29 de dezembro de 1943, confessando a admiração e o respeito sentidos em relação aos escritores de ofício e às inteligências desinteressadas; para arrematar afirmando que, embora tenha sido habituado ao convívio com poetas e romancistas ou que se lhe tenha desenvolvido o hábito da leitura e meditação sobre as obras, restava-lhe esta indefinida atração pelos mistérios e dons da produção artística e intelectual, este fascínio exercido pela aura que sustentava a ideação da literatura como profissão de fé ou como arrebatamento da paixão. Relembrando a filiação espiritual das academias e grêmios ilustrados ao modelo francês, Getúlio Vargas frisava que, nos instantes de fundação, a atuação dos membros da Academia Brasileira de Letras não diferia do panorama de divórcio entre os políticos e administradores e os artistas e intelectuais. Prevalceria o ambiente que Vargas descreve como marcado por um “desdém recíproco e mútua desconfiança”.

Ao repassar impressões – as que, até pelo senso comum, identificavam

pejorativamente literatos a excêntricos, poetas a lunáticos, teóricos como seres avoados pairando, aos palmos, por sobre a realidade; ou, no reverso da medalha, o ar ressabiado que via políticos, industriais e administradores como gente grosseira e marcada pela incapacidade imaginativa e pela estreiteza de visão no trato com as coisas belas – Getúlio enfatizava, na oração de posse, que, somente a partir do terceiro decênio do século, ou seja, a partir da “Revolução de 30”, ter-se-ia chegado a uma situação mais equilibrada e harmoniosa, quando a propalada emancipação política teria criado as condições propícias para o desenvolvimento econômico também libertador e para a consolidação da arte e cultura urdidadas com as marcas da inteligência, da generosidade e da fé patriótica.

Seguindo a praxe de muitas agremiações ilustradas ou literárias, Getúlio Vargas evocava a memória do Patrono da Cadeira número 37, Tomás Antonio Gonzaga, para asseverar que, como poeta, os versos do cantor de “Marília de Dirceu” não diferiam sobejamente dos de seus contemporâneos do setecentos: estão ali a mesma sorte de temas, os mesmos amores infelizes, um certo alheamento ao cheiro da terra moça e aos personagens de seu tempo e lugar, a lírica impregnada por consabidos modismos, idênticas influências e partilhadas galas retóricas, revelando “pouca ou nenhuma originalidade”. A distinção e a imortalidade de Tomás A. Gonzaga deveriam ser creditadas, segundo Getúlio, à sua atuação política na Inconfidência Mineira e aos seus sentimentos de justiça, de anticolonialismo e de independência. O tom brasileiro, se estava meio ausente na obra do poeta, marcar-se-ia indelével na existência do homem e, assim, Vargas imantava algo de mítico ao assento que assumia, concluindo que a Cadeira 37 estava fadada a acolher aqueles que, noutras eras e por meios diferentes, devotar-se-iam ao engrandecimento da Nação, servindo-a sem medir esforços.

A habilidade de Vargas em operar o discurso como uma peça de propaganda seguia no panegírico biográfico prestado aos que o haviam antecedido na Cadeira 37, o filólogo e gramático Silva Ramos e o escritor e jurista José de Alcântara Machado de Oliveira. Do primeiro, o “presidente imortal” destacava o cultivo e o cuidado no uso correto da língua portuguesa e a valorização da herança cultural e da força da tradição como fundamento decisivo para a idéia de Pátria. Repassando mais detidamente as obras de Alcântara Machado (do José, pai do Antonio e filho do Brasília), “Vida e Morte de um Bandeirante”, o esboço do “Código Criminal Brasileiro” e a biografia de Brasília Machado, Getúlio Vargas saudava, como flagrantemente, o amor à terra e o culto dos antepassados, matizados na produção de um homem compreensivo e plástico que, se reconhecia a inspiração do legado recebido, era também um ser de seu tempo, apercebido da realidade que o

cercava e ciente de sua responsabilidade pública. Concentrando-se no tema da imigração e definitivamente encarando o pedestal acadêmico como palanque político, Vargas sugeriria que, no caminho de revalorização e redescoberta do sentimento nacional, deveria atentar-se para a influência corruptora e deletéria de indivíduos ou doutrinas inassimiláveis ou eventualmente explosivas. No instante em que o conflito mundial entrava em uma de suas fases mais agudas (o discurso de Vargas data de dezembro de 1943), tais palavras soavam como alarme e como aviso e serviam para repor o compromisso entre as elites letradas e a cúpula política.

Getúlio Vargas – que, no dia 12 de agosto de 1939, anotara em seu diário¹ as impressões de uma visita à Academia Brasileira de Letras destacando que, conforme o Presidente da Casa, ele teria sido recebido, não apenas como Chefe do Executivo, mas como confrade – enaltecia o fato de a instituição ter-se aberto ao contributo nacionalizador e construtivo de inteligências múltiplas, contando, em seus quadros, não somente com escritores e belettristas, mas com profissionais diversos, professores, médicos, cientistas, sociólogos, administradores, vindos dos mais variados quadrantes. Em seu entendimento, tais inteligências deveriam funcionar como exemplo e parâmetro para os moços, congregando e dirigindo seus talentos para o fito de emancipação cultural, exercendo uma “espécie de judicatura” sobre a vida mental e a produção artística do país, estimulando as vocações e revelando-as às fontes de renovação e revigoração espirituais.

Conforme o arremate da oração de posse de Getúlio na Academia:

O Brasil realizou a sua emancipação política, constrói agora a sua emancipação econômica e inicia, finalmente, a sua emancipação cultural. As responsabilidades dessa magna tarefa têm de recair necessariamente sobre os intelectuais e os homens de pensamento.²

Getúlio Vargas, pelo bê-á-bá no bacharelismo e pela vivência parlamentar, era hábil no trato e domínio das letras da política e da política das letras. Excertos dos principais escritos de Vargas, como os volumes de *A Nova Política do Brasil*, repercutiam e amplificavam-se em discursos e pronunciamentos, convertendo-se em peça de propaganda e catecismo cívico. Extratos, premissas, encadeamentos explicativos... reverberavam um mar de citações e rodapés espalhados pelos vários escalões burocráticos e pela várias publicações subvencionadas ou mais próximas ao regime. Justificava-se que, a partir daquele presente, ter-se-ia ultimado o processo de profissionalização do escritor e do artista e que os desejos de inovação estética coincidiriam com os interesses de uma renovação política. De sincronias ou coincidências a obra de propaganda

convertia compromissos e pactuações. Daí, a valorização de 30 como mo(vi)mento efetivamente “revolucionário”, com uma axialidade regeneradora alargada para a vida cotidiana entre as classes e para o panorama artístico e intelectual.

Nos discursos de Getúlio Vargas e nas publicações editadas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), esta maneira de encarar a questão cultural operava como um “ritornelo”, uma lógica auto-referente e autojustificativa, que camuflava os conflitos e interesses de políticos e artistas, transferindo-os para as ideias de Política e Arte e que, sob o lema mais ou menos consensual da “brasilidade”, buscou fazer transitar, ao redor da órbita do Estado, autores ou correntes ansiosos por converter seu prestígio intelectual em potencial de intervenção pública ou em porto-seguro, frente às dificuldades de sobreviver das letras (que não fossem as de câmbio), nas circunstâncias em que, por mais que se identificasse uma efervescência editorial, persistia a queixa de que os debates encerravam-se no círculo restrito de seus pares, ou que imperariam imitações e pastiches de grandes obras estrangeiras, ou que vigorariam modismos e inovações inconseqüentes, ou que as “panelinhas” literárias roubavam a audiência uma das outras, ou, que enfim, e conforme os números do censo de 1920, dos 30.635.605 brasileiros, 23.142.248 seriam analfabetos.³

A radical antinomia entre os trabalhos brutos e os labores intelectuais servia para a distinção da pequena fatia de letrados como uma elite. Vargas, ainda como deputado federal, foi o autor do Decreto N.º 5.492, de 16 de julho de 1928, que visava regulamentar as relações contratuais entre artistas e empresas de diversões: a letra da lei tratava de ordenar a locação e a prestação de serviços do teatro, do circo e do cinema, de funcionários, artistas e auxiliares; além disso, tentava intermediar a relação entre escritores e autores e sociedades de arrecadação dos direitos de propriedade intelectual. Na obra de propaganda, essa lei é tomada como indício da clarividência e do pioneirismo de Vargas que, sem ter lastro jurídico que o apoiasse, tinha conseguido chegar a um resultado sólido e adiantado. Repete-se a mesma estratégia apontada em relação à “invenção do trabalhismo”: faz-se tábua rasa do passado reivindicatório de determinada classe ou grupo e institui-se a lei como gesto de boa vontade e compromisso.⁴ O próprio decreto passa a ser referido como “Lei Getúlio Vargas”, o que vai permitir que, no Estado Novo, se retroceda a esse momento para demarcar a tal “profissionalização” de escritores e artistas.

A obra de propaganda, ao voltar-se para o debate das relações entre os intelectuais e a política, acaba por construir uma espécie de sociologia da

arte que, por um lado, abre-se à conceituação dos produtos do engenho e da inteligência como testemunhos de uma época ou situação ou como a interpolação entre a psicologia individual do literato e do esteta e os enredamentos do cotidiano; por outro, aperta as premissas do compromisso ao tomarem as artes como “reflexos necessários de um modo de ser social”⁵ ou como “conseqüência do regime político sob cujo signo vivem, viveram ou viverão”.⁶ Complementando essas caracterizações mais simbólicas, a obra de propaganda aludia à série de melhoramentos materiais e práticos que indicavam a referida “profissionalização” das artes e dos artistas, além de servir para justificar o ambiente de estímulo e liberdade favorecidos pelo ordenamento político. Os alardes da propaganda política serviam, assim, para encobrir o seu duplo mais discricionário e policialesco, o lado da censura e da paranóia.

A revista *Cultura Política*, editada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), mesmo com as reformas editoriais passadas em cinco anos de existência e cinqüenta números publicados, destinava algumas de suas páginas ao debate dos problemas artísticos e intelectuais da atualidade brasileira; mais detidamente, o debate foi concentrado nas seções “A Ordem Política e a Evolução Intelectual” e “A Ordem Política e a Evolução Artística”. Nos editoriais escritos para essas seções, são reiterados os conceitos e valores que caracterizam a “Revolução de 30” como instante regenerador também para as artes e para a vida social; inaugurando, sob o lema do nacionalismo, uma nova fase de cooperação e coincidência de interesses entre os intelectuais e o Estado. A concatenação de idéias parte do pressuposto de que a política havia efetuado um ordenamento social sem precedentes, caracterizado pela situação de harmonia entre as classes, e que, no tocante às atividades ilustradas, teria sido facultada a possibilidade de o artista concentrar-se em seu ofício ou pensamento. Vistos como mais ou menos infensos às oscilações do mercado editorial e do mecenato artístico, cabia aos intelectuais a dupla missão de, por suas realizações, contribuir para os intentos de socialização nacional e de unificação universal; ou seja, como artífices de uma (est)ética, reconhecida como “brasileira” aos olhos dos de fora, aqui fosse vista como um retrato ou um espelho da realidade.

Os editoriais da seção “Brasil, social, intelectual e artístico” serviam como introdução e tônica para uma série de outras resenhas e avaliações acerca dos vários ramos das atividades intelectuais, artísticas e de entretenimento, publicadas pela revista *Cultura Política*: “Rádio”, página confiada, primeiramente, a Décio Pacheco da Silveira e, posteriormente, a Martins Castelo; “Música”, analisada por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo; “Teatro”, comentada por R. Magalhães Junior e ainda Ruben Gill; “Cinema”,

debatida por Lúcio Cardoso e, depois, por Pinheiro de Lemos, e “Artes Plásticas”, sob a responsabilidade de Carlos Cavalcanti. Os editoriais da seção “Brasil, social, intelectual e artístico” não foram assinados, talvez, com o intuito de fazer crer na ressonância e na comunhão dos postulados ali defendidos. Contudo, pelos traços estilísticos, referências teóricas e literárias, ou das próprias considerações acerca das relações entre as artes e a política, pode-se sugerir o peso da pena de Rosário Fusco, autor que, bem jovem ainda, fizera parte do chamado “Modernismo de Cataguases (MG)”, aglutinado em torno da revista *Verde* e que, para a publicação do DIP, *Cultura Política*, assinara os artigos “A Cultura e a Vida”, “História e Passado”, “Papel social dos moços”, “Realismo e bom senso”, “A Literatura Brasileira no começo do século XIX” e “O Futuro nos pertence”; além da resenha “O Novo livro do Presidente” e da série “História Literária do Brasil”.

Nas seções sobre a Ordem Política e as evoluções artística e intelectual retomava-se o quadro das primeiras décadas republicanas como momento de dispersão e desconfiança dos criadores e artistas em relação aos assuntos do governo e mesmo aos problemas do cotidiano. A imagem simbolista da “torre de marfim” era, aos olhos da crítica, representativa desta postura de alheamento, desinteresse e pessimismo. O diagnóstico não melhorava muito ao se considerar o deslumbre exercido por obras e autores estrangeiros: mais que uma inspiração, inscreviam-se como influências marcantes e pesadas. Mas, essa avaliação servia para indicar a urgência de um sopro renovador e quanta coincidência entre os ideais artísticos e os desígnios da política: para uns, o desejo de superar modelos e fórmulas importados ou considerados arcaicos, ultrapassados, academicistas..., para outros, o interesse em derrotar particularismos regionais e em fazer crer em uma segunda-chance, em um começar de novo, para o país. Mais que contemporâneos, a obra de propaganda esforça-se por figurá-los como intimamente irmanados por sua “brasilidade”. A atualização política operada com a “Revolução de 30” teria possibilitado a superação dos descompassos artísticos que mantinham as criações brasileiras vinculadas a modelos estrangeiros ou ultrapassados, tendo, nas idéias de nacionalismo e de “brasilidade”, os seus denominadores comuns.

Um dos editoriais de “A Ordem Política e a Evolução Artística” afirmava que:

Antes, brasilidade era, apenas, um décor, um “back ground” para os nossos motivos simplesmente estéticos. Depois, com a objetividade que a Revolução trouxe, pelas mãos do Governo Provisório, passamos, então, também a desejar algo mais que não fosse simples pitoresco ou simples artifício. A libertação estava feita: era preciso criar. Uma revisão de valores políticos coincidiu, em

tudo por tudo, com uma revisão de valores artísticos. A nossa música, o nosso teatro, as nossas artes plásticas, o próprio rádio brasileiro, que se ensaiava, e que a Revolução estimulou (como seu instrumento publicitário mais eficiente) do modernismo (sic), passaram por um crivo crítico dos mais severos e dos mais úteis.⁷

Para as teorizações da propaganda do Estado-Novo, as relações entre as artes e a política não se restringiam ao fato de serem contemporâneas ou coincidentes, no interesse de atualização e rearranjo, mas repercutiam nos compromissos daí advindos. E marcava-se, além disso, uma determinação da política sobre a vida social e sobre os circuitos artísticos e intelectuais: o compromisso passa a ser cobrado como dívida de gratidão, em face da legislação previdente e generosa; ou como tributo às cores nacionais; ou como sinal da sintonia dos criadores em relação ao ambiente e conjuntura; ou como retribuição espontânea ao estímulo e à liberdade favorecidos pelo regime. O elogio da política e do Estado imiscuia-se também na consideração da objetividade prática que, desde o Governo Provisório, servia como filtro de uma “brasilidade” autêntica, intuitiva e identitária ou, ao contrário, mero pastiche ou aposta na excentricidade e no exotismo. O sentido da verdadeira “brasilidade” tinha-se espreado, quase que de forma concêntrica, do campo político para o social e daí para os ambientes artísticos e literários.

O calendário político, aliás, funcionava como parâmetro para a elaboração de uma cronologia artística e intelectual, na qual 1930 operava como um marco e 1937 como uma nova dinâmica. Olhando, de 1941, para a “Revolução de 30” e para o Ano do Centenário e da Semana, 1922, Rosário Fusco (provável teorizador das seções “A Ordem Política e a Evolução Artística”) considerou uma fase de modernismo intencional, marcada por uma cor nacional ainda matizada pelas influências estrangeiras e enodada pelos preconceitos, particularismos e ignorância em relação à terra e à gente, e outra, inaugurada a partir de 1930, caracterizada por uma maior espontaneidade e pela expressão mais sincera de nossas criações.

No editorial V de “A Ordem Política e a Evolução Artística”, avaliava-se que:

om a nova política do Brasil, toda ela empenhada na valorização crescente de nossas reservas tradicionais, as nossas artes passaram, como que insensivelmente, a recriar também tais reservas. Nesse sentido, estamos prolongando, com a permissão das normas atuais adotadas pelo Estado, a aventura nacionalista que iniciamos por volta de 1922, mais ou menos, justamente no ano em que comemorávamos o nosso primeiro centenário de independência.

Os períodos intermediários, isto é, de 22 a 30, foram todos eles consagrados a essa parada, a essa expectativa a que nos obrigaram os movimentos de insatisfação popular a que assistimos. Dir-se-ia que as artes se recolheram, por todo esse espaço, afim de espreitar a proximidade dos dias melhores que se anunciavam.⁸

A lógica desse tipo de cronologia leva a que se considere o passado apenas como um instante de transição para o tempo inaugurado em 1930 e que o futuro seja entendido, tão-somente, como consequência desse fato. Nos dois casos, que afinal são complementares, institui-se o compromisso pela coerência em relação ao propalado sentido original de (r)evolução. O lado mais tumultuoso e fremente da História, como nos dois “5 de julho” ou nos dias da Coluna Prestes/Miguel Costa, é visto como um período intermediário, de parada e de expectativa. Sua carga “revolucionária” é transferida para a posteridade de 1930. As alianças costuradas com antigos militantes “tenentistas”, para a formação da Aliança Liberal, são recuperadas apenas na medida em que podem reforçar o sentido original de mudança e para a acusação de traição, em 1932, quando muitos ex-aliados tomaram parte nos movimentos constitucionalistas. Mesmo as confrontações quase que psicológicas advindas com o Centenário da Independência apontavam apenas um período de latência que só se justificaria plenamente daí a quase uma década. À obra de propaganda cabia amplificar os desdobramentos da agitação política de 1930, tomando-os como sintomas de uma reviravolta alargada para a sociedade e para as artes. Pretendendo cindir-se o tempo, considerava-se o pagamento da dívida com o passado e a retomada emergencial de uma suposta vocação particular, nos termos de uma recuperação das nobres aspirações mal compreendidas ou desvirtuadas, da procura de uma fala própria, escoimada de exotismos e estrangeirices e da percepção realista dos problemas nacionais, como se, no momento em que as artes se pretendiam modernistas, a política já pudesse se proclamar moderna.

Em “A Ordem Política e a Evolução Artística”, expressa-se o seguinte comentário:

Veio Outubro de 1930 e essa data se incorporou, também, à história da revolução artística brasileira. Ficou sendo um divisor de águas, um marco assinalando dos períodos distintos na nossa vida criadora. Ou, em outras palavras, o fim da nossa literatura moderna de imitação, pura e simples, e o princípio da originalidade não procurada, natural, sem exotismos e sem artifícios. O abstracionismo da primeira fase modernista é bem uma prova do que afirmamos, linhas atrás: contra o preconceito da forma (passadista) o preconceito do motivo (modernista); contra a arrogância das maiúsculas

simbolistas (passadismo) a falsa modéstia das minúsculas (modernismo) inexpressivas; contra o universalismo dos temas (passadismo) o regionalismo (modernista) caricato dos primeiros anos.⁹

A periodização proposta como veio explicativo de nossa evolução artística e intelectual acabava por negligenciar ou por relegar, a um plano secundário, todo o processo de debate, enfrentamento e cisão que envolveu as várias correntes do modernismo. Mais uma vez, ao considerar a década de 1920 meramente como preparação para o momento “revolucionário” que se iniciara em 1930, fazia-se tábua rasa do passado, explicando-se o modernismo como um evento, de início, triunfante e afinado em si e em relação aos demais circuitos intelectuais. Ora, os pontos mais ou menos consensuais dos “futuristas” de inícios da década de 1920 - a rebeldia contra fórmulas e modelos considerados demasiado acadêmicos ou passadistas e a procura por uma linguagem original - logo se desvaneciam em quiproquós e rivalidades entre autores ou tendências estilísticas e filosóficas: a reação da crítica literária da época da Semana indica que os escritores modernistas não apareceram já consagrados e nem agiram, em suas trajetórias e biografias, com a disciplina e com a objetividade de um bloco ou vanguarda; ademais, todo aquele papo de “brasilidade” só apareceria posteriormente e com visões polarizadas à esquerda e à direita.

Nas recordações de Mário de Andrade, entretanto, a periodização do movimento modernista era reposta à lógica de seu processo, uma luta contra os valores e modelos considerados antiquados e para preparar as sensibilidades à nova estética. Identifica-se a aproximação entre os intelectuais e o Estado, lida como se a atualização artística tivesse trazido, a reboque, a renovação política, e não o contrário, como aparecia na revista *Cultura Política*. Na avaliação de Mário de Andrade, pois:

Hoje o artista brasileiro tem diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética), uma independência, um direito às suas inquietações e pesquisas que, não tendo passado pelo que passaram os modernistas da Semana de Arte Moderna, ele nem pode imaginar que conquista representa. Quem se revolta mais, quem briga mais contra o politonalismo de um Lourenço Fernandes, contra a Arquitetura do Ministério da Educação, contra os versos “incompreensíveis” de um Murilo Mendes, contra o personalismo de um Guignard?... Tudo isso são hoje manifestações normais, discutíveis sempre, mas que não causam o menor escândalo público. Pelo contrário, são os próprios elementos governamentais que aceitam a realidade de um Lins do Rego, de um Villa-Lobos, de um Almir de Andrade, pondo-os em xeque e no perigo das predestinações. Por esse movimento vanguardista o Brasil se

atualizava artisticamente, como depois por vários ajustamentos revolucionários se atualizaria politicamente.¹⁰

Nos editoriais de “A Ordem Política e a Evolução Artística”, repercutem, porém, opiniões partilhadas pelos círculos intelectuais. Afinal, a obra de propaganda foi feita a partir da costura de trechos e citações de obras e criações do período, e um número considerável de escritores trabalhava nos gabinetes públicos. O artifício da obra de propaganda do Estado Novo engrenava-se ao camuflar o fato de que, se os diagnósticos eram parecidos, as maneiras propostas para a solução do “problema nacional” diferiam sobrejamente entre os “modernistas”. A valorização filosófica da “integração” e da “intuição” estava já presente em *A Estética da Vida*, de Graça Aranha, obra que, em 1921, tomava como mote a questão da brasilidade.¹¹ Mas essa idéia adquire variações, por exemplo, nas interpretações integralistas (“Manifesto Nhegaçu Verde-Amarelo”, publicado no *Correio Paulistano*, em 17 de maio de 1929 e assinado por Menotti Del Picchia, Plínio Salgado, Alfredo Elis, Cassiano Ricardo e Cândido Mota Filho¹²), ou na vertente etnográfica de Mário de Andrade, baseada em um escalonamento entre os níveis “erudito”, “folclórico” e “popular(esco)”, ou nas ideias de Oswald de Andrade – com os manifestos da “Poesia Pau-Brasil” e “Antropófago”¹³ que repunham os conflitos entre atraso/urgência, campo/cidade, bacharelismo/sabedoria, etc. As variações todas da idéia de “brasilidade”, a obra de propaganda homiziava-as sob o rótulo de “modernista”.

As arestas dos regionalismos também apareciam pacificadas pelo discurso da propaganda. A idéia (que, paradoxalmente, remonta ao romantismo) de que se podia chegar a uma expressão universalmente reconhecível, partindo-se de uma situação local, servia para o paroxismo de certos estereótipos e preconceitos em relação aos estrangeiros, e também no que tange aos simplesmente não conterrâneos. Assim, a imagem projetada de “brasilidade” devia encobrir as visões caricaturais do “gaúcho”, do “paulista”, do “carioca”, do “mineiro”, do “nordestino”... A regionalização do movimento modernista é lida pela obra de propaganda como apenas um estágio para que a almejada fase de uma expressão nacional espontânea e livre de artificialismos pudesse ser alcançada. Sua superação reafirmava-se pelo compromisso com o sentimento de “brasilidade”, que devia prestar-se ao reconhecimento pelos de fora e à identificação pelos daqui. Ao considerar, portanto, os anos de 1922 a 1930 como uma transição, um interlúdio para o período “revolucionário”, firmavam-se a determinação da política sobre as artes e o compromisso, por gratidão ou por coerência, em relação a uma cronologia que atropela e encadeia os eventos

de forma a apresentar como síntese o paralelismo entre as realizações e os desejos de renovação da arte e da política e a coincidência de interesses e caminhos (a via nacionalista) adotada por ambos.

A obra de propaganda, que sustentava ter a “Revolução de 30” rompido com o pacto oligárquico e com a hegemonia de paulistas e mineiros no campo político, foi, aos poucos, construindo outras teias de relações e contatos que redundaram na influência e no peso exercido pelas “panelinhas” e confrarias intelectuais destes dois Estados. Vários postos e escalões da burocracia e da administração pública (dentre os quais, decerto, os próprios órgãos de propaganda política) contavam em suas fileiras com funcionários e diretores achados dentre estes grupos: das Alterosas, Afonso Arinos de Melo Franco, Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Abgar Renault, Francisco Campos, Gustavo Capanema, Rosário Fusco... e do Estado de São Paulo, Mário de Andrade, Cândido Mota Filho, Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, Sérgio Milliet... Este “modernismo café-com-leite” acabou por amplificar, misturados com a “brasilidade”, os mitos do bandeirantismo paulista e da mineiridade. A cidade do Rio de Janeiro também sediava uma espécie de *Catete Literário*, com a importância destacada do neto de um ex-presidente, Pedro Dantas, da família de Prudente de Moraes, com a atuação forte do grupo da Reação Católica, organizado em torno do Centro Dom Vital e da revista *A Ordem* (Tristão de Athayde, Jackson de Figueiredo, Otávio de Faria), além de ser, o Distrito Federal, o teste decisivo para o sucesso de uma carreira artística nos veículos e circuitos ditos populares.

Em um dos editoriais de “A Ordem Política e a Evolução Artística”, tem-se que:

Historicamente, o modernismo de 1930 (que alguns chamam de nosso segundo modernismo, para diferencia-lo do terceiro, que ainda agora campeia), modernismo terminado em 30, precedeu a Revolução que inaugurou uma política nova no país. Mas foi ela, inequivocamente, que lhe permitiu expandir-se, vindo ao encontro de suas intenções. Foi, ao que parece, à primeira coincidência entre a aspiração de todas as artes com a aspiração social que a política dava corpo. Mede-se o benefício de tal coincidência pelo nosso movimento artístico de 30 a esta parte. Pelo volume de nossas edições; pelo consumo do que escrevemos; pelo aparecimento de valores novos, também revolucionários, de todos os gêneros que praticamos, do romance à poesia, passando pelo conto e crônica, ensaio e estudo; pela dança ou pela música, pela pintura ou pela escultura...¹⁴

O tema da profissionalização de escritores e artistas é retomado e

lido na perspectiva de uma periodização eminentemente política, na qual, o período de 1922 delimitava a fase de um modernismo ainda caricato, pitoresco e artificial; a “Revolução de 30”, um instante de ajuste e atualização focados na idéia nacional, e o Estado Novo, o terceiro modernismo, como fase de consolidação de conquistas e evolução. Sem aludir ao fato de que o Estado concentrava boa parte das oportunidades de carreira para escritores e artistas, em uma situação complexa de intensa poligrafia e de acirradas disputas entre as confrarias literárias, os editoriais de “A Ordem Política e a Evolução Artística” destacavam o incremento e a renovação dos circuitos culturais e de seus artífices. Números do *Anuário Estatístico do Brasil*, para o recorte 1937-1939, indicam que Minas Gerais contava, no período, com 387 “periódicos” (jornais, revistas, boletins...); São Paulo, com 422; Rio Grande do Sul, com 174; a cidade do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, com 221 periódicos; Pernambuco, com 79; e o Ceará com 40. Em relação ao número de “Casas editoras”, Minas Gerais contava com 21; São Paulo, com 31; Rio Grande do Sul, com 16; Distrito Federal, 29; Bahia, 14; Pernambuco, também 14; e o Ceará, 3 casas editoras. Quanto às “tipografias”, Minas Gerais possuía 311 oficinas; o Estado de São Paulo, 644; o Rio Grande do Sul, 174; a cidade do Rio de Janeiro, 221; a Bahia, 142; Pernambuco, 79; e o Ceará, 40. No que se refere ao número de “livrarias”, tem-se que Minas Gerais possuía 155 destes estabelecimentos; o Estado de São Paulo, 446; o Rio Grande do Sul, 123; o Distrito Federal, 74; a Bahia, 31; Pernambuco, 54; e o Ceará, 11.¹⁵

Afora este suposto desenvolvimento do mercado das artes, identificado à ramificação dos circuitos de produção, divulgação e leitura das obras, os editoriais de “A Ordem Política e a Evolução Artística” insistiam na alegação de que se vivia aqui uma situação de liberdade e estímulo. Não se tratava, portanto, de apenas encobrir a atividade de censura ou a patrulha a autores e grupos tidos como impertinentes. Tratava-se de firmar a imagem do Estado como um mecenas generoso e protetor. Os conceitos de paralelismo e coincidência entre os ideais artísticos e os interesses políticos eram, então, retomados como justificativas da cooperação entre estes dois campos. Aludia-se à série de benefícios materiais para firmar o componente simbólico que caracterizava o Estado como inspirador dos novos caminhos estéticos. A censura era cogitada como forma de se evitar a desvirtuação dos objetivos mais caros das artes, contudo, ocultava-se o fato de que tais finalidades eram definidas prioritariamente a partir da política, ou seja, extrapolando-se o campo meramente intelectual.

Rosário Fusco costurava os editoriais de “A Ordem Política e a Evolução Artística” com opiniões e juízos que ele sabia compartilhados por

autores ou grupos específicos. De fato, com 17 anos, Rosário Fusco agitava a cidade mineira de Cataguases com o futurismo de *Verde*. Sabia que a luta do modernismo não havia sido ganha no berço, mas sabia que isso era contemporâneo à vitória política de Vargas. O puxão de orelhas que o alertava para outras maneiras de compor essa lógica veio de Sérgio Buarque de Holanda, ao ponderar que:

1930 foi, no Brasil, o ano da república nova, como 1940 é o ano da nova conflagração européia. Não creio muito na existência de uma relação demasiado estreita entre os sucessos políticos e os movimentos literários, e se tivesse um pouco do brilho e da habilidade do meu amigo Rosário Fusco, que escreveu todo um volume abundantemente documentado para provar a ligação íntima entre o atual regime político do país e nossa literatura atual, eu tentaria redigir outro livro para mostrar justamente o que há de forçado e de artificioso em semelhante tese.¹⁶

As matrizes do pensamento que sustinham os editoriais de “A Ordem Política e a Evolução Artística” podem ser buscadas em excertos da tradição intelectual dos séculos XIX e XX, combinando-se aí o leque de teorias e determinismos transplantados para os trópicos (o que, em si, já configurava uma outra face do problema). Desse corpo de leituras heterogêneo, com alusões a Herbert Spencer, Honoré de Balzac, John Stuart Mill, redunda, em justa medida, uma sociologia da arte que, de uma postura que tomava estética, sociedade e política como elementos decisivos para o entendimento de uma época e que, pelo seu caráter coevo, partilhavam influências recíprocas, passava ao posicionamento que considerava as criações artísticas como resultantes das interposições entre o campo político e o meio social, como um “espelho” da sociedade. Dessa forma, de um só movimento, buscava-se sublinhar a idéia de liberdade e aquiescência, bem como firmar, uma vez ainda, o compromisso nascido pela coincidência e pela contemporaneidade.

No editorial VI da seção “A Ordem Política e a Evolução Artística”, julgava-se que:

A ordem política influencia, permite e insufla a ordem estética pela liberdade de criar que faculta, pela não intromissão de seus institutos na maneira de cada um. Nós sabemos, muito bem, da história dramática do destino das artes em muitos países, em que regimes políticos a controlam. No Brasil, os rumos artísticos andam emparelhados com os rumos que o espírito de sua nova política traçou, apenas por coincidência. Coincidência que é uma prova, mais uma, do ajuste surpreendente entre as realidades de nosso tempo e os caminhos da ordem política que trilhamos.

O governo não pede que os nossos artistas se utilizem de nossos motivos. Nem dá fóros de obrigatoriedade ao consumo de nossas manifestações artísticas mais populares, como o rádio e o cinema. O que ele faz, em nome da lei, é protegê-las de tudo aquilo que possa significar desvio de suas finalidades mais altas, como poderosos veículos que são de propaganda de idéias e de distribuição de conhecimentos.

O governo não dita para os escritores, os temas de seus livros ou as teses sociais que seus romances defendem. Nem solicita aos sociólogos que tratem de nossos problemas, ou aos historiadores que nos mostrem, pelo estudo das fontes de nosso passado, que o nosso presente político é uma consequência natural, lógica, de tudo o que os nossos maiores sonharam.

Isto significa liberdade para as criações estéticas. E é por essa liberdade, que a ordem política nos permite, que trabalhamos como bem quisermos.¹⁷

Se o governo de Getúlio Vargas não oficializou os serviços e meios de comunicação e arte foi em virtude de suas limitações financeiras. Mas havia o cálculo de que o regime não poderia perder de vista as potencialidades de veículos como o rádio e o cinema, ainda mais, em se considerando que as imagens e os sons poderiam despertar as atenções e os sentimentos de toda a legião de analfabetos e mal-letrados. Se não havia uma diretriz radical e uniformizadora de elogio ao regime, também não havia uma abertura para crítica política. O tema da “brasilidade”, como uma grande coberta, ia permitindo a alocação de intelectuais das mais diversas tendências em postos da administração pública; mas, também podia-se perder o emprego ou ser perseguido, desde que identificado como contrário a essa causa. Na estética, a idéia de “brasilidade”, lida como espírito e destino comuns da renovação política e da atualização artística, extrema-se em um tipo de compromisso que deixa pouca margem para a “imaginação”, seu apelo é sempre muito realista e o mote de seu bovarismo devia ser cantar sua terra, sua gente, seu dia-a-dia. A faculdade da “intuição” – valorizada na obra pioneira de Graça Aranha, ou, com perspectivas ideológicas diferentes nos manifestos e escritos de Oswald de Andrade e Plínio Salgado –, confrontada com a idéia de liberdade, esbarra no bacharelismo, no gabinetismo, no discurso cientificista ou no parecer técnico; até a censura e a polícia política devem exibir credenciais de academicismo e positividade. Havia toda uma “ciência” para o modo adequado de conduzir interrogatórios, fazer investigações, identificar suspeitos e para os procedimentos mais sombrios.

Até na teoria, a idéia de liberdade artística apregoada pela propaganda do Estado Novo estreitava-se no compromisso de ser leal à sua “brasilidade”, com uma imaginação que não ia muito longe de seus arredores e uma intuição que caprichava seus estudos em papel timbrado para os relatórios de alguma

repartição ou departamento. O incremento da atividade editorial, livreira e tipográfica foi, de fato, em alguma fase, contemporâneo à política de final dos anos 30 e início da década de 1940. O mesmo pode ser dito em relação ao rádio, ao disco e ao cinema. Mas a obra de propaganda extraía daí uma lógica do compromisso, por dívida de gratidão, em face das generosas leis de proteção aos direitos artísticos e do cenário de profissionalização do ofício intelectual, ou por coerência com uma cronologia que enxergava, em 1930, um marco renovador e, na “brasilidade”, a dinâmica de nossa evolução. O fato de o Estado ter-se tornado o maior cliente de parte do segmento editorial, ou de ter subvencionado obras, patrocinado exposições, criado institutos, empregado artistas e intelectuais, oficializado estações de rádio e jornais... não basta para obscurecer o fato de que toda uma rede de repressão e censura também foi armada com técnica e pessoal treinado. Pior: o Estado, operando nos termos prêmio e castigo, acabou acostumando certos setores à facilidade de concessão de verbas e financiamentos.

NOTAS

- ¹ VARGAS, Getúlio. *Diários*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Siciliano, Vol. II, 1995, p. 247.
- ² VARGAS, Getúlio. “Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras”. In: *Cultura Política. Revista Mensal de Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ano IV, N.º 37, Fevereiro de 1944, p. 19.
- ³ MEIRELES, Cecília. “Página de Educação”. In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 03-06-1931. Apud. LAMEGO, Valéria. *A Farpa na Lira. Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1996, p. 170.
- ⁴ GOMES, Ângela de Castro. *A Invenção do Trabalhismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- ⁵ “A Ordem Política e a Evolução Artística”. In: *Cultura Política. Revista Mensal de Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ano I, N.º 05, Julho de 1941, p. 312.
- ⁶ “A Ordem Política e a Evolução Artística”. In: *Cultura Política. Revista Mensal de Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ano I, N.º 01, Março de 1941, p. 277.
- ⁷ “A Ordem Política e a Evolução Artística IV”. In: *Cultura Política. Revista Mensal de Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ano I, N.º 04, Junho de 1941, p. 269.
- ⁸ “A Ordem Política e a Evolução Artística V”. In: *Cultura Política. Revista Mensal de Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ano I, N.º 05, Julho de 1941, p. 312.
- ⁹ “A Ordem Política e a Evolução Artística IX”. In: *Cultura Política. Revista Mensal de Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ano I, N.º 09, Novembro de 1941, p. 438-9.
- ¹⁰ ANDRADE, Mário de. Apud. BANDEIRA, Manuel. “Crítica de Arte”. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 655.
- ¹¹ MORAES, Eduardo J. *A Brasilidade Modernista. Sua Dimensão Filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

- ¹² TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes 1997, p. 361.
- ¹³ Idem, p.326-331 e 353-360.
- ¹⁴ “A Ordem Política e a Evolução Artística XII”. In: *Cultura Política. Revista Mensal de Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ano II, N.º 12, Fevereiro de 1942, p. 278-9.
- ¹⁵ BRASIL. *Anuário Estatístico do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Ano V, 1939/1940, p. 1120, 1124-1126.
- ¹⁶ BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. “Romance Metropolitano”. In: PRADO, Antonio Arnoni (Org.) *Sérgio Buarque de Holanda. O Espírito e a Letra. Estudos de crítica literária I. 1920-1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 313.
- ¹⁷ “A Ordem Política e a Evolução Artística VI”. In: *Cultura Política. Revista Mensal de Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ano I, N.º 06, Agosto de 1941, p. 318.