

IDENTIDADE NACIONAL E ESTADO NO PROJETO MODERNISTA

Carlos A. Ferreira Martins

Já se apontou que todo esforço de conhecimento do significado e dos processos operativos do modernismo brasileiro corre o risco, ou de cair na conhecida “desconsideração brasileira pela memória” ou no seu oposto, o enquadramento apressado nas periodizações e nas cristalizações interpretativas.¹

Estão hoje superadas as visões que tendiam a pensar a produção e as estratégias de intervenção cultural deflagradas com a Semana de 22 como mero reflexo das tensões sociais que marcaram a década de 20, ou ainda como a expressão no nível cultural do descontentamento das emergentes “camadas médias urbanas” com um quadro político e institucional incapaz de as absorver nos mecanismos de gestão de uma sociedade em rápida transformação.

A produção recente mais estimulante tende a pensá-las como um momento particular no processo de constituição de uma intelligentsia no Brasil. Isso é, da formação de um grupo social que se individualiza menos por sua origem social que pela natureza particular das relações que propõe estabelecer entre o trabalho intelectual e a política.²

O intenso processo de transformações políticas e econômicas vivenciadas pelo país na virada do século, até o limiar dos anos 20, concentra, de forma particular e dramática no Rio de Janeiro, a desilusão dos que virão na República a palavra mágica capaz de resolver os problemas sociais do país.

A consolidação do poder das oligarquias, o surgimento e a destruição de grandes fortunas na ciranda financeira, o intenso desejo de “civilizar-se” de uma capital que se quer branca e europeia, constroem o contraponto da repressão policial à chaga da miséria urbana, agravada por um crescimento populacional acelerado. Os 523 mil habitantes de 1890 serão 811 mil em 1900 e 1160 mil em 1920³ aumentando em muito o número daqueles a quem “se reprovará moralmente a sua própria condição de miseráveis”.

As transformações urbanas e sociais levadas a efeito durante esse período vão aprofundar cada vez mais o descompasso entre o esforço de atualização de um país que deve ser estruturado para se incorporar às novas formas de articulação do sistema econômico internacional e os limites internos representados pela extensão territorial, pela “dissipação improdutiva do capital importado”, pelo nepotismo, pelo analfabetismo e pela dificuldade em incorporar ao sistema produtivos os contingentes de ex-escravos, de migrantes e estrangeiros.

Sevcenko assim resume o caráter contraditório do que chamou de “inserção compulsória na belle-époque”:

“Ao fim, resultava que a pretendida composição de um Estado-Nação moderno no Rio de Janeiro só se tornava viável através da sustentação, por cooptação,

¹ Ronaldo BRITO, O Trauma do Moderno, (Sete Ensaios sobre o Modernismo).

² V. Luciano MARTINS, La Genèse d'une Intelligentsia : Les intellectuels et le politique au Brésil, 1920-1940.

³ Dados do Recenseamento do Rio de Janeiro, citados por Michael L. CONNIFF, Urban Politics in Brazil: The Rise of Populism 1925-1945., p.26.

proporcionada pelas estruturas e forças sociais e políticas tradicionais do interior do país (coronelismo, capanguismo, voto de cabresto, etc...), mais que nunca interessadas em tirar partido do volume de riquezas e oportunidades condensadas pelo governo central. O aspirado estabelecimento do regime do progresso e da racionalidade seguia, assim, numa marcha arrastada e entorpecida pela ação corruptora da estagnação e da irracionalidade.”⁴

A par das vozes que se erguem para denunciar a miséria popular e o estado de atraso social e cultural, por vezes conseguindo expressar “um sentimento de autêntica indignação moral”, persiste um sentido de impotência perante as dificuldades e a dimensão da tarefa de transformar um país que sequer se conhece adequadamente.

Martins indica que, ao contrário do que fez a força da intelligentsia russa, os intelectuais brasileiros, mesmo os mais lúcidos denunciadores da miséria moral e material do país, são incapazes de superar, em seu discurso, o domínio da crítica moral, frequentemente confusa:

“...les protestations et les perplexités ne parviennent pas à prendre la forme d’un projet de transformation de la société”.⁵

Essa condição de uma intelligentsia desprovida de pensamento utópico, de projeto de transformação social, não parece poder ser explicada pelos processos de cooptação dos intelectuais pelos setores dominantes do aparelho estatal ou por qualquer leitura reducionista do tipo “origem de classe”. No movimento de constituição e diferenciação interna do setor letrado, ao lado dos “bacharéis”, expressão do saber ornamental, cada vez mais se destacarão aqueles que irão articular a preocupação com a própria identidade enquanto ao grupo social e a busca, frequentemente angustiada, de uma explicação para a especificidade dessa sociedade contraditória e desconcertante:

“... c’est la nation plutôt que la société qui constitue l’axe des préoccupations des intellectuels”.⁶

Como uma espécie de resposta à formulação de Tobias Barreto,

“L’intelligentsia brésilienne va se préoccuper justement, un siècle après l’indépendance, de la “construction de la nation”...⁷

No entanto, o esforço de construção sistemática de uma teoria capaz de interpretar o Brasil, como condição de suporte para o autoatribuído papel de “herói civilizador” da nação, ainda esperará algum tempo. Será necessário que, após o golpe de 30, se afirme, progressivamente, a convicção de que um novo tipo de governo central, autoritário e centralizador, é a via possível de construção da nacionalidade, para que essa vocação “demiúrgica” assuma, ao menos aparentemente, contornos de viabilidade “operacional”.

⁴ Nicolau SEVCENKO, *Literatura como missão*, p.51.

⁵ Luciano MARTINS, *op.cit.*, p.22.

⁶ Luciano MARTINS, *op.cit.*, p.23.

⁷ *Ibid.*, p.23.

No campo mais específico da produção cultural, literária, plástica e musical, um raciocínio de outra ordem, e de outra origem, aponta, também, para a necessidade de construir um novo olhar sobre o Brasil. Paradoxalmente este novo olhar surgirá como preocupação de um pequeno grupo de intelectuais, se não originários, ao menos recebidos e amparados nos salões de refinadas famílias abastadas, a partir de seu contato com a produção cultural da vanguarda europeia.

Evidentemente o alcance cultural e político da renovação que ali inicia só pode ser pensado fora dos limites de determinações mecânicas ou unívocas.

Antônio Candido, em trabalho já clássico, sugere que a articulação entre a tendência à expressão das características locais e reconhecimento da pertinência a um universo amplo e pluriforme constitui uma espécie de constante básica na produção cultural brasileira:

“Se fosse possível estabelecer uma lei da evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo...”⁸

Essa tensão entre local e universal pode ser pensada como uma característica inerente à produção cultural mais significativa de um país cuja condição subordinada, colonial ou não, não obscurece o fato de ser, ele próprio, criação do sistema econômico internacional em expansão e, portanto, parte integrante de seu próprio movimento.

Com a produção modernista, a partir da década de 20, ela adquire entretanto, contornos e configurações, mais precisas. A ambiência do imediato pós-guerra, com seu surto de industrialização, com o crescimento e a complexização da vida urbana, a presença massiva e atuante dos contingentes de imigrantes, o conhecimento e a repercussão dos acontecimentos internacionais – da própria Guerra à Revolução bolchevique – contribuem para marcar uma sensação, ambígua certamente, de cada vez mais indissociável pertinência ao sistema internacional mas também de inelutável diferença.

Candido pretende localizar a raiz dessa “ambiguidade fundamental” no nível étnico, na condição de povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, tropical, influenciado por culturas primitivas.⁹ Preocupado em identificar as similitudes e diferenciações dos diversos movimentos que, ao longo da década de 20, marcaram o âmbito latino-americano, Manrique indica que

“... no es la existencia de un arte “mestizo” lo que se puede presentar como lo específico y común a nosotros, sino la pregunta por ese ser mestizo y las contestaciones que se han dado, ya en sentido positivo, ya en sentido negativo.”¹⁰

A resposta dos movimentos artísticos da década tem, entretanto, além disso, um denominador comum

⁸ Antônio CANDIDO, *Literatura e Sociedade*, p.109.

⁹ Antônio CANDIDO, *op.cit.*, p.119.

¹⁰ Jorge Alberto MANRIQUE, *Identidad o Modernidad*, (América Latina em sus Artes, p.21).

“...consistente en ser, simultáneamente, un despertar a la modernidad, abrir los ojos hacia lo que Europa hacia de revolucionario en ese momento (...) y al mismo tiempo un abrir también los ojos del arte a la conciencia de la propia realidad social (...) en busca de algo capaz de definirnos e identificarnos como diferentes frente a Europa.”¹¹

Lafetá, embora apoiada na linha geral de leitura de Candido, vai buscar em condicionantes mais imediatos, e complementares, a origem desse caráter simultaneamente universal e localista que marca a produção do período inicial do modernismo: assumindo o projeto das vanguardas europeias de pensar a arte não mais como mimese mas como um procedimento autônomo e autorreflexivo, este subverteu os princípios da expressão literária tradicional. Mas desmascarar a estética passadista acabou por implicar a contraposição a uma visão do país que estava subjacente a toda produção literária anterior:

“Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros culturais, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem “oficializada”, acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular”.¹²

Ainda no rastro de Candido, apontará que o modernismo foi buscar em alguns dos procedimentos das vanguardas europeias as bases para essa operação, simultaneamente “estética e ideológica”. Reconhecido que toda percepção tem já uma natureza intelectual, que todo olhar é construído culturalmente, a arte moderna europeia vai buscar na visualidade africana ou oriental, no primitivo, não apenas a demonstração da possibilidade da construção de um olhar distinto do renascentista, mas

“...um instrumento capaz de afastar as camadas de ideologia que haviam afastado a arte do real”.¹³

Para os modernistas, alunos aplicados e assíduos frequentadores dos círculos da vanguarda europeia, entretanto, esse distante primitivismo, esse outro “olhar o mundo” que se buscava fora dos limites “civilizados” era perturbadoramente próximo e conhecido: estava sob seus próprios pés, persistia nos traços de herança cultural indígena ou africana. Nos costumes, crenças e falas ainda vivos na própria cidade, todavia indecisa entre a modernidade do tijolo e do automóvel e o passado recente da taipa e do burro de carga. Podia ser encontrado logo além das vidraças dos salões franceses das fazendas de café. Ou, mais radicalmente, no interior desse país que era preciso descobrir.

Lei da evolução da vida espiritual brasileira, preocupação “ontológica” com o ser brasileiro – ou latino-americano -, consciência do poder transformador do “popular” ou bem disciplinada aplicação de um procedimento das vanguardas europeias: qualquer que tenha sido o fator determinante, ou a particular combinação deles, a reflexão sobre a questão da nacionalidade marcou desde o início as preocupações dos mais expressivos representantes do Modernismo.

¹¹ Jorge Alberto MANRIQUE, op. Cit., p.19.

¹² João Luiz LAFETÁ, Estética E Ideologia: o Modernismo em 1930, p.21.

¹³ Carlos ZILIO, A Querela do Brasil, p.27.

Já em 1915, Oswald publica em “O Pirralho”, um artigo em que critica ferozmente a figura típica do “bolsista” que, regressando de seu aprendizado europeu, se mostra horrorizado com “a nossa pobre vida burguesa” e a nossa paisagem “não cultivada”. Ao final, aconselha aos jovens pintores que, passado o estágio

“... de aprendizagem técnica (...) (extraíam) dos tesouros do país, dos tesouros de cor, de luz, de bastidores que os circundam, a arte nossa que afirma, ao lado de nosso imenso trabalho material de construção de cidades, e desbravamento de terras, uma manifestação superior de nacionalidade”.¹⁴

A mesma preocupação com a afirmação de uma brasilidade não contraditória com a modernidade reaparece na carta que Tarsila envia à família, de Paris, em 1923:

“Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. (...) Quero, na arte, a caipirinha de São Bernardo (...) como no último quadro que estou pintando.”

Para em seguida, acrescentar o aval dos mestres europeus:

“Não pensem que esta tendência brasileira na arte é mal vista aqui, pelo contrário, o que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. (...) Paris está farta de arte parisiense.”¹⁵

Sem recursos para longas temporadas europeias, mas nem por isso menos informado, Mário de Andrade bate em tecla semelhante:

“... Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. (...) Vem para a mata virgem, onde não há arte negra, onde também não há arroios gentis, HÁ MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disto é que o mundo, a arte, o Brasil e a minha queridíssima Tarsila precisam.”¹⁶

Zílio aponta a coincidência de posições entre os principais modernistas e a capacidade que terá Tarsila de concretizar “antes de seus companheiros literatos” as ideias em gestação. Analisando o quadro “A Negra” vai notar que, apesar do interesse parisiense pela arte negra, as referências de Tarsila são de outra ordem:

“... Tanto em Brancusi com em Picasso, a arte negra funciona como sugestão plástica. Já o quadro de Tarsila não possui nenhuma referência imediata à arte negra. A influência é indireta e codificada pelo Pós-Cubismo. O modelo mais presente para Tarsila é a própria figura do negro, retirada dos mitos de sua infância na fazenda.”¹⁷

A recuperação do passado brasileiro, no entanto, é demasiado importante para o projeto modernista para ser confiado exclusivamente à memória. A famosa viagem dos

¹⁴ Oswald de ANDRADE, Em prol da Pintura Nacional, in o Pirralho, citado por Mário da Silva BRITO, História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna.

¹⁵ Citada por Aracy AMARAL, Tarsila, sua obra e seu tempo, v.1, p.84.

¹⁶ Carta de Mário de Andrade a Tarsila, reproduzida por Aracy AMARAL, op.cit., p.110.

¹⁷ Carlos ZILIO, op.cit., p.49.

modernistas paulistas e de Blaise Cendrars, desdobradas nos roteiros de Mário, tem o sentido de uma tomada de conhecimento, mas também de uma investigação rigorosa, de uma leitura, tanto do passado erudito quanto das manifestações do popular. Leitura realizada pelo olhar aparelhado da modernidade, ela objetiva uma síntese cultural própria.

Zílio, citando Pierre Rivas, aponta a diferença de significado que tem a viagem para Cendrars e para os brasileiros:

“... “aquilo que era exotismo na Europa era aqui recurso contra aculturativo”, ou seja, o que para Cendrars era apenas a descoberta de uma realidade diferente da sua, para os modernistas era a descoberta da sua própria realidade.”¹⁸

Essa “descoberta de sua própria modernidade” não se referia, entretanto, às condições concretas de vida material e cultural das populações marcadas pelo isolamento regional ou pelas diferenças étnicas e de classe na vida urbana. Era antes de tudo a busca de uma “essência do ser nacional”, de um “caráter” original que cedo mostraria sua intangibilidade e levaria os modernistas a uma radical virada no sentido de seu trabalho.

É interpretação corrente que o movimento modernista, originalmente preocupado com a dimensão de ruptura estética de sua produção, irá progressivamente sofrer o influxo da exacerbação das tensões sociais e se “politizar”, definindo alterações de percurso na produção pós-trinta, representadas, por exemplo, pelo peso específico assumido pela temática social na pintura de uma Tarsila ou na substituição da pesquisa literária por uma preocupação de “reconhecimento e denúncia” das condições de vida popular que aproximará boa parte da literatura de um novo realismo. É evidente que os modernistas não poderiam estar isolados da efervescência política e social e, especialmente, do esforço intelectual de interpretação histórico-sociológica do Brasil, que é, num sentido amplo, constitutivo do próprio modernismo, se pensado como momento de “verificação da inteligência nacional.”¹⁹

Isso não significa, entretanto, um movimento progressivo de aproximação às forças populares ou de adesão a projetos de transformação social apoiados nessas forças.

É novamente Zílio que cita uma passagem das “Reminiscências...” de Di Cavalcanti, referente ao final da década de 20:

“Lembro-me de ter muitas vezes conversado, naquela época, com Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade sobre o destino político do Brasil. Eles riam de mim e não compreendiam o meu apego incipiente ao estudo das novas doutrinas sociais. (...) As conversas que eu mantinha com líderes operários e intelectuais comunistas (...) quando transmitidas ao grupo dos literatos da Semana da Arte Moderna só serviam para que eles zombassem de mim acreditando-me um criança de sempre.”²⁰

¹⁸ Carlos ZILIO, op.cit., p.67. A citação é de Pierre RIVAS, *Modernité du Modernisme*, In EUROPE n.599, p.4.

¹⁹ A caracterização do modernismo como “reverificação da inteligência nacional” é de Francisco IGLÉSIAS, em ensaio com esse título, publicado em Affonso AVILA, *O Modernismo*. Por esforço de interpretação histórico-sociológica, referimo-nos ao que é chamado de “redescobrimento do Brasil” por Carlos Guilherme MOTA, *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*.

²⁰ Emiliano DI CAVALCANTI, *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*, citado por Carlos ZILIO, op.cit., p.56.

Diferentemente do que parece pensar Di Cavalcante não é a proximidade de Oswald e Guilherme de Almeida aos próceres do PRP ou a adesão de Mário ao PD, assim como não é a sua própria proximidade – ou a futura conversão de Oswald – ao PC, que determinarão o caráter político de sua produção. O fracionamento político-partidário do movimento modernista tem sido apontado sem que se enfatize suficientemente que o nacionalismo é mais do que a sua origem comum – é o seu sentido permanente.

Nacionalistas por formação pessoal e, acima de tudo, por convicção intelectual, os modernistas não deixarão de fazer parte de um processo de construção de representações sociais objetivamente destinadas a escamotear a divisão de classes. Esse nacionalismo não pode ser, no entanto, passadista. Ele parte do reconhecimento daquilo que Sevcenko apontava já, como consciência, nos trabalhos de Euclides d Cunhas e Lima Barreto:

“... o movimento das circunstâncias concretas da cidade, do subúrbio ou do sertão, para as instâncias abstratas da civilização ou da natureza humana, faz-se agora através da mediação concreta de uma dimensão, que interage tanto com o primeiro como com o segundo dado (o urbano e o regional): a dimensão histórica e espacial da nação, do estado, do território, da ordem econômica internacional, do cosmopolitismo, etc. Não há mais nesse caso dois termos únicos e solitários. Os próprios conceitos de universo e humanidade representam essa emanação histórica materializada pela expansão a nível mundial do padrão cultural europeu, a esteira da internacionalização do comércio e da expansão das potências do Velho Mundo.”²¹

Herdeiro das preocupações, mais básicas e das formulações mais lúcidas da produção cultural anterior, o modernismo sabe que não será no passado ou nos mitos originais, senão simbólica e metafóricamente, que se poderá buscar os elementos constitutivos da identidade nacional. De um lado porque

“...o passado de toda colônia é opaco a si mesmo, pois está sob o controle do colonizador.”²²

de outro, porque uma busca rigorosa das “raízes” da população brasileira remeteria a um espaço muito mais amplo do que à origem lusitana, africana e indígena.

Contribuir, no plano específico da produção cultural, para a transformação do território em nação, da população em povo, implicava reconhecer que a questão nacionalista se apresentava, no Brasil pós-guerra, como esforço de reação e resposta, ainda que pluriforme, a três níveis, a princípio distintos, de problema: a necessidade de afirmação de independência política e soberania econômica diante da vocação imperialista das potências internacionais, agudamente demonstrada pela Guerra Mundial, tinha seu componente cultural no esforço de demonstração de equipotência cultural, da possibilidade de permanente atualização com a vanguarda internacional. Em segundo lugar, a necessidade política e econômica de unificar um território e uma população ainda fortemente marcados pela tradição regionalista colocava os limites da possibilidade de utilização da matéria prima regional no processo de produção

²¹ Nicolau SEVCENKO, op.cit., p.228

²² Ronaldo BRITO, op.cit., p.13

cultural. Por último, mas certamente não menos importante, a construção de uma identidade nacional era uma condição necessária para a superação da ameaça à coesão social interna, representada pelo caráter pluriétnico da composição da população trabalhadora, urbana e, em alguns casos, agrária.²³

Construção de uma identidade, portanto, e não sua descoberta ou recuperação. O modernismo brasileiro foi interrogar o passado, a tradição, em busca de elementos para construir uma imagem que afinal desse sentido ao Brasil moderno. A identidade não como origem, mas como projeto, tão bem expressa na ideia andradiana de construir a “língua brasileira”, é a “virada” que define o sentido e o caráter do modernismo, assim como o seu drama e seus limites:

“... Apesar de todo escândalo e de toda a crise, as vanguardas faziam sentido na Europa. Um sentido às vezes negativo, escabroso até, mas afinal um sentido. Nós, ao contrário, não fazíamos sentido: a nossa razão de ser era a Europa. Por isto buscávamos um sentido com a nossa vanguarda – a afirmação da identidade nacional a brasilidade. Paradoxal modernidade: a de projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado. Enquanto as vanguardas europeias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim. Este era o nosso Ser moderno.”²⁴

Esta ambiguidade refletia de forma ampla os dilemas e os limites da ação intelectual no, e diante do, país. O artista não podia se contentar em criar sua obra. Era necessário também criar seu público. Vivendo em um país de analfabetos, em ausência de um público e um mercado, a questão da definição de seu próprio papel social os conduzia

“...s’attribuer, en tant que tels, le rôle de demiurges, de héros civilisateur de la nation.”²⁵

Empenhados na dupla superação da ausência de um público e do caráter ornamental da cultura vigente, a questão da educação torna-se crucial para todo o esforço intelectual moderno no país.

Martins localiza aí a questão decisiva para a constituição, e para a definição do próprio caráter, da intelligentsia brasileira:

“Ce seront justement l’éducation du peuple, la réforme de l’enseignement et la construction d’un “champ culturel”, à partir de l’université, qui vont devenir les axes de préoccupation d’une bonne partie de l’intelligentsia des années 20 et 30. Et ce

²³ Para uma avaliação da importância das diferentes tradições nacionais na formação de uma “subcultura operária” veja-se, entre outros, Boris FAUSTO, Trabalho Urbano e conflito Social e Francisco Foot HARDMAN, Nem Pátria nem Patrão. Sobre a política futura do Estado varguista com relação às minorias ético-linguísticas, v. Simon SCHWARTZMAN et al., Tempos de Capanema, pp.141-172.

²⁴ Ronaldo BRITO, op.cit., p.15

²⁵ Luciano MARTINS, op.cit., p.25

sont aussi ces préoccupations qui vont la mettre en rapport direct (et contradictoire) avec l'État."²⁶

Esta relação não é contraditória apenas porque, especialmente a partir de 1930, os “ramos empobrecidos” do setor intelectual tenham passado a depender essencialmente da ampliação do “mercado de postos públicos” onde desempenhavam, por vezes, funções estritamente burocráticas a serviço de um aparato estatal de cuja orientação ideológica, constringidamente, divergiam, como aponta Miceli.²⁷

É sem dúvida excessivamente reduutivo pensar que para garantir o “com que viver, de ordinário, sem folga”,²⁸ ou para “furtar-se aos testes do mercado mais amplo” os intelectuais modernistas, por uma espécie de crise coletiva de consciência, buscassem

“... minimizar os favores da cooptação se lhes contrapondo uma produção intelectual fundada em álibis nacionalistas.”²⁹

Já mostramos, e antes de nós, muitos outros, que os “álibis” nacionalistas são muito anteriores, como preocupação fundante do projeto modernista, a 1930. É certo que o constringimento existia e disso constituem excelentes testemunhas as sempre tensas relações entre Mário de Andrade e Capanema ou, ainda de forma mais aguda, o episódio do pedido de demissão de Drummond da chefia de gabinete do ministro.³⁰ Reduzi-los entretanto ao preço a pagar pelo

“...êxito em monopolizar as instâncias de financiamento que lhes deram o controle das concessões públicas de serviços e recursos nessas áreas e a autoridade intelectual para externar juízos em assuntos culturais.”³¹

é ignorar a motivação fundamental para a ação através do Estado está na própria lógica do projeto modernista. No movimento conceitual que identifica a construção de seu próprio público à da nação “civilizada”,

“...la recherche de l'identité sociale passe également pour la quête angoissée d'un pont entre cette rénovation culturelle tous azimuts et la réforme de la société : le pont entre la modernité et la modernisation du pays.”³²

Assim, o processo de “construção institucional” vivido logo após 1930 e, na área cultural, acelerado com a gestão Capanema, se apresenta como a possibilidade de acompanhar a superação do “atraso” econômico com o enfrentamento da tarefa autoatribuída de arrancar o país de seu “atraso” cultural.

A ação educacional como paradigma de um processo de “criação” de cidadãos e de “reprodução/modernização” das elites é uma das ideias recorrentes no Brasil do período.

²⁶ Luciano MARTINS, op.cit., p.26.

²⁷ Sergio MICELI, *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, pp.158-164.

²⁸ Carlos Drummond de ANDRADE, *Passeios na Ilha*, pp.658-9., citado por Sergio MICELI, op.cit., pp.159-160.

²⁹ Sergio MICELI, op.cit., p.159.

³⁰ Carta de 25.3.1936, reproduzida em Simon SCHWARTZMANN, op.cit., p.302.

³¹ Sergio MICELI, op.cit., pp.159-160.

³² Luciano MARTINS, op.cit., p.30.

Embora Martins a localize de forma acabada nos educadores profissionais stricto sensu, deve-se notar que sua lógica se estende à ação cultural em sentido amplo.

Essa relação/tensão entre elite e “cidadãos a construir” implicará uma reflexão e um esforço permanente em torno da articulação entre o “popular” e o “erudito”, entre a produção da obra de cultura e a “produção” de seu destinatário.

Estará também na raiz das ambiguidades e tensões da relação entre os intelectuais modernistas e o Estado, especialmente na área de atuação do Ministério de Capanema, dada a dificuldade de

“... estabelecer a tênue linha divisória que separasse a ação cultural, eminentemente educativa e formativa, da mobilização político-social e da propaganda propriamente dita.”³³

Exemplar dessa maneira peculiar de conceber o sentido social da ação do intelectual e do artista será o trabalho de Villa-Lobos com o canto orfeônico.

Paradigmática, pela lucidez, a exposição que faz Mário de Andrade

“Num país como o nosso, em que a cultura infelizmente ainda não é uma necessidade quotidiana de ser, está se aguçando com violência dolorosa o contraste entre uma pequena elite que realmente se cultiva e um povo abichornado em seu rude corpo. Há que forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento geral de cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe de uma validade verdadeiramente funcional. (...) Tarefa que compete aos governos.”³⁴

E, através dos governos, aos intelectuais. É a autoatribuída tarefa de construção da identidade nacional que orienta o projeto modernista a **pensar e propor uma ação cultural como política cultural**. Por isso, pelo menos tanto quanto pela locação repressiva e controladora do varguismo, o Estado será, no Brasil, do pós 30, não apenas o árbitro, mas o promotor privilegiado da produção cultural.

Originalmente em MARTINS, C. A. F. *Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para a constituição do discurso moderno no Brasil. A obra de Lúcio Costa 1924-52.* (Dissertação). FFLCH USP. 1988.

Republicado em GUERRA, A. (org.) *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira - parte 1.* São Paulo: Romano Guerra, 2010, pp. 279-297

³³ Simon SCHWARTZMANN, op.cit., p.86. Para as relações entre cultura e propaganda v. também Mônica Pimenta VELLOSO, *Cultura e Poder político: uma configuração do campo intelectual*, (Lúcia Lippi de OLIVEIRA et al., Estado Novo: Ideologia e Poder, pp.71-108.)

³⁴ Carta a Paulo Duarte, datada provavelmente do final do primeiro semestre de 1937, reproduzida em Paulo DUARTE, Mário de Andrade por ele mesmo, p.150-4.

