

rgBOLSO1

Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira – parte 1 ABILIO GUERRA (ORG.)

Autores dos artigos CARLOS ALBERTO FERREIRA MARTINS, CARLOS EDUARDO DIAS COMAS, LAURO CAVALCANTI, LUIS ESPALLARGAS GIMENEZ, MARGARETH DA SILVA PEREIRA, RENATO ANELLI, RUTH VERDE ZEIN, SILVANA BARBOSA RUBINO E SOPHIA S. TELLES
Preparação e revisão final de texto CAROLINA VON ZUBEN
Projeto gráfico da coleção e diagramação ESTÁÇÃO
Desenhos da capa LUCIA KOCH
Gráfica PANGROM
Coordenação editorial ABILIO GUERRA E SILVANA ROMANO SANTOS

apoio cultural



org. abilio guerra

carlos alberto ferreira martins

carlos eduardo dias comas

lauro cavalcanti

luís espallargas gimenez

margareth da silva pereira

renato anelli

ruth verde zein

silvana barbosa rubino

sophia s. telles

textos fundamentais

**sobre história da arquitetura
moderna brasileira_parte 1**



rgBOLSO1

artigo 13 carlos alberto ferreira martins

IDENTIDADE NACIONAL E ESTADO NO PROJETO
MODERNISTA. MODERNIDADE, ESTADO E TRADIÇÃO

[1992]

Já se apontou que todo esforço de conhecimento do significado e dos processos operativos do modernismo brasileiro corre o risco de cair, ou na conhecida “desconsideração brasileira pela memória” ou no seu oposto, o enquadramento apressado nas periodizações e nas cristalizações interpretativas¹.

Estão hoje superadas as visões que tendiam a pensar a produção e as estratégias de intervenção cultural deflagradas com a Semana de Arte Moderna de 1922 como mero reflexo das tensões sociais que marcaram a década de 1920, ou ainda, como expressão na esfera cultural do descontentamento das emergentes camadas médias urbanas, com um quadro político e institucional incapaz de absorvê-las nos mecanismos de gestão de uma sociedade em rápida transformação.

A produção recente mais estimulante tende a pensá-las como um momento particular do processo de constituição de uma *intelligentsia* no Brasil. Isto 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 política².

O intenso processo de transformações políticas e econômicas vivenciado pelo país na virada do século, até o limiar dos anos 1920, concentra, de forma particular e dramática, no Rio de Janeiro,

a desilusão dos que viram a República como uma 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 cidade 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 são 811 mil em 1900 e um milhão e 100 mil em 1920, aumentando em muito o número daqueles a quem “se reprovará moralmente a sua própria condição de miseráveis”³.

As transformações urbanas e sociais, levadas a efeito durante esse período, aprofundarão 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 produtivo os contingentes de ex-escravos, de migrantes e estrangeiros.

Nicolau 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, proporcionada pelas estruturas e forças sociais e políticas tradicionais do interior do país (coronelismo, capangismo, voto de cabresto, etc.), mais do 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 seguiu, assim, numa marcha arrastada e entorpecida pela ação corruptora da estagnação e da irracionalidade⁴.

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.

Luciano 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: “os protestos e perplexidades não chegam a se converter em um projeto de transformação da sociedade”⁵.

Essa condição de uma *intelligentsia* desprovida de pensamento utópico, de projeto de transformação social, não parece poder ser explicada simplesmente 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 destacam aqueles que articulam a preocupação com a própria identidade enquanto grupo social e a busca, frequentemente angustiada, de uma explicação para a especificidade dessa sociedade contraditória e desconcertante: “é a nação, mais do que a sociedade, que constitui o eixo das preocupações dos intelectuais”⁶.

Como uma espécie de resposta à formulação de Tobias Barreto, “a *intelligentsia* brasileira se pre-ocupará, somente um século após a independência, sobre a construção da nação”.

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 1930, se afirme, progressivamente, a convicção de que o novo tipo de governo central, autoritário e centralizador, é a via possível de construção da nacionalidade, para que essa vocação *demingica* assumida, ao menos aparentemente, contornos de viabilidade *operacional*.

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, esse novo olhar surge 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 se inicia só pode ser pensado fora dos limites de determinações mecânicas ou unívocas.

Antonio 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 [...]»

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 1920, essa tensão adquire, entretanto, contornos e configurações mais precisos. 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, ambigua certamente, de, cada vez mais indissociável, pertinência ao sistema internacional e também de inelutável diferença.

Antonio Candido pretende localizar a raiz dessa “ambiguidade fundamental” na esfera étnica, na condição de povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, tropical, influenciado por culturas primitivas? Preocupado em identificar as similitudes e diferenças dos diversos movimentos que, ao longo da década de 1920, marcam o âmbito latino-americano, Jorge Manrique indica que “não é a existência de uma arte *mestiça* o que se pode apresentar como o específico e o comum a nós, mas sim a pergunta por essa condição mestiça e as respostas que se têm feito, tanto no sentido positivo como no negativo”.

A resposta dos movimentos artísticos da década tem, além disso, um denominador comum “consistente em ser, simultaneamente, um despertar para a

modernidade, um abrir os olhos para o que a Europa tinha de revolucionário nesse momento [...] e, ao mesmo tempo, um abrir também os olhos da arte à consciência da própria realidade social, em busca de algo capaz de definirmo-nos e identificarmo-nos como diferentes diante da Europa”¹¹.

João Luiz Lafetá, embora apoiado na linha geral da leitura de Antonio Candido, busca, em condições mais imediatas 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 novos quadros culturais, o modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem oficializada, acrescentando-lhe a força animadora 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 cristalizados 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 talpa e do burro de carga. Podia ser encontrado logo além das viduças 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.

Já em 1915, Oswald publica, em *O Pirralho*, um artigo em que critica ferozmente a figura típica do *bolista* que, regressando de seu aprendizado europeu, mostra-se horrorizado com “a nossa pobre vida burguesa” e a nossa paisagem “não cultivada”.

Ao final, aconselha aos jovens pintores que, passando o estágio “de aprendizagem técnica [...] [extraíam] dos tesouros do país, dos tesouros de cor, de luz, de bastidores que o 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, ser 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 parisiense⁵.

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. Chei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disto é que o mundo, a arte, o Brasil e a minha queridíssima Tarsila precisam⁶.

Carlos Zilio 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 questão. Analisando o quadro *A negra*, notará que, apesar do interesse parisiense pela arte negra, as referências de Tarsila são de outra ordem:

Tanto em Brancusi como 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 imediata e codificada pelo pós-Cubismo. O modelo mais presente para Tarsila é a própria figura do negro, retirada dos mitos de sua infância na fazenda⁷.

A recuperação do passado brasileiro, no entanto, é demasiado importante para o projeto modernista para ser confiado exclusivamente à memória. A famosa viagem dos modernistas paulistas e de Blaise Cendrars, desdobrada 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 objetivava uma síntese cultural própria.

Carlos Zilio, citando Pierre Rivás, 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 realidade⁸.

Essa “descoberta de sua própria realidade” 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 da sua produção, sofre progressivamente o influxo da exacerbção das tensões sociais e se *politiza*, definindo alterações de percurso na produção pós-trinã, representadas, por exemplo, pelo peso específico assumido pela temática social na pintura de uma Tarsila ou pela sub-

tituição da pesquisa literária por uma preocupação de reconhecimento e denúncia das condições de vida popular, que aproxima boa parte da literatura de um 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.

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

E novamente Zilio que cita uma passagem das *Reminiscências...* de Di Cavalcanti, referente ao final da década de 1920:

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 de Arte Moderna só serviam para que eles zombassem de mim acreditando-me um criança de sempre²⁰.

Diferentemente do que parece pensar Di Cavalcanti, não é a proximidade de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida aos próceres do PRP ou a adesão de Mário de Andrade ao PD, assim como não é a sua própria proximidade – ou a futura conversão de Oswald – ao PC, que determinam 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 deixam de fazer parte de um processo de construção de representações sociais objetivamente destinadas a escanotear 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 da Cunha 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 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 único e solitários. Os próprios conceitos de universo e humanidade representam essa emanção histórica materializada pela expansão a nível mundial do padrão cultural europeu, a esteira da internacionalização do comércio e da expansão das potências do Velho Mundo²¹.

Herdeiro das preocupações mais básicas e das formulações mais lúcidas da produção cultural anterior, o modernismo sabe que não é no passado ou nos mitos originais, senão simbólica e metaforicamente, que se podem 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 somente às origens 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, ainda que pluriforme, em três esferas, a princípio distintas: a necessidade de afirmação de independência política e soberania econômica diante da vocação imperialista das potências internacionais, agudamente demonstrada pela Guerra Mundial, e que tinha seu componente cultural no esforço de demonstração de equipolência 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 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 pluritétnico da composição da população trabalhadora, urbana e, em alguns casos, agrária²¹.

Construção de uma identidade, portanto, 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 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 moderno²⁴.

Essa 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, com ausência de um público e um mercado, a questão da definição de seu próprio papel social o conduzia a “atribuir-se, enquanto tal, o papel de demiurgos, de herói civilizador da nação”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.

Luciano Martins localiza aí a questão decisiva para a constituição e para a definição do próprio caráter da *intelligentsia* brasileira: “Serão justamente a educação da população, a reforma do ensino e a construção de um campo cultural, a partir da universidade, que se transformam em eixos de precupação de uma boa parte da *intelligentsia* dos anos 20 e 30. E são também essas preocupações as que relacionarão essa *intelligentsia* diretamente (e con-traditoriamente) com o Estado”²⁶.

Essa relação não é contraditória apenas por que, especialmente a partir de 1930, os ramos empobrecidos do setor intelectual tenham passado a depender essencialmente da ampliação do “mercado de postos públicos”, em que desempenham, por vezes, funções estritamente burocráticas a serviço de um aparato estatal de cuja orientação ideológica, constrangidamente, divergiam, como aponta Sérgio Miceli⁷⁷.

292

É, sem dúvida, excessivamente reduutivo pensar que para garantir o “com que viver, de ordinário, sem folga”⁷⁸ ou para “furar-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”⁷⁹.

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 constrangimento 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 ministro⁸⁰. 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”⁸¹ é ignorar que 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, “a busca da identidade social passa

igualmente pela busca angustiada de uma ponte entre essa ampla renovação cultural e a reforma da sociedade: a ponte entre a modernidade e a modernização do país”⁸².

Assim, o processo de *construção institucional* vivido logo após 1930 e, na área cultural, acelerado com a gestão Capanema, apresenta-se como a possibilidade de acompanhar a superação do atraso econômico com o enfentamento da tarefa autotrabiúda de arrancar o país do 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. Embora Martins a localize de forma acabada nos educadores profissionais *strictu sensu*, deve-se notar que sua lógica se estende à ação cultural em sentido amplo.

Essa relação/tensão entre elites e *cidadãos a construir* implicará uma reflexão e um esforço permanentes 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 ténue linha divisória que separasse a ação cultural, eminentemente educativa e formativa, da mobilização político-social e da propaganda propriamente dita”⁸³.

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

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

