

O longo modernismo: reflexões sobre a agenda político-cultural do século XX brasileiro

Marcos Napolitano

Universidade de São Paulo | Brasil

Resumo Este artigo parte da hipótese de que o impacto histórico do modernismo brasileiro foi além dos efeitos diretos e da ação dos protagonistas da Semana de Arte Moderna de 1922, articulando-se como formação social, movimento artístico e instituição cultural. A partir dessa premissa, analisaremos os caminhos de um “longo modernismo” brasileiro, sugerindo que esta categoria deve ser analisada como a base de uma agenda cultural e política que orientou um conjunto de ações culturais e projetos que partilhavam um sentimento geral de “brasilidade” baseado na mestiçagem racial, na busca de um idioma cultural comum a todos as raças e classes e na premência do intelectual como tutor da consciência nacional. As mudanças ao longo dos anos 1980 produzidas, em grande parte, pelas respostas dos novos movimentos sociais aos desafios e impasses gerados pela modernização autoritária imposta pelo Regime Militar de 1964, implodiu os princípios gerais, diluiu a agenda e fragmentou a esfera pública onde atuavam os herdeiros do modernismo histórico.

Palavras-chave: Modernismo: Brasil; Brasil: história cultural; Brasil: Políticas culturais.

Abstract: This article analyzes the historical role of Brazilian modernism beyond the direct effects of the 1922 Modern Art Week. The Brazilian modernism is seen, from the point of view of this research, as a social formation, artistic movement, and cultural institution as a whole. From this perspective, we will analyze the trajectory of “long modernism” in Brazil, that provided the basis of a cultural and political agenda and guided a set of cultural actions and projects sharing the structure of felling on “Brazilianness”, based on racial miscegenation, on the search for a cultural language common to all races and classes, and the vision of the intellectual as a tutor of the national conscience. The historical changes throughout the 1980s, produced by the responses of the new social movements to the challenges and impasses generated by the authoritarian modernization imposed by the 1964 Military Regime marked the end of the Brazilian modernist agenda.

Keywords: Modernism: Brazil; Brazil: cultural history; Brazil: cultural policies.

DEFININDO O LONGO MODERNISMO, ENTRE A MODERNIDADE E A MODERNIZAÇÃO. A premissa deste artigo¹ é a de que o impacto histórico do modernismo brasileiro foi além dos efeitos diretos e da ação dos protagonistas (e seus interlocutores diretos) que atuaram em torno da Semana de Arte Moderna de 1922. A partir dessa premissa, tentarei mapear os caminhos de um “longo modernismo” brasileiro, sugerindo que esta categoria deve ser analisada mais como o eixo polissêmico de uma agenda cultural e política que orientou um conjunto de ações culturais e projetos de Brasil em torno de alguns princípios verificáveis (NAPOLITANO, 2015; NAPOLITANO, 2017): 1) a necessidade de uma pedagogia identitária nacionalista (LAHUERTA, 1997); 2) a redefinição do lugar do artista e do intelectual como construtor da nação; 3) a busca de uma política cultural que afirmasse a consciência nacional, ora vista como elo orgânico dos diversos grupos sociais, raciais e étnicos que formavam o Brasil (direita), ora visto como bastião da afirmação nacional anti-imperialista (esquerda); 4) a formulação de soluções estéticas e epistemológicas que figurassem e orientassem a afirmação da nação-povo para si mesma e para o mundo, na qual as divisões internas – de regiões, classes e de raças sobretudo – não prejudicassem uma representação orgânica e essencialista da cultura brasileira.

Essa abordagem não implica desconsiderar as várias correntes ideológicas e movimentos conflitantes que atuaram em torno dos diversos modernismos, mas apenas enfatizar uma arena comum de problemas e pautas compartilhadas, legadas pelo teorema cultural modernista lançado entre 1922 e 1924 de que era preciso “redescobrir o Brasil” e mostrá-los aos próprios brasileiros. Podemos dizer que entre os anos 1920 e 1980, a vida cultural brasileira girou em torno desses princípios, atravessados, a bem da verdade, por muitos conflitos ideológicos, lutas culturais e projetos estéticos dentro do próprio campo que se reconhecia no modernismo histórico dos anos 1920. Na minha perspectiva, tanto o modernismo conservador, que em alguns momentos históricos atuou no campo da extrema-direita, como o demonstra o envolvimento de vários modernistas com o Integralismo, quanto o que chamo de “modernismo radical e progressista” (o que inclui artistas e intelectuais comunistas) disputaram o sentido da ação em torno desses quatro princípios básicos². O

¹ Este artigo é fruto de pesquisa apoiada pelo CNPQ, bolsa PQ, processo 302544/2021-6.

² O conceito de radicalismo, tal como utilizado neste texto, não deve ser confundido com o uso comum e cotidiano da palavra que indica inflexibilidade doutrinária e extremismo político. Conforme Antonio Candido, os radicalismos são uma família política muito comum em vários países ocidentais, situando-se à esquerda do liberalismo e à direita do socialismo (CANDIDO, 1990). Via de regra, é aberto a reformas sociais democratizantes em nome da unidade e da

próprio engajamento artístico que marcou os artistas de esquerda, pautado pela discussão sobre a função social da arte, suas relações entre formação estética e objetivos políticos, bem como sobre o público-alvo, se movimentou dentro daqueles princípios modernistas.

Portanto, o modernismo no Brasil não pode ser visto como um “movimento” coeso, unificado e programático. Embora se autoproclame “movimento” em muitos momentos, a rede modernista está mais para um conjunto de “formações” agregadas em torno de algumas categorias, que procuraram atuar em nível institucional e social, oscilando entre o Estado e a sociedade, incluindo nessa última o mercado (CZAJKA, 2015; 2004; WILLIAMS, 1992, p. 63). Tampouco, esse processo cultural deve ser reduzido a um evento específico, a Semana de Arte Moderna de 1922 e seus desdobramentos diretos, embora esta tenha sido fundamental para cimentar a autoconsciência e a afirmação político-cultural em torno da categoria “modernismo”. O modernismo, como “formação complexa” erigiu uma “estrutura de sentimento” em torno de um projeto de nação disputado à direita e à esquerda, criando uma esfera pública conflitante e multifacetada, mas nunca caótica ou fragmentada, que norteava os debates e lutas culturais em meio a um processo de afirmação da modernidade e de modernização³. Todas estas correntes reivindicavam a redescoberta do Brasil a partir das suas gentes e da sua história, mas o resultado foi uma diversidade de propostas e conexões a partir dos quatro princípios básicos acima mencionados. Os objetivos centrais que deram norte à agenda modernista eram forjar a nação-povo e refundar sua elite política.

Trabalhos importantes realizados entre os anos 1970 e 1990 já apontaram para um olhar de “longa duração” sobre a vida intelectual brasileira, dando centralidade ao momento modernista de 1922 na constituição de um projeto nacionalista e modernizador no nosso século XX, embora enfatizando mais as diferenças entre as várias correntes que se formaram a partir daí (LAFETÁ, 2000; MOTA, 1985; PECAUT, 1990). Antes deles, a tese de que o modernismo, ao menos na literatura, é

afirmação da nação ameaçada por forças conservadoras internas e explorada pelo imperialismo estrangeiro. Neste sentido, o radicalismo tende a deixar em segundo plano a “luta de classes” como perspectiva para orientar a ação política. Minha hipótese é que o que chamamos de “cultura de esquerda” no século XX brasileiro esteve mais orientada pelo “radicalismo” em sua forma limite, flertando com a luta de classes, mas submetendo-a à “questão nacional” do que pelo socialismo ou pelo comunismo. Neste sentido, a cultura de esquerda pode dialogar com a “estrutura de sentimento” modernista, calcada na busca de uma nova “brasilidade” inclusiva e democrática.

³ O conceito de movimento cultural como formação social é tributário de Raymond Williams, bem como o conceito de “estrutura de sentimento”, valores difusos e emergentes em um dado momento histórico que não assumem formas burocráticas ou formalizações plenamente sistematizadas, mas que orientam a consciência dos atores socioculturais (WILLIAMS, 2013).

um vetor de criação que estável que se prolonga para além dos anos 1920 já foi sugerido por outros autores que exploraram as possibilidades de uma diacronia de longa duração (CAVALCANTI, 2018; ATHAYDE, 1980).

Além disso, a dimensão da Semana de 22 como “memória cultural” também suscitou análises críticas que sugerem desdobramentos para além do evento em si mesmo, aspecto reforçado pelos debates em torno da comemoração do seu centenário. Mas neste caso, a ênfase excessiva do debate na desconstrução da dimensão “paulistocêntrica” do modernismo brasileiro tem ofuscado problemas que, na minha opinião, seriam mais instigantes, como as conexões entre os vários modernismos regionais, as várias leituras do legado modernista à esquerda e à direita, o papel catalisador da Semana e de algumas figuras-chave e as mutações do intelectual oficial a partir da incorporação do modernismo. A fragmentação da vida cultural brasileira, implodindo projetos orgânicos e centrípetos, exigiu um novo olhar histórico para o modernismo, diluindo o paulistocentrismo excessivo e os mitos da Semana de 22. Essa fatura, entretanto, não deve servir para apagar a importância do núcleo paulista e do evento-Semana como articuladores de um projeto político mais incisivo e epicentro de uma rede intelectual importante, sobretudo no caso de Mário de Andrade. Reconhecer a centralidade do núcleo paulista não anula a importância do estudo dos vários polos independentes que afirmaram outros modernismos no arquipélago cultural Brasil.

Algumas perguntas que indicam seus efeitos na longa duração poderiam ser agregadas ao debate sobre o centenário do modernismo. Um evento localizado no tempo de espaço – A Semana de 1922 – deve ser pensado como um mito de origem? Ou com evento catalisador de um processo multifacetado de longa duração, cujo labirinto histórico gira em torno de um epicentro nunca atingido? O modernismo, neste início de século XXI, é monumento ou ruína? Se ruína, deve ser visto como parte de um processo diacrônico do que um dia foi monumento? Ou, tendo em vista uma experiência histórica não linear, tampouco causal, o modernismo já nasceu como ruína em um país em que o “atraso é vergonha, e o progresso é tragédia” (SCHWARZ, 2001)?

Para compreender o modernismo em longa duração é preciso buscar a relação dialética entre os termos derivados do radical “moderno” para o caso brasileiro: modernidade, modernismo, modernização. Vale lembrar que estas três categorias foram centrais para compreender a história brasileira do século XX, articulando instâncias políticas, econômicas, sociais e culturais. Como em

outros países periféricos nota-se uma diacronia entre os processos de percepção da modernidade, projeto modernistas e processo modernizador. Neste ponto, caberia pensar como se afirmou um modernismo antes mesmo de um efetivo processo de modernização, perspectiva que poderia se desdobrar em várias perguntas. Se a modernidade, no Brasil, é identificada pela historiografia com o advento da República e a modernização com as décadas de 1940 e 1950, o lugar histórico do primeiro modernismo seria justamente entre os dois contextos. A centralidade do modernismo no entrelugar histórico entre a modernidade e a modernização nos levam a algumas perguntas norteadoras para revisar o seu papel para além de um movimento voluntarista de alguns artistas e intelectuais. O modernismo seria expressão de uma autoconsciência da modernidade sob o filtro da identidade nacional, preparando uma vontade de modernização? Ou seria uma forma de compensar, sob a perspectiva de uma elite fundamentalmente conservadora, o processo de fragmentação social e os riscos de ruptura advindos do processo de modernização econômica sem a devida contrapartida política e social?

Perry Anderson propôs uma equação para analisar a relação entre modernidade e revolução em vários contextos sociais europeus. Para ele, tanto era maior o impacto das vanguardas modernas em uma sociedade quanto houvesse a presença três fatores: um academicismo institucional hegemônico, um horizonte de expectativa da revolução social e o impacto de novas tecnologias (ANDERSON, 1986, p. 3). O Brasil provinciano e semirural dos anos 1920 reuniria estas três condições? Para o caso latino-americano, Nestor Garcia Canclini opera a partir de uma tensão constituinte entre “modernismo exuberante e modernização deficiente”, não como “descompasso histórico” das periferias capitalistas, mas como homologia das contradições políticas inerentes às relações políticas e sociais marcadas pela desigualdade (CANCLINI, 1997).

A provinciana São Paulo dos anos 1920, ainda que marcada por um vigoroso movimento operário, poderia abrigar uma base social efetiva para a realização do modernismo como vanguarda disruptiva? Ou justamente pelo fato de ser provinciana, com instituições culturais menos estáveis e mais frágeis do que o Rio de Janeiro, é que as diatribes da Semana foram possíveis? De todo modo, em meio a uma modernidade diacrônica e concentrada em poucos espaços sociais e cidades, as diatribes e performances literárias de um grupo pequeno de intelectuais e artistas sem expressão e reconhecimento causou algum alvoroço. Reverberando em um ambiente cultural rarefeito e

dependente de uma elite ligada economicamente ao passado – o mundo agrário em torno da cafeeicultura – o arquipélago modernista brasileiro, tendo como ilhas maiores as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro – acabou se afirmando como uma formação cultural com potência social transformadora (MICELI, 2003; GOMES, 1993). Era a hora de acertar o “relógio cultural do Império”.

Mesmo partindo de um ambiente cultural e institucional frágil e rarefeito, inicialmente dependente de redes individuais em torno de Mário de Andrade, Graça Aranha, Gilberto Freyre, as formações modernistas buscaram se apoiar em algumas bases institucionais ao longo dos anos 1930, como o Ministério da Educação a partir de 1934, com Capanema e Drummond à frente, e com a efêmera Fundação Graça Aranha, cuja importância para a legitimação da Semana e do adjetivo “modernista” ainda precisam ser devidamente mensuradas. Essa institucionalização inicial do movimento deu impulso para a legitimação do intelectual modernista, de uma política cultural em torno da palavra e de seus legados de longa duração. Os museus e instituições culturais criados entre os anos 1940 e 1950 - como o MAM-SP e a Bienal – foram outro capítulo importante nesse processo de institucionalização. Cotejando o modelo de análise sociológica da cultura proposto por Raymond Williams com a história do modernismo em “longa duração” é plausível supor que esta formação foi fruto de uma estrutura de sentimento emergente – um vago sentimento de redescobrir o Brasil a partir de sua história e de suas bases sociais - mas que procurou se estabilizar como “movimento” organizado e com objetivos precisos e como “instituição”, sobretudo à medida em que os modernistas foram criando várias estruturas oficiais de políticas culturais ao longo dos anos 1930 para construir uma nova hegemonia (WILLIAMS, 1992). Entretanto, a tensão entre “estrutura de sentimento”, formações e instituições permaneceu ao longo do tempo em que o modernismo pautou a agenda de ação e gestão cultural, pois dentro das várias formações modernistas havia disputas sobre a linha ideológica correta que deveria orientar e formalizar – estética e politicamente falando - o sentimento geral de brasilidade e engajamento político-cultural. As lutas culturais e ideológicas dentro das formações modernistas envolveram uma dimensão institucional, implicando na elaboração de políticas culturais, na formação de quadros burocráticos e na criação ou renovação de instituições culturais e políticas culturais de Estado (em seus vários níveis federativos, nacional, estadual e municipal).

A atuação institucional e o gradiente de movimentos estéticos e culturais em torno da disputa sobre o sentido estético e ideológico do modernismo acabaram por forjar uma memória em torno do movimento fazendo com que o modernismo histórico dos anos 1920 se tornasse cânone estético, pauta histórica e patrimônio cultural, ainda que disputado por vários segmentos políticos e culturais. A construção social da memória do modernismo é inseparável da sua afirmação institucional e estética como baliza da cultura, e neste sentido, o cinquentenário da Semana e a expansão do mercado de arte dos anos 1970 foram fundamentais para pensarmos o modernismo em longa duração. (SIMIONI, 2016; COELHO, 2012; RODRIGUES, 2015; ALAMBERT, 2012).

A “agenda” modernista e sua transformação em cânone teve um vetor fundamental na sua construção e disseminação por várias décadas: o Estado brasileiro, em seus diversos níveis federativos, instituições oficiais e anéis burocráticos. A relação dos intelectuais e artistas modernistas com o Estado brasileiro pós-1930, deve ser pensada para além da mera cooptação de inocentes úteis e voluntariosos por uma elite política espertalhona. Em outras palavras, a “ida ao Estado” não deve ser tomado como mera sedução de intelectuais bem-intencionados pelos ardilosos donos do poder. O tema da brasilidade era o ponto de encontro de todos os modernismos, oficiais, oficiosos e contestadores (MORAES, 1978). A questão é como se deveria chegar a ela e qual seria o grau de conflito e pluralidade que o conceito de brasilidade poderia abarcar. Conforme Monica Pimenta Velloso, Oswald e Mário de Andrade se orientavam por um critério temporal para se chegar à “brasilidade”, o primeiro enfatizando o *aggiornamento* cultural brasileiro em relação à Europa, e o segundo, buscando as bases de uma nova articulação entre os elementos dispersos da história cultural brasileira, letrada e popular (VELLOSO, 1993). Já os “verde-amarelos” entendiam que o maior desafio da brasilidade era integrar, especialmente, as várias culturas, paisagens, regiões e tradições brasileira sob uma só batuta, a do Estado Nacional corporativo e autoritário (VELLOSO, 1993). O problema para estes era menos histórico do que geográfico.

Esse capítulo da história intelectual brasileira já vem sendo bastante matizado pela historiografia (CAPELATO, 1998; VELLOSO, 1997), desde as clássicas formulações de Antonio Candido e Sergio Miceli (CANDIDO, 1985; MICELI, 2001; MORAES, 1978). As políticas culturais da primeira era Vargas foram mais erráticas e conflitivas, e o próprio conceito de brasilidade expressa essas contradições, disfarçadas sob um discurso autoritário e organicista (WILLIAMS, 2001;

BOTELHO, 2005; NICODEMO, 2016). O modernismo não triunfou de maneira linear e inconteste (CARDOSO, 2015) e as vozes antimodernas/antimodernistas (CAIRES, 2019), racistas-arianistas eram muito fortes até os anos 1940⁴. A opção americanista na Guerra facilitou a articulação de intelectuais modernistas contra estas vozes, graças inclusive às redes internacionais derivadas das trocas com os EUA (NICODEMO, 2016).

Os intelectuais e artistas modernistas foram fundamentais na formulação e gestão de políticas culturais a partir da “Revolução de 30”, e essa aproximação gerou dissensos, autocríticas e tabus entre os envolvidos à medida em que o modelo corporativista e fascista que inspirava o Estado brasileiro entre 1930 e 1945 perdia prestígio no mundo intelectual e era colocado em xeque no plano internacional pelo desenrolar da Segunda Guerra Mundial na qual, paradoxalmente, os brasileiros eram aliados das democracias liberais e da União Soviética comunista na luta contra o nazifascismo.

O vetor das políticas culturais de Estado implicou em uma ação política por parte dos intelectuais modernistas em duas frentes. Por um lado, moldar o povo, entendido com o conjunto das classes populares em forte processo de urbanização, que deveriam ser alvo de uma pedagogia autoritária (à direita) ou de um estímulo à consciência de classe, ainda que temperada pelo aliancismo (radicais e comunistas). Por outro, os intelectuais modernistas também se viam como tutores de uma nova elite política para o país, que não fosse apartada do “ente nacional” como eram vistos os liberais da Primeira República, acusados pelos modernistas como portadores de preconceitos, que viam o popular como exótico, como pitoresco ou como o “outro” do projeto civilizatório. Portanto, a agenda modernista e sua atuação institucional era vista como fundamental para a formação de uma nova elite política, além de buscar um idioma cultural que figurasse e orientasse a afirmação da nação-povo para si mesma e para o mundo. Os desdobramentos do século XX brasileiro, entretanto, sugerem que a vocação antimoderna da “elite do atraso”, bem como a pouca disposição dos setores

⁴ Vale lembrar que, no caso brasileiro, as várias correntes modernistas operaram com o conceito de mestiçagem como caminho para a homogeneidade sócio-racial brasileira e, neste sentido, se afastaram as posições arianistas e segregacionistas mais radicais, embora pouco tenham feito para combater o racismo e as desigualdades raciais. O resultado foi o apagamento do “negro” como traço constituinte da nacionalidade, em prol da figura do mestiço. Várias correntes modernistas, da direita à esquerda, compartilharam esta visão geral, com as devidas nuances. A relação dos modernismos brasileiros com a questão racial ainda é um ponto que precisa ser aprofundado pela história cultural, pois tudo indica que a categoria “cultura” não apagou completamente o debate em torno da “raça”, como sugere a historiografia dominante sobre o modernismo. Ver CARDOSO, 2022)

modernizantes em romper com os arcaísmos, eram mais fortes do que pensavam os modernistas radicais e progressistas de esquerda.

De todo modo, em que pesem os limites estruturais para a plena afirmação do projeto modernista, tudo indica que o modernismo, seja pensado como *movimento* ou como *formação*, constituiu certa institucionalidade da vida cultural brasileira que não pode ser completamente dissociada da formação de uma nova elite político-cultural que se dispôs a realizar a modernização. Lembremos que Juscelino Kubitschek, que no panteão político brasileiro é uma espécie de “herói modernizador”, foi um entusiasta do modernismo, como demonstram seu empenho, ainda como prefeito interventor na organização da Semaninha de Arte Moderna de BH e na construção da Pampulha, sem falar em Brasília, sonho máximo do projeto moderno brasileiro. (ANDRADE, 2008; RIBEIRO, 1996; 2007).

Além de ser uma espécie de bússola em meio às incertezas e lutas culturais que marcaram o processo de modernização no Brasil, penso que o campo do modernismo brasileiro também se propôs a ser a consciência crítica e a expressão estética da modernidade, entendida como uma dada sociabilidade burguesa, laica e cosmopolita, que lhe é anterior, buscando um conjunto de balizas culturais para conciliar o processo de modernização capitalista (urbanização, industrialização, emancipação e integração social) sem comprometer uma “certa ideia de Brasil”, visto como ente nacional em formação a ser afirmado plenamente na história. Entretanto, essa consciência crítica modernista apresentou limites à medida que seu foco foi a integração do passado na construção do futuro, abrindo portas para permanências históricas que acabaram por reafirmar o arcaísmo como projeto de sociedade. Não por acaso, o último movimento modernista brasileiro, e um dos seus capítulos mais dramáticos – a Tropicália – assumiu o arcaico como coetâneo ao moderno, sem a ilusão de que este superaria aquele (FAVARETTO, 1995; RIDENTI, 2000).

1. As correntes ideológicas modernistas e a emergência do nacional-popular moderno

A perspectiva histórica subsumida no conceito de “longo modernismo” não tem a pretensão de encontrar as “origens” e estabelecer qualquer linha causal entre eventos, personagens e obras. Ao contrário, parte de uma perspectiva de história como descontinuidade, labirinto e pluralidade de

experiências que conformam as formações socioculturais. Reitero a advertência de Rafael Cardoso para que se problematize as narrativas consagradas, sobretudo pela história da arte ou da arquitetura, de que o modernismo, *malgré tout*, triunfou a partir de um processo inexorável e linear de acumulação de triunfos que começa em 1922, sendo chancelado pela nova elite política ao longo do Estado Novo, para nunca mais deixar de ser um tropo na narrativa histórica (CARDOSO, 2015). Ao contrário, tratou-se de um processo de afirmação conflitivo, sujeito a marchas e contramarchas, apropriações ideológicas e revisões críticas permanentes, ainda que nele tenha se afirmado uma dada leitura do modernismo como chave interpretativa para a história da cultura brasileira, afirmando-se como uma agenda comum. A partir dessa agenda formou-se uma espécie de comunidade epistêmica de intelectuais e artistas que comungaram uma pauta de debates e categorias de análise sobre o passado e o futuro da sociedade brasileira, e que mobilizou várias formações, movimentos e instituições de matrizes ideológicas distintas, de conservadores autoritários e comunistas, passando por liberais “iluministas” seduzidos por certo radicalismo de ideias democráticas, sobretudo nos anos 1960 e 1970.

As equações político culturais para pensar o Brasil que surgiram em torno do modernismo histórico dos anos 1920 propiciaram o surgimento de um novo tipo de “monoculturalismo”, diferente do monoculturalismo conservador e eurocêntrico do Império e da Primeira República que pressupunha a uniformização do ideal civilizatório em um sujeito burguês universal. Em todas as correntes ideológicas do longo modernismo brasileiro percebe-se a visão de um tipo de monoculturalismo, seja como herança colonial a ser preservada (à direita), seja como vocação para a fusão racial e cultural na criação de uma cultura “nacional-popular” de base classista (à esquerda). Esse monoculturalismo em torno do ideal de “brasilidade moderna”, de duas faces ideológicas, tinha alguns pontos em comum: a) a mestiçagem racial como diluidora dos conflitos fundamentais de raça e como forma de assimilação e sublimação dos traumas coletivos da escravidão (Gilberto Freyre, Cassiano Ricardo); b) a busca da síntese da identidade nacional – “a brasilidade - a partir da integração dos regionalismos em uma figuração cultural integradora e original da nacionalidade, baseada na cultura popular produzida pela colonização (Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Oswald de Andrade); c) a super valorização do intelectual (e do artista-intelectual) como elo entre a sociedade (“o povo”) e o Estado, arvorando-se como arauto dos valores e interesses coletivos da nacionalidade

e tutor das elites no processo de modernização. Em resumo, assimilação cultural do outro (harmônico-processual ou dialético-disruptivo), integração supra regional, identidade nacional original e consciente, tutoria intelectual formalizada em políticas culturais autoconscientes eram os eixos da agenda modernista.

Essas equações gerais sobre a origem e o destino da cultura brasileira que marcaram o período do “longo modernismo”, entre os anos 1920 e 1980 foram disputadas à esquerda e à direita, ganhando novos sentidos políticos e novos conteúdos ao longo do tempo, mas mantendo seus termos e categorias centrais). As várias correntes ideológicas do modernismo – conservadores (alguns abertamente fascistas nos anos 1920 e 1930), liberais, radicais e comunistas – disputaram essa agenda, com resultados políticos e expressões estéticas diversas. A pluralidade ideológica também se traduziu em uma pluralidade estética, com formas ora mais convencionais, ora mais experimentais. Se a direita modernista era mais forte entre os anos 1930 e 1950, a esquerda tornou-se referencial entre os anos 1960 e 1970. Ao longo dos anos 1980, ambas as correntes foram criticadas por novos atores políticos e culturais, como veremos adiante.

Para a direita modernista, a brasilidade deveria ser construída pelo resgate e redenção dos atavismos considerados até então negativos (mistura de raças, natureza exuberante, catolicismo ibérico, passado colonial) para reconstruir uma nacionalidade orgânica e sem conflitos, a ser traduzida e conduzida pelas elites políticas e intelectuais. Para a direita modernista a mistura de raças deixou de ser pensada como degeneração da nacionalidade, a natureza passou a ser objeto de orgulho e redenção, o catolicismo passou a ser a chave do sincretismo agregador das diferenças, as elites coloniais foram vistas como “protodemocráticas” e agregadoras. Essa revisão dos “males de origem” não questionava as hierarquias sociais e raciais que deveriam se manter como estáveis, mas as reposicionava para atravessar o agitado mar da modernização. A apropriação do modernismo por setores conservadores de direita (que, por sua vez, podem ser subdivididos em vários grupos, como integralistas, católicos e nacionalistas) foi uma chave que lhes permitiu realizar a ponte entre o Brasil legal das elites encontrasse o Brasil Real do povo, resolvendo o famoso impasse proposto por Oliveira Vianna, a partir da vocalização de uma suposta identidade nacional-popular ancorada nas tradições populares advindas da colonização.

As direitas modernistas até podem ser classificadas como “falsas vanguardas”, nos termos propostos por Antonio Arnoni Prado, mas não devem ser vistas como menos “modernistas” por conta disso (PRADO, 1983). Como lembra Kenneth Jackson, o modernismo brasileiro em sua busca pelo “novo”, foi anterior à existência de uma vanguarda experimental consolidada entre nós, implicando em uma certa dissociação entre “modernismo” e “vanguarda” como chave interpretativa para o caso brasileiro (JACKSON, 2022; FABRIS, 1994). Não por acaso, a direita modernista sempre reivindicou o “movimento modernista”, mas sem enfatizar seu caráter de ruptura e de inovação formal. O “novo”, para estes intelectuais e artistas conservadores, estava mais ligado à busca de uma forma que harmonizasse o passado e o futuro, a pesquisa estética dentro de certas convenções de linguagem (CAMPOS, 2006). Sua influência, cada vez mais reduzida na esfera pública a partir dos anos 1960, passou a se concentrar nas instituições oficiais da cultura. A leitura de que o modernismo brasileiro estava, necessariamente e desde sempre, marcado pela ruptura radical das formas, pelo cosmopolitismo e pelo experimentalismo da vanguarda foi reforçada pela intervenção crítica do movimento concretista dos anos 1950, estabelecendo uma espécie de linha evolutiva das vanguardas fora da qual não havia propriamente um “modernismo”. É a partir dessa leitura que a figura de Oswald de Andrade e a Antropofagia passam a se confundir com o polo mais dinâmico do modernismo brasileiro, estabelecendo uma ponte com as vanguardas antropofágicas dos anos 1960.

A vertente conservadora do modernismo foi o elo da memória institucional do modernismo brasileiro no plano das instituições oficiais e semioficiais (Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura - IBECC, Academia Brasileira de Letras - ABL, Institutos Históricos e Geográficos, conselhos regionais e locais de cultura). Mestiçagem racial, nacionalismo integrador, folclorismo foram seus pilares, cujos princípios e procedimentos de ação cultural, em alguns momentos, foram partilhados à esquerda (sobretudo o folclorismo que seduziu alguns intelectuais comunistas entre os anos 1940 e 1950). Nos anos 1920 e 1930, os modernistas conservadores ajudaram a superar a hegemonia de outras formações culturais como os críticos academicistas mais ortodoxos, reacionários antimodernistas e eugenistas-arianistas no campo político-cultural. Estes últimos, entretanto, se mantiveram fortes em alguns nichos profissionais mais tradicionalistas, como a medicina e o direito. Reiteramos que seria ilusão pensar que estes setores conservadores e reacionários perderam completamente a influência na esfera pública, mas é inegável que no campo cultural, suas vozes

perderam força, diluindo-se em um liberalismo conservador antipopular e aberto a soluções autoritárias no pós-Guerra.

No outro campo ideológico do modernismo, que eu chamo de radical-progressista (incluindo aqui os comunistas, cuja relação com o movimento modernista foi bastante complexa e não caberia nos limites deste texto), os princípios e equações modernistas eram lidas em outra chave. A busca da consciência nacional atenuava a natureza do conflito social e a contradição inerentes ao processo histórico e cultural, em busca de uma solução solidária para os impasses da modernização, sem advogar uma ruptura ou um confronto violento de classes sociais. Para os setores progressistas e de esquerda ligados ao modernismo, a “brasilidade” deveria ser uma consciência crítica para a superação dialética dos conflitos sociais internos, para a superação do atraso econômico, para a afirmação de uma luta anti-imperialista calcada em uma aliança “nacional-popular”. Para esses segmentos, não bastaria que as elites assumissem uma nova linguagem e um novo olhar sobre a cultura popular, se medidas concretas de democratização da cultura, reformas educacionais, ampliação dos direitos e reformas socioeconômicas não realizassem e conduzissem o processo de modernização. Justamente neste ponto foi que a agenda modernista se revelou impotente e frágil, pois a “ida ao povo” no campo cultural, ainda que marcada por um paternalismo autoritário embora generoso, não se traduziu em um projeto político consistente de inclusão e reformas. Quando houve um esboço nesse sentido, no começo dos anos 1960, a reação autoritária destruiu as ilusões.

Arrisco dizer que a obra, as reflexões teóricas e as propostas de intervenção de Mário de Andrade podem ser vistas como a ponte entre o modernismo conservador e o modernismo progressista e radical (NAPOLITANO, 2003).

Mas nem todos os modernistas foram intelectuais entusiastas e eufóricos em busca do futuro, pois a melancolia, como perspectiva crítica à euforia do progresso e busca de futuro a qualquer preço, sempre esteve presente em muitas vozes modernistas (ALAMBERT, 1991). A melancolia como dado da consciência crítica modernista ainda carece de mais reflexão filosófica e pesquisa histórica. Esta categoria, tão cara à experiência crítica da modernidade ocidental, foi potencializada no caso brasileiro pela convivência entre arcaico e moderno, e serviu como marco da consciência crítica de artistas e intelectuais refinados e progressistas do modernismo brasileiro. A melancolia, nesse caso, contrabalançou a euforia participativa e o voluntarismo intelectual à direita e à esquerda, permitindo

a percepção crítica do arcaísmo como projeto das elites que se mesclava à consciência crítica elegíaca proposta pelo modernismo. No final de sua vida, Mário de Andrade encarnou esta contradição, como sugere seu balanço crítico que tanto influenciou na geração de jovens críticos do Grupo Clima, e que podem ser vistos como a ponte para um modernismo radical que expôs ainda mais as tensões entre cultura e política (ANDRADE, 1942). Além disso, a melancolia dos modernistas mais críticos também se alimentou das dificuldades da “figuração do outro” - o popular - sem o qual o nacional perderia sentido histórico. Exemplos não faltam, mesmo na fase eufórica do modernismo histórico dos anos 1920 e 1930, como os poemas acreanos ou no livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ou ainda em *Operário no Mar* ou *Morte do Leiteiro* de Carlos Drummond de Andrade. Mais tardiamente, a obra de Chico Buarque, ou de Tom Jobim, também foram atravessadas pela melancolia crítica, pelas dúvidas quanto ao futuro emancipador, pela resistência do passado opressor, pelo assombro diante da passagem do tempo vazio do progresso. A Tropicália, embora interpretada em algumas vozes da mídia como a celebração festiva e libertária da juventude de vanguarda na paisagem tropical, traz em si uma grande dose de melancolia, potencializada pela visão de choque paralisante entre o arcaico e moderno (FAVARETTO, 1995; NAPOLITANO-VILLAÇA, 1998).

As dificuldades na “figuração do outro” e a percepção do tempo como ruína e não como realização de um ideal histórico de progresso não impediram uma produção cultural que buscava um idioma cultural comum para todas as classes, raças e regiões, assimilando criticamente os influxos internacionais. É dessa perspectiva que emerge o conceito de “moderno-nacional-popular” no campo da esquerda. O “longo modernismo” foi atravessado pelas tentativas, empreendidas por homens políticos, intelectuais e artistas engajados, em articular a expressão estética e política nacional-popular e as premissas centrais do modernismo, propiciando o encontro de três grandes vetores oriundos de três tradições culturais distintas: (i) a chamada “cultura popular” praticada por negros, índios e mestiços que formavam as comunidades populares mais enraizadas na história; (ii) a tradição culta e letrada preservada no campo da literatura e da música erudita, principalmente; e (iii) as vanguardas históricas, surgidas no início do século XX na Europa e incorporadas pelo movimento modernista. A relação entre material, técnica e estética dentro dos princípios modernistas variou conforme o campo artístico no longo modernismo. Na música erudita, compositores como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, tentavam incorporar aquele três vetores, experimentando uma dramática tensão

entre a linguagem mais convencional, calcada na incorporação dos materiais populares, e o experimentalismo estético (EGG, 2018). Na literatura, o realismo social se impôs, mas conviveu com experiências de linguagem na “figuração do outro”, o popular (BUENO, 2006). Teatro e cinema constituem um capítulo complexo do longo modernismo, no qual realismo e experimentação conviveram igualmente de maneira tensa, sendo responsáveis, em grande parte, pela massificação do modernismo junto a uma juventude universitária que se expandia, ao lado da música popular. Nesta, Edu Lobo e Caetano Veloso, nos anos 1960, remetiam frequentemente aos vetores fundacionais do modernismo brasileiro, a corrente Mário e a corrente Oswald. Em todas as áreas artísticas, a figuração do outro sempre foi um dilema, e mesmo as vanguardas brasileiras mais radicais dos anos 1960, como a Tropicália, a Pop Arte e a Nova Objetividade. É nesta perspectiva que devemos analisar a relação entre as vanguardas experimentais e a arte nacional-popular de esquerda.

A conjuntura política e institucional na qual se afirmou o modernismo, sobretudo a partir dos anos 1930, consolidou uma agenda estético-ideológica altamente conflitiva, mas pautada por dilemas comuns, como, por exemplo, como equilibrar a busca de *aggiornamento*, ruptura, experimentalismo (de um lado) com a incorporação da matéria nacional-popular de matriz comunitária, expressão idealizada da nacionalidade. A tensão neste cabo de guerra entre experimentalismo de vanguarda e expressão nacional-popular caracterizou os dois polos do modernismo, e não uma dicotomia entre modernistas e antimodernistas.

A relação do modernismo com a emergência do nacional-popular como uma “estrutura de sentimento” é um dos pontos mais complexos da historiografia cultural brasileira. Presa a uma tradição de pensamento dicotômica, construída nos anos 1960 e reiterada nos anos 1980, a historiografia da cultura no Brasil tendeu a pensar o nacional-popular em oposição às vanguardas modernistas, sendo o primeiro campo sinônimo de conservadorismo estético e folclorismo reducionista e a segunda, expressão da liberdade criativa e da ruptura absoluta com o nacionalismo passadista. Entretanto, há mais pontes que unem as duas margens deste rio do que imagina essa vã historiografia. O nacional-popular no Brasil foi uma expressão formal do modernismo, e as vanguardas compartilharam a comunidade estética e epistêmica dos grandes dilemas identitários e políticos nacionais, ao menos até o fim dos anos 1970, como demonstram a obra de Hélio Oiticica ou as canções da Tropicália, ainda que em chave crítica e desconstrutiva de falsos essencialismos

(NAPOLITANO, 2017). As disputas entre nacionalistas e vanguardistas tem mais a ver com os dilemas estéticos e políticos do modernismo do que com uma luta cultural antimodernista contra a vanguarda heroica e cosmopolita, ou vice-versa. No final dos anos 1960, o embate entre as duas correntes também se revestiu por uma disputa de mercado em um processo de crescimento da indústria cultural brasileira (ORTIZ, 1988). Haveria uma terceira margem neste rio? O “momento oswaldiano” de Mário de Andrade em *Macunaíma* já não seria uma expressão desta terceira margem que embaralhava os termos do nacionalismo orgânico e do vanguardismo de ruptura? O foco da Antropofagia na busca da dialética produzida pela assimilação cultural do outro externo - o estrangeiro - pelo “outro interno” - o popular – não seria uma forma de tangenciar o dilema nacional da modernidade brasileira? Assim, tanto para a vanguarda experimental, quanto para o polo nacional-popular mais crítico e progressista, a “figuração do outro” sempre foi um dilema que escapava às soluções estéticas simplistas do folclorismo conservador.

O polo popular da vida cultural brasileira, entendido com o conjunto de comunidades ligadas às diversas tradições orais que davam sentido simbólico ao mundo, foi fundamental como material para os projetos modernistas de diversas matrizes ideológicas ou balizas estéticas. A junção da técnica, erudita e letrada, com o material de matriz oral e popular é central na autoconsciência do projeto moderno, sobretudo em sua vertente nacionalista (CONTIER, 2021). O polo conservador do modernismo ficou refém deste projeto e se consolidou na forte onda folclorista dos anos 1940 e 1950 (VILHENA, 1995). No polo da vanguarda e do experimentalismo do modernismo progressista, o material a ser trabalhado nas obras era dado pelo mosaico de representações do que costumava-se chamar de “cultura brasileira”, desde produções literárias e artísticas canônicas que vinham da Colônia e do Império a formas folclorizadas da vida popular. Para as vanguardas modernistas mais radicais, entretanto, o filtro tecnológico - os circuitos de produção cultural massiva - atuavam na percepção da cultura como mosaico forjado por circuitos ideológicos e não como enraizadas organicamente na história da nacionalidade.

Os dilemas quanto ao “outro” popular foram muito além da busca de uma correta representação estética ou de sua desconstrução como sujeito idealizado. A “ida ao povo” chegou a um limite nos anos 1960, quando a combinação de uma nova conjuntura política autoritária,

repressão na área cultural e expansão da indústria cultural colocou os projetos modernistas alinhados com o radicalismo progressista em xeque.

2. A diluição da agenda político-cultural dos modernismos

O golpe de Estado de 1964 foi uma espécie de “freio de arrumação” de natureza conservadora no processo do longo modernismo brasileiro. Se a tomada de poder pelos militares não foi uma simples volta a um arcaísmo político e cultural, posto que desejavam a modernização capitalista, ela representou o expurgo da ala mais à esquerda do movimento, sobretudo da elite política e cultural radical-democrata que operava na chave do reformismo e do nacionalismo cultural inclusivo (NAPOLITANO, 2017). Ainda assim, boa parte dos intelectuais oficiais da ditadura, reunidos em várias instituições como o Conselho Federal de Cultura ou a Academia Brasileira de Letras, entre outras, reivindicava o legado modernista, devidamente despojado de seu conteúdo radical e de ruptura (MAIA, 2012, p. 146).

A bem da verdade, radicais, socialistas e comunistas, que não faziam parte do primeiro andar desta elite política puderam continuar em seus cargos e ofícios na área artística, cultural e educacional, ao menos até 1969, desde que não estivessem conectados organicamente a movimentos sociais de corte popular. Neste ponto, o mercado e a burocracia de Estado serviam como filtros para a atuação de artistas e intelectuais de esquerda, sempre vigiados pelos órgãos de censura e repressão. Aliás, o grande efeito do golpe na vida cultural foi o corte de laços entre intelectuais herdeiros do modernismo e os movimentos sociais populares que ensaiavam um protagonismo no processo de modernização reformista (SCHWARZ, 2001; RIDENTI, 2000; NAPOLITANO, 2017). Por outro lado, os embates do campo político-intelectual foram cada vez mais absorvidos e rearranjados pelo ambiente de expansão da indústria cultural e dos meios massivos, conjugando perspectivas e atitudes culturais de resistência e consumo, a um só tempo (ORTIZ, 1988; NAPOLITANO, 2017).

Mas houve uma outra faceta que aprofundou a crise do “longo modernismo” como eixo de intervenção cultural. As mudanças ao longo dos anos 1980 produzidas, em grande parte, pelas respostas dos novos movimentos sociais aos desafios e impasses gerados pela modernização autoritária imposta pelo Regime Militar de 1964, implodiu os princípios gerais, diluiu a agenda e fragmentou a

esfera pública onde atuavam os herdeiros do modernismo histórico. As novas configurações ideológicas e os novos movimentos sociais surgidos ainda no final dos anos 1970, além das revisões e reavaliações políticas impostas pela experiência autoritária da ditadura militar, passaram a questionar os princípios, premissas de brasilidade e a própria agenda modernista. A questão racial tal como equacionada pelo Movimento Negro dos anos 1970, a crítica ao nacionalismo pela Nova Esquerda e a adesão à globalização liberal das elites foram os elementos mais importantes desta diluição do “longo modernismo”. Ao fim e ao cabo, o Brasil que se afirmou no fim do século XX, para o bem e para o mal, já não mais se pautava pelos princípios e equações modernistas. O próprio conceito de “intelectual”, tal como consagrado pela formação modernistas, como mediador entre as elites e as classes populares, entre a nação e o povo (PECAUT, 1990), deixou de ter centralidade, cedendo espaço a outras configurações ligadas ao mercado, às carreiras universitárias especializadas e à burocracia técnica. Isto não significa dizer que o modernismo deixou de ter importância como patrimônio, legado ou como experiência histórica, mas já não orientava de maneira hegemônica os debates culturais, nem norteava o epicentro da crítica intelectual, cada vez mais desconfiada dos nacionalismos, das vanguardas e do Estado como “agente da história”. Ouso dizer que a proposta da criação do Ministério da Cultura, em 1985, foi o canto de cisne desta agenda em torno da ideia de tutoria, brasilidade e ação cultural como afirmação de um ente chamado Brasil, tema que merece aprofundamento posterior (FERRON & ARRUDA, 2019).

A afirmação do multiculturalismo liberal e nas novas identidades sugeridas pelos movimentos sociais à esquerda colocaram em xeque o “monoculturalismo” modernista. Ambas as correntes do modernismo brasileiro calcadas no monoculturalismo, como *origem* ou *destino*, não resistiram à hegemonia do multiculturalismo em sua versão liberal ou radical que se impôs no século XX (SPIVAK, 2022). Obviamente, não se trata de fazer qualquer juízo de valor sobre as virtudes e problemas do monoculturalismo ou do multiculturalismo, mas examinar as clivagens históricas no campo da cultura e da política provocadas pela afirmação de novas agendas político-culturais ou de novas “estruturas de sentimento”, se preferirmos.

A esfera pública modernista sempre fora bastante limitada sob o ponto de vista de uma potência social inclusiva e democratizante, até pelas matrizes sociológicas oligárquicas em sua gênese. Em grande parte, os movimentos culturais engajados dos anos 1950 e 1960, herdeiros do modernismo

histórico, foram uma tentativa de corrigir estas lacunas (RIDENTI,2000; GARCIA, 2007). Ainda assim, a estrutura de sentimento e apreciação estética propostas pela agenda modernista se fez mais presente na classe média consumidora de cultura do que nas classes populares excluídas da escola e, até fins do século XX, do grande mercado cultural. Eis a sua grande fragilidade, enquanto formação, política cultural e agenda de ação sociocultural. O elitismo visceral de boa parte da classe média e pequena burguesia intelectualizada que fornecia os principais quadros do movimento, ainda que se expressasse sob um paternalismo generoso em relação aos grupos populares, bem como as limitações estruturais do mercado cultural e a ausência de um sistema escolar massificados foram os três fatores que, em longo prazo, implodiram o projeto modernista de criação de uma nova elite e de um “novo povo brasileiro”, democrático, integrado, que se espelhasse em uma produção cultural original, cosmopolita e refinada, nos termos das hierárquicas estéticas e culturais defendidas por intelectuais e artistas herdeiros dos modernismos.

Apesar desses limites estruturais e de sua diluição histórica, o longo modernismo brasileiro aglutinou um legado institucional e uma memória cultural potentes, atuantes no campo das elites letradas, da crítica de artes e da formação acadêmica. Estes temas devem ser tratados à parte, pois as memorizações, comemorações e normatizações institucionais do modernismo são centrais para se compreender a formação de uma agenda cultural e de uma elite política (sobretudo no campo administrativo gerencial e técnico das políticas culturais oficiais), e em grande parte compensaram o alcance dos limites sociais do modernismo.

Encerro esse texto recuperando o axioma de Nestor Canclini para pensar a cultura como potência social transformadora (CANCLINI, 1997): Se gesto artístico e intelectual do modernismo não se afirmou como ato social potente e inclusivo, sobretudo depois da ruptura de 1964, é possível dizer que nosso modernismo se transformou em rito? Caberia perguntar se o processo de patrimonialização do modernismo, em grande parte, não seria proporcional a sua perda de potência enquanto formação e agenda?

Refletindo sobre ritos e ruínas, cabe se perguntar se as lembranças em torno do centenário da Semana de Arte Moderna, neste conturbado ano político de 2022, poderão fornecer novas bases de ação coletiva no campo cultural e político para reverter a implosão de sociedade nacional que se desagrega. Ou será que o Brasil moderno foi apenas um projeto intelectual e um sonho estético que

nunca aconteceu de fato? E se o grande poeta modernista estiver certo em sua melancolia crítica, quando em meio à euforia modernista (1934), escreveu⁵:

O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CNPq, cuja bolsa dá suporte à pesquisa que originou este artigo

REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Francisco. A reinvenção da Semana (1932-1942). *Revista USP*. São Paulo, Número 94, p. 107-118, 2012. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i94p107-118>

ALAMBERT, Francisco. *Um Melancólico no Auge do Modernismo: Sérgio Milliet*. 1991. Dissertação (Mestrado em História Social) FFLCH/USP, São Paulo, 1991.

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 2010 (6ªed.)

ANDERSON, Perry. *Modernidade e revolução*. Novos Estudos CEBRAP. São Paulo: Número 14, p. 2-15, Fevereiro, 1986.

ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista* (conferência lida na Biblioteca do MRE/Brasil, abril de 1942). Rio de Janeiro: Edições Casa do Estudante do Brasil, 1942

ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Os Salões Municipais de Belas Artes e a Emergência da Arte Contemporânea em Belo Horizonte. 1960-1969*. 2008. Tese (Doutorado em História). UNICAMP: Campinas, 2008.

ATHAYDE, Tristão. *Teoria, crítica e história literária* (org. Gilberto Mendonça Teles). Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980

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

BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: EDUSP, 2006.

CAIRES, Daniel. *Lasar Segall e a perseguição ao Modernismo: arte degenerada na Alemanha e no Brasil*. 2019. Dissertação (Mestrado em História Social). FFLCH/USP, São Paulo, 2019.

⁵ ANDRADE, Carlos Drummond. Hino Nacional In: *Brejo das Almas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2013, p. 26

- CAMPOS, Maria José. Cassiano Ricardo e o mito da democracia racial – modernismo em movimento. *REVISTA USP*, São Paulo, Número 68, p. 140-155, dezembro/fevereiro 2005-2006.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997
- CANDIDO, Antônio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7ª edição. São Paulo: Nacional, 1985, pp.109-138.
- CANDIDO, Antonio. *Radicalismos*. Estudos Avançados, São Paulo, Volume 4, Número 8, p. 4 - 18, Abril 1990. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141990000100002&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 12 de maio de 2021.
- CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena. Propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998
- CARDOSO, Rafael. Modernismo e contexto político: a recepção da arte moderna no Correio da Manhã (1924-1937). *Revista História*. São Paulo, Número 172, p. 335 - 365, jan.-jun., 2015,
- CARDOSO, Rafael. O Estado Novo e a busca pelo tipo brasileiro In: *Modernidade em Preto e Branco. Arte e imagem, raça e identidade no Brasil (1890-1945)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, 235-282.
- COELHO, Frederico. *A Semana Sem Fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- CONTIER, Arnaldo. *Brasil Novo: música, nação e modernidade*. São Paulo: Edições Verona, 2021.
- CZAJKA, Rodrigo. “Esses chamados intelectuais de esquerda”: o IPM do PCB e o fenômeno do comunismo na produção cultural do pós-golpe. *Antíteses*. Londrina, Volume 08, p. 219-242, 2015.
- EKG, André. *A formação de um compositor sinfônico. Camargo Guarnieri, entre o modernismo, o americanismo e a “Boa-Vizinhança”*. São Paulo: Alameda Editorial, 2018.
- FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: Hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. (2ª Edição). Cotia: Ateliê Editorial, 1995.
- FERRON, Fabio Maleronka e ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Cultura e política: a criação do Ministério da Cultura na redemocratização do Brasil*. Tempo Social [online]. 2019, Volume. 31, n. 1 [Acessado 14 Novembro 2022], p. 173-193. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2019.144335>
- GARCIA, Miliandre. *Do Teatro Militante à Música Engajada: a Experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- GOMES, Ângela. *Essa gente do Rio. Intelectuais cariocas e Modernismo*. Estudos Históricos, CPDOC/FGV1993
- JACKSON, Kenneth. As molduras do modernismo. In ANDRADE, Genese (org). *Modernismos (1922-2022)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 127-152
- LAFETÁ, João Luís. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2000

- LAHUERTA, Milton. Intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. In: LORENZO, Helena e COSTA, Wilma (orgs). *A década de 20 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo, UNESP/FAPESP, 1997, 93-114
- MAIA, Tatyana. *Os cardeais da cultura nacional. O Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2012
- MICELI, Sérgio. *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (2ª Edição).
- MORAES, Eduardo Jardim de. A questão da brasilidade. In: *A brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, 71-109
- MOTA, Carlos G. *Ideologia da cultura brasileira (1933/1974)*. São Paulo: Ática, 1985 (5ª ed).
- NAPOLITANO, Marcos. Arte e política no Brasil: história e historiografia. In: André Egg; Artur Freitas; Rosane Kaminski. (Org.). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015, v. 1, p. 15-46.
- NAPOLITANO, Marcos. *Mário de Andrade e a cultura moderna brasileira*. In: Portugal-Brasil: uma visão interdisciplinar do século XX, 2004, Coimbra. Idem. Coimbra: Quarteto, 2003. v. 1. p. 285-300.
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil. A vida cultural brasileira sob o regime militar*. São Paulo, Intermeios, 2017.
- NAPOLITANO, Marcos & VILLAÇA, Mariana. *Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate*. Revista Brasileira de História, 18, São Paulo, 1998, 53-75.
- NICODEMO, Thiago. *Modernismo de estado e a política cultural brasileira dos anos 1940*. Revista Landa (Online) Volume 5, Número 1, p. 320-349, 2016. Disponível em: <https://revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol5n1/22.%20DOSSIER%20%20Thiago%20Nicodemo%20-%20O%20Modernismo%20de%20estado...%20PT.pdf>
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988
- PECAUT, Daniel. *Intelectuais e política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerários de uma falsa vanguarda*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- RIBEIRO, Marília Andrés. Modernismo e Vanguardas: os olhares artísticos de Minas. *Revista Locus*. Juiz de Fora, Volume 2, Número.1, p. 87-97, 1996.
- RIBEIRO, Marília. Modernismo brasileiro: arte e política. *ArtCultura*. Uberlândia, Volume 9, Número. 14, p. 115-125, jan.-jun. 2007.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RODRIGUES, Raquel Vallego. *Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil Percursos de uma Coleção de Arte*. 2015. Dissertação (Mestrado em Arte). Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política (1964-1969). In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, 7-58.

SIMIONI, Ana Paula. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective* [Online], 2016. Disponível em <https://journals.openedition.org/perspective/5539> acesso em: 18 fev. 2018.

SPIVAK, Gayatri. *Crítica da razão pós-colonial. Por uma história do presente fugidio*. São Paulo: Editora Politeia, 2022.

VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. *Revista de Sociologia e Política*. UFPR, Curitiba, Número. 9, p. 57-74, 1997.

VELLOSO, Mônica. A Brasilidade verde-amarela. Nacionalismo e regionalismo paulista. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Volume. 6, número 11, p. 89-112, 1993.

VILHENA, Rodolfo. *Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-1961)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1995.

WILLIAMS, Daryle. *Cultural Wars in Brazil. The First Regime Vargas*. Durham: Duke University Press, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *A política e as letras. Entrevistas da New Left*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

SOBRE O AUTOR

Marcos Napolitano é professor titular de História do Brasil Independente no Departamento de História da Universidade de São Paulo, Doutor em História Social pela mesma instituição e bolsista 1C do CNPq. É autor dos livros *1964: História do Regime Militar brasileiro* (Contexto, 2014) e *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o Regime Militar* (Intermeios, 2017). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5336-2350>. E-mail: napoli@usp.br