



«O Brasil não é para principiantes»: modernidades e modernizações na cultura brasileira do século XX (breve manual para o pronto uso)

Autor(es): Vecchi, Roberto
Publicado por: Imprensa da Universidade de Coimbra
URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/36537>
DOI: DOI:http://dx.doi.org/10.14195/1647-8622_9_5
Accessed : 19-May-2017 15:44:37

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.



hipóteses de século

ESTUDOS DO SÉCULO

XX

número 9 • 2009

«O Brasil não é para principiantes»
modernidades e modernizações na cultura brasileira do século XX
(breve manual para o pronto uso)

Roberto Vecchi

Roberto Vecchi, Professor Associado de Literatura Portuguesa e Brasileira na Faculdade de Línguas e Literaturas Estrangeiras da Universidade de Bolonha e do Programa de Douto-ramento em Iberística do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas da mesma Universidade. E-mail: robbev@gmail.com

1. Arlequinesca, canibal, plural

Mais do que paradoxal, a citação do título é conceptualmente densa. Não é por acaso que esta frase circula dentro de numerosos ensaios de índole sociológica publicados por acreditadas instituições de pesquisa (como por exemplo a Fundação Getúlio Vargas) ou nos *papers* de alguns célebres *brazilianists*. Na verdade, e aliás como convém a uma cultura que faz da fusão entre alto e baixo, entre erudito e popular, entre elitista e massificado, talvez uma das suas características entre as mais reconhecíveis, a sentença pungente é de um músico, um dos pais da Bossa Nova: Antônio Carlos, «Tom» Jobim. Todavia, a questão que é interessante pôr-se, é uma outra e vai directamente ao âmago do paradoxo: porque é que um país e uma cultura tão abertos ao contacto, ao encontro, à frequentação, como se imagina deste lado do oceano ou seja como for quando se está fora, tão banalmente desfrutável nos seus sensuais e decantados exotismos, deveria exigir capacidades ou esforços de compreensão? Também se pode responder de imediato à questão, dizendo que a cultura brasileira não é de nenhum modo, literalmente, *simples*. De facto, são incontáveis as dobras, as antinomias, os recantos ou os trânsitos que a caracterizam.

A primeira, imediata torção, a que nos parece obrigar um reconhecimento da cultura brasileira «contemporânea», subverte imediatamente um dos grandes paradigmas interpretativos que de um ponto de vista não só externo, mas insistentemente interno marcaram a percepção e a representação da dinâmica histórica do país e da sua cultura: é o que o olhar externo e errante do escritor austríaco em exílio Stefan Zweig fixou, justamente no início dos anos 40, em tempos de barbárie, na fórmula «Brasil, país do futuro», cristalizando na verdade contra a sua vontade uma radicada veia de culto nacionalista, o do assim chamado auto-elogio, do *ufanismo*. Portanto, é necessário uma vez mais olhar para o passado para compreender mais alguns elementos das ideologias surgidas numa das maiores reservas culturais do planeta, justamente aquele Brasil permanentemente suspenso à espera de um futuro que não chega. De facto, todos os discursos sobre a cultura brasileira do século XX não podem prescindir de um centro de gravidade – também este complexo e plural – que é o Modernismo, aquele processo de redescoberta, re-mitologização e refundação cultural da brasilidade como colante de auto-representações modernas da nação, que mesmo que por natureza não precisamente delimitável de dinâmica cultural se refere a um evento específico, à Semana de arte moderna de São Paulo de 1922, símbolo e não síntese do processo.

Mas se o Modernismo fixa a re-apropriação das coordenadas modernas da reflexão sobre a cultura brasileira, de qualquer modo marca também de imediato a sua impraticabilidade, pelo menos de acordo com os códigos da pureza e da unidade culturais prescritos pela *ratio* europeia. Basta pensar nas duas figuras *proteiformes* que desta cultura os modernistas forjam como emblemas de uma temporalidade fora do tempo (atrasada ou adiantada, mas sempre *desafinada*, desafinada e não enquadrada, em relação a todo e qualquer cânone centralista). Trata-se de *Macunaíma*, «o herói sem nenhum carácter» (como indicam o título e subtítulo da «rapsódia» publicada em 1928 por Mário de Andrade) e do canibal metaforizado no *Manifesto antropófago* pelo outro corifeu do Modernismo, Oswald de Andrade, no mesmo ano. O primeiro, arlequinesco e metamórfico carnavaizador, encontra justamente na ausência ostentada de qualidades a forma própria com que mediar e conjugar entre si as qualidades contraditórias do universo multi-racial-étnico-cultural do Brasil, revirando

assim os traços irremediavelmente negativos da «má» e de modo nenhum linear formação nacional. O que abre, sem o resolver, o dilema fundador da experiência pós-colonial «americana» entre duas dimensões, a da negatividade (o não ser) e a da alteridade (ser outro), entre Europa perdida e indianidade destruída, destinado a permanecer – tragicamente, poder-se-ia dizer – exposto e suspenso. Um processo análogo é o que, literalmente, executa o índio antropófago, devorador dos europeus, que ao assimilar na condição de dominado o corpo cultural do dominador obtém cultural e diferencialmente as qualidades deste último, conseguindo assim metabolizar, por incorporação e sem negações obrigadas, a própria ineludível diversidade, e ser em simultâneo si próprio e outro, novo e antigo, resolvendo, mesmo que só metafóricamente ou paradoxalmente, uma contradição insolúvel e dilacerante, própria justamente da condição de transição das experiências de colonialismo.

Fábulas de identidade, certamente, mas também ícones de uma cultura não redutível nem sequer mitologicamente à unidade, mas que permanece suspensa sobre o fio da contradição, um modo este para neutralizar opostos irreduzíveis e criar um outro espaço, talvez o lugar da brasilidade, onde esta se pode assim preservar, múltipla e heterogénea.

Se ainda for bastante uma imagem para exprimir a pluralidade inexprimível da cultura brasileira, pode-se então recorrer uma vez mais a um dos seus apólogos fundadores na cultura moderna do século XX, também este, aliás, entre plural e fugidío, o da «terceira margem do rio» de uma famosa *estória* de João Guimarães Rosa: fronteira móvel e indefinida, constituída pela canoa com que o pai silencioso decide ir viver no meio do rio, perante um filho inicialmente desconcertado mas que depois poderá distinguir, ainda que tardiamente, no acto paterno o seu último destino, o fragmento simbólico de uma condição múltipla, indefinida e indefinível, que todavia através da sua precariedade suspensa se consegue construir como margem própria, alternativa, habitável.

É neste impulso em direcção a uma «terceiridade» fugidia, uma multiplicação escorregadia de horizontes, uma lógica defeituosa que se modula de acordo com outros ritmos, outras melodias em que talvez se fixe a razão íntima, preliminar, que torna as culturas do Brasil um objecto complexo e incompreensível, justamente inadequado para os desprovidos de um equipamento crítico adequado, mas também sempre fugidío para os iniciados, sobretudo se se pretende capturá-lo em formas fixas, por estereótipos ou imagens. Todavia, já o facto de admitir o seu carácter plural, ou seja de culturas, determina um considerável progresso, até porque em tal perspectiva aquilo que nos parece desafinamentos ou dissonâncias poderia depois resultar em acordes seja como for harmónicos de outras formas sonoras, apenas parcialmente reconhecíveis para o nosso ouvido centralizador e tradicionalista e que pelo contrário exige exercício e prática próprios. E talvez, justamente por isto, a música, e a sua conhecida e persuasiva incapacidade mimética, fornece-nos as melhores metáforas para representar este objecto que não se deixa capturar.

Aliás, querendo apenas enumerar em pontos sumários as passagens, as interacções, os contrastes, não se consegue reunir nem sequer em torno de um eixo definido de espaços e tempos, de um sistema, a densa rede de relações intrincadas que articulam uma pluralidade cultural que porém não deve ser considerada como caos de impuridades e imperfeições em relação a uma presumida instância canónica, mas sim como lugar híbrido e de hibridação onde os níveis múltiplos das culturas (nos seus resíduos eruditos e institucionais que se misturam aos rastros da cultura popular ou folclórica, com a amálgama moderna da cultura de massa e de consumo da indústria cultural) criam sínteses imprecisas e todavia

inconfundíveis justamente na sua presumida imprecisão, por uma ausência de carácter que na verdade se funda na co-presença de caracteres diversos, contraditórios, múltiplos (exactamente como em Macunaíma).

Mas é necessário observar que a cultura brasileira – no singular – como objecto homogéneo, historicamente delineado e representável, tem uma existência formal dentro de uma tradição de estudos cuja raiz deve ainda ser encontrada no terreno modernista. De certo modo, trata-se aliás de um dos fantasmas mais resistentes, avistados e evocados ao longo do Séc. XX. Nos anos 30, na fase de estabilização da consciência crítica do Modernismo, na época da moderna ruptura política com a ordem rural oligárquica a favor das novas classes urbanas, aprofunda-se a redescoberta e sobretudo a reinterpretação da condição histórica do país. Deste modo consolida-se o vínculo, já prefigurado no início do século, entre identidade e cultura nacionais e, portanto, à reconfiguração da nação e à compreensão do seu processo formativo enquanto objecto unitário de estudo, correspondem reinterpretações de uma cultura brasileira também esta considerada em chave homogénea.

Deste ponto de vista, a obra de Gilberto Freyre é exemplar, ainda que o fantasma de uma cultura e de narrativas nacionais orientadas para a coesão façam ciclicamente retorno e em paisagens históricas e ideológicas diversas também nas décadas sucessivas. Nos anos 30, nesta década fundamental para o arranjo moderno do projecto nacional, surgem também interpretações essenciais que se esforçam por dar conta da complexidade da condição brasileira sem simplificações ou reduções. É o caso de Sérgio Buarque de Holanda que, em Berlim, a metade dos anos 30, tinha projectado uma «teoria da América» que explicasse aos europeus a particularidade brasileira. A obra teria permanecido para sempre no limbo, mas em 1936 o historiador paulista publica *Raízes do Brasil*, síntese poderosa montada com tipologias sociológicas mas sobretudo com o recurso às técnicas modernistas da montagem metafórica, de uma dupla visão, histórico-formativa e político-contemporânea, do Brasil moderno e do seu processo perturbado de modernização democrática (o volume precede de um ano o golpe de estado autoritário de Getúlio Vargas). Sérgio propõe aqui uma visão da temporalidade histórica que descobre justamente no Brasil moderno a dobra ainda viva e operante do passado, delineando uma dinâmica também cultural onde as raízes «danihas» da formação (colonial, ibérica, senhoril, escravocrata, latifundiária, subjugada por vínculos pessoais e regulada pelo elemento de modo algum moderno do favor) invadem e condicionam profundamente o presente só na aparência moderno da nação: uma espécie de revolução estática, de um progresso regressivo, a evidenciar o exercício impossível de um nacionalismo em simultâneo conciliatório e simplificador.

A ulterior torção que nos conduz à férvida e turbulenta conjuntura dos anos 30 é essencial para compreender muitas das interpretações da pluralidade cultural e nacional brasileira que se seguirão também nas épocas sucessivas, para reconstruir o conceito problemático e obsessivamente perseguido (considerando as dezenas de trabalhos que directa ou indirectamente se referem a esta ideia) da «formação» nacional. De facto, é o estudo das distorções históricas palpáveis no presente que ajuda a compreender como as dissonâncias de um país dominado por paradoxos ou surrealismos aparentes, devam pelo contrário, ser pensadas na problematicidade irresoluta do trânsito pós-colonial com a sua entrada na modernidade, quando a formação nacional se traduziu em figuras críticas, mais ou menos congruentes, que todavia reconduziam uma vez mais ao emaranhado complexo das ori-

gens e da experiência da colonização. Nesta óptica, a formação nacional tal como se podia enquadrá-la dentro da moldura da consciência modernista e do projecto nacionalista, detém-se justamente sobre o núcleo residual do passado no presente, que pode ser exprimido numa pluralidade de tonalidades ideológicas, positivas ou negativas: nostalgicamente como decadência de uma civilização de valores coloniais (Gilberto Freyre) ou criticamente como lacunas derivantes da matriz colonial ainda não superada que mostram o carácter contemporâneo e internacional do processo (Caio Prado Jr.) ou ainda como construção interrompida da modernidade nacional (Celso Furtado). Portanto, o peso do passado no presente interfere através de diversas configurações interpretativas que substanciam as principais representações identitárias e culturais do século XX da nação. Aliás, o vínculo entre colónia e cultura é até evidente na raiz etimológica dos dois termos (ambos derivantes do verbo latino *colere*, cultivar, ocupar, que tem como formas participiais a passada, culto, e a futura, precisamente, cultura) fazendo com que, como afirma Terry Eagleton, cultura e colonialismo sejam termos vagamente tautológicos, e portanto, necessariamente relacionados nas reconstruções que delas se podem articular.

De qualquer modo deve-se ressaltar a escolha interpretativa seminal de Sérgio Buarque que em vez de tentar a estrada de uma reconstrução cronológica integral da formação encontra uma possibilidade de esquematização recorrendo a tipologias figurais (o «aventureiro colonizador», o «semeador de cidades», o «homem cordial» do pessoalismo) que de facto mostram justamente a impossibilidade de sínteses conceptuais de acordo com as fórmulas consagradas, mas também a necessidade de inventar formas suficientemente representativas capazes de dar conta da complexidade da formação nacional. Não é então por acaso que será sob o signo desta «terceiridade» peculiar, da suspensão de contrários, das dobras do passado no presente, que se definirá uma instrumentação fundamental para a crítica brasileira justamente no período histórico que nos diz respeito sobre a interpretação dos processos de construção nacional, recuperados de modo particular através da abordagem cultural à articulação de uma tradição literária brasileira. É o que se distingue em obras fundamentais tais como, no final dos anos 50, a *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido ou nos anos 70 com Roberto Schwarz e a definição de um modelo interpretativo de «ideias fora do lugar» ou seja, capazes de dar conta da mistura paradoxal de ideias liberais em plena ordem escravocrática do Brasil republicano do final do século XIX, naquela sociedade ironizada de modo magistral pelo primeiro narrador sem dúvida «nacional» em todos os sentidos, na passagem entre os séculos XIX e XX: Machado de Assis.

Culturas brasileiras (no plural) portanto, das quais apenas um acesso lateral, figurado, pode tentar compreender a sua síntese imperfeita, a multidimensionalidade não redutível a não ser por algumas selecções precárias de imagens ou uma diversidade que é ao mesmo tempo horizontal (geográfica) e vertical (histórica e social) mas simultaneamente também alta e baixa, erudita e popular, não esquematizável como ocorre por banalização nos guias turísticos, sob pena de perda de algumas das suas características fundamentais. No fundo, o Modernismo brasileiro ao definir a consciência da pluralidade, da heterogeneidade, no limiar de um universo dominado pela primazia da técnica, representou a tentativa de salvar do esquecimento as características mais significativas das culturas dominantes ou subalternas, vencedoras ou vencidas da história tão intrincada da nação, subtraindo-as a um cancelamento que teria decretado a sua perda definitiva. Na máxima de Tom Jobim

da qual partimos pode-se então colher uma verdade profunda e todavia também fugidia. A cultura plural brasileira não é para principiantes, mas ao mesmo tempo impõe uma iniciação contínua em relação aos estereótipos arraigados sobre o Brasil que todos, inevitavelmente, trazemos dentro de nós.

Um modo para abandonar-se a esta máxima (e portanto conhecê-la) talvez possa ser apreender, em toda a sua parcialidade, em equilíbrio entre razão e emoção, entre conhecido e impensado, poderá ser detectar algumas figuras e conceitos recorrentes no século XX, sem pretensões totalizadoras, mas cientes de que justamente na consciência precária e incompleta da especificidade brasileira, se pode colher um elemento fundador da sua contraditória e nem sempre amena modernidade. Um catálogo de fragmentos de imagens, mais do que uma síntese representativa, que nos coloca na posição do ex-colecionador de selos que um poeta do século XX brasileiro, um dos melhores guias para se perder na contemporaneidade da cultura brasileira (portanto, deste modo, correr talvez o risco de reconhecê-la), Carlos Drummond de Andrade, indica como depositário de uma memória absolutamente inexpugnável, que todavia se pode reconstruir apenas através de uma «coleção de cacos», um repertório desordenado de restos desenterrados do passado, como aquele precário que se tentará montar nestas páginas:

Já não coleciono selos [...]
Agora coleciono cacos de louça
Quebrada há muito tempo.
Cacos novos não servem.
Branco também não.
Têm de ser coloridos e vetustos,
desenterrados – faço questão – da horta.
(«Coleção de cacos», *Esquecer para lembrar*, 1979).

2. Modernidades ainda que tardias

O Brasil nasce num certo sentido «moderno», ou seja, a origem da sua formação arraiga justamente no limiar da «época moderna». E a modernidade, mas desta vez considerada como dimensão complexa da modernização que se desenvolve nos dois últimos séculos constitui indubitavelmente uma chave de acesso à cultura brasileira, sem dúvida entre as mais complexas mas provavelmente também aquela potencialmente mais rica de contribuições.

Para uma configuração adequada em termos históricos, é necessário dizer que o século XX brasileiro é um século «longo». De facto, as bases materiais da modernização do país devem ser reconduzidas, caso queiramos encontrar-lhes um termo periodológico rígido, ao complexo momento histórico entre 1888 e 1889 quando inicia a assim chamada «nossa revolução» (ainda Sérgio Buarque da Holanda), ou seja, é abolida em primeiro a escravidão e no ano sucessivo expulso o imperador e proclamada a República. É além do mais necessário lembrar, em termos de periodização do século XX, que em 1930 deu-se uma relevante ruptura histórica, sob diversos aspectos talvez a mais profunda do século, a assim chamada – confirmando uma vez mais o valor categorial e não histórico do conceito – «Revolução de 30», e não por acaso tal transformação ocorre também com

uma mudança relevante da ordem política, o final da chamada «República velha», ligada aos arranjos tradicionais oligárquico-rurais e o impulso em direcção à modernização em sentido nacional, que aliás prosseguirá também sob formas autoritárias (o *Estado Novo* em primeiro lugar, o golpe de estado militar em 1964 depois) diluindo-se depois no final do século.

Pois bem, neste cenário histórico dá-se um espectáculo muito particular da modernidade. De facto, são poucos os exemplos de contextos nacionais onde a desfasagem entre modernização e modernidade é de tal modo evidente e ampla. O Brasil é, efectivamente, o país que mais cresceu neste século: entre 1900 e 1990 multiplicou 85 vezes o seu produto interno bruto; registou as melhores *performances* mundiais nas taxas de crescimento, entre os anos 40 e 80 desenvolveu-se a uma taxa de crescimento média anual de 7%. Ou seja, é um país que percorreu as etapas da modernização com um passo mais veloz do que todos os outros. Mas se os resultados do processo modernizador são lidos através de outros indicadores, como por exemplo económicos ou sociais, o quadro inverte-se radicalmente. A oitava economia do mundo em termos do produto interno bruto é, de facto, a que exhibe a distribuição de renda mais desequilibrada, onde 20% dos cidadãos mais ricos (com rendimento médio equivalente ao da França) consomem 63,8% do rendimento nacional e é 25,5 vezes maior do que o rendimento médio de 20% dos cidadãos mais pobres (com rendimento médio equivalente ao do Congo) que detém 2,5 % do rendimento nacional (dados UNDP). Em suma, 50% da população não consome mais do que 10% dos recursos e 35% dos 166 milhões de brasileiros está abaixo do limiar de pobreza. O protagonismo geopolítico do Brasil desta última década torna tais dados em movimento, mas os conflitos continuam macroscópicos.

É verdade, como observa o sociólogo francês Roger Bastide em 1957, depois de ali ter ensinado por 16 anos, que o Brasil é uma terra de contrastes, mas que a desintegração social produzida num século de intenso crescimento económico é, também neste caso, inverossímil. É o Brasil para o qual, nos anos 70, o economista Edmar Becha tinha cunhado o apelativo «Belíndia», um Brasil contemporaneamente em parte Bélgica e em parte Índia, ao mesmo tempo primeiro e terceiro mundo, onde actualmente a situação de desequilíbrio entre a minoria rica e a maioria, em aumento, pobre ou até mesmo indigente agravou-se de tal modo que obriga a sair das metáforas e a recorrer a termos de comparação ainda mais duros, como quando se compara o *apartheid* social brasileiro, com cerca 10% de abastados, ao que foi o *apartheid* racial da África do Sul até uma década atrás.

Trata-se então de uma modernidade contraditória para a qual, também neste caso, se consegue encontrar uma definição unicamente através de oxímoros ou de antinomias que exibem o conflito nos próprios elementos constitutivos: por isto, essa é denominada, pelo menos dentro das ciências sociais brasileiras, «modernidade arcaica».

Por um lado deve-se assinalar a origem remota do modelo excludente a ser procurada na própria raiz, periférica, da formação brasileira, tal como fez Celso Furtado perguntando-se porque é que os países surgidos depois da expansão económica da Europa, cujas estruturas tinham sido criadas para facilitar esta expansão, tenham acumulado assim tanto «atraso» em relação às metrópoles. Por outro lado emerge de modo indiscutível o carácter moderno e contemporâneo dessa exclusão que resulta ser assim o produto, poder-se-ia dizer, de uma modernização técnica efectiva, em particular no plano substancial, portanto também cultural, dos direitos fundamentais de cidadania.

É então oportuno repensar na cultura como é originada pelo trânsito decisivo modernista partindo de uma tipologia moderna tão particular. E isto também para compreender que a pluralidade de registos e de níveis presentes na cultura brasileira, além dos artefactos míticos interpretativos originados sobretudo pela São Paulo incendiária dos anos 20 (e lembre-se, a este propósito, que o Modernismo foi um produto desejado e subvencionado pela elite do café, como não sem ironia autocrítica apontava Oswald de Andrade), muito deve também às fracturas sociais que não se podem recompor que marcam a entrada da nação nos territórios da modernidade cultural.

Não é por acaso que desde o início do século XX se afirmam com sucesso crescente as teorias interpretativas de uma realidade nacional tão complexa formuladas sob o signo da dualidade, da co-presença de mundos diversos. Tal perspectiva é depois recodificada, no início dos anos 60, pelo francês Jacques Lambert que na teoria dos «dois Brasis», ou seja, da coexistência de duas realidades, uma rural e arcaica, a outra urbana e moderna, dará lugar a uma multiplicidade de interpretações dualistas, uma visão esta congruente aliás com as teorias funcionalistas sobre a modernização, na voga também naqueles anos, segundo as quais metade do Brasil era residual e atrasado e a outra metade, pelo contrário, funcional e avançada. Na realidade, as ainda que importantes teorias dualistas com as suas tentativas de racionalização das anomalias modernas do Brasil, mostrarão sobretudo, com o aprofundar da crise do modelo nacionalista de desenvolvimento surgido nos anos 30 (o chamado *nacional-desenvolvimentismo*), com a modernização autoritária imposta pelos militares, uma ulterior particularidade da modernidade brasileira. De facto, a reflexão daqueles anos sobre a dependência e o subdesenvolvimento, onde se associavam entre si os «dois Brasis», a tal ponto que é mais oportuno falar de uma dualidade mais do que de um dualismo, ou seja, o Brasil moderno não é separado do Brasil arcaico mas cresce e alimenta-se através desse.

Então, mais do que periférica, a modernidade brasileira pode ser melhor compreendida deste ponto de vista acentuando-se a sua dimensão essencialmente semi-periférica (Boaventura de Sousa Santos) ou de «grande periferia» (Samuel Pinheiros), no sentido que partilha ao mesmo tempo e de modo combinado a condição de periferia e de centro, desempenhando uma função intermediária e compensadora fundamental no funcionamento do assim chamado sistema-mundo. Aliás, a característica mais evidente da semi-periferia é justamente aquela de fazer coexistir mais temporalidades entre si, modernidades diversas que viajam com ritmos diferenciados. Disto resulta, a nível cultural, uma mistura de tempos históricos diversos mas contemporâneos, um mosaico de passado e futuro, de arcaico e moderno, cujas dissonâncias estéticas o Tropicalismo, por exemplo, na segunda metade dos anos 60, tentará desfrutar, conjugando entre si e não casualmente justamente fragmentos ou estilhaços da tradição com experiências de vanguarda. A sensação que se pode então tirar, observando a modernidade semi-periférica brasileira, é a de um moderno que gira no vazio (Roberto Schwarz) já que se combinam entre si elementos pré-modernos com outros absolutamente ultramodernos, como se o passado, o arcaico, permanecesse como uma dobra, sem se abrir, no presente. Além disso, este aspecto do moderno é lucidamente sentido por Lévi-Strauss quando, reconstruindo em chave memorialista a sua longa e fundamental estadia brasileira na segunda metade dos anos 30 em *Tristes tropiques* – uma obra que aliás constitui para todos os efeitos uma óptima iniciação à complexidade de modo algum transparente da cultura brasileira para

além de ser, talvez, o próprio certificado de nascimento da antropologia estrutural – observa como as cidades brasileiras, como emblema da modernização, passem, de modo aparentemente paradoxal do novo ao decrépito sem se deter na maturidade, quase como que atingidas por uma decadência precoce e inexplicável, se lida através das molduras de outras formas de moderno.

Falando de modernidades diferenciadas, é necessário também sublinhar como mesmo nas suas particularidades, ou talvez justamente em virtude destas, a modernidade brasileira que se configura no século XX traz à luz fases diversas de maturação. Não é por acaso que no Brasil, o pós-moderno e o pós-modernismo têm uma sua razão de ser contemporânea que encontra confirmações concretas também no plano histórico e cultural justamente pela reconhecibilidade do moderno que se define no limiar do século e que se coagula a partir dos anos 20, como ideologia e estética, no Modernismo.

Se entre os anos 30 e 40, de facto entre Estado Novo e segunda Guerra Mundial, as ideias e mitologias modernas são discutidas à procura de uma sua possível superação, por outro lado o moderno fixa-se definitivamente como uma tradição que aliás se aprofunda e se radicaliza. A segunda metade do século XX brasileiro é marcada pelo conceito que talvez explique melhor a transformação em curso, onde permanência e descontinuidade do moderno se conjugam em novas representações, ou seja, a modernidade tardia, uma modernidade onde justamente global e local (entendido aqui como restos do estado-nação) actuam em modo dialéctico entre si (Anthony Giddens), acentua aspectos de uma condição histórico-cultural que, como se viu, pode-se dizer quase que peculiar da formação moderna do Brasil.

Os projectos reflexivos de revisão do moderno, com as oscilações entre antigo e novo e a sobreposição de temporalidades e espaços distintos, característicos da modernidade tardia, esclarecem no contexto semi-periférico brasileiro a própria relação com o fim da modernidade. Aliás, poder-se-ia observar que, justamente no Brasil, pós-moderno e tardo moderno, não são termos de um contraste, mas justamente em virtude da sua particularidade, moderna e plural, o esvaziamento da modernidade coabita com a sua radicalização, uma característica esta que actua em profundidade, como uma ulterior dobra das representações culturais. Pense-se, por exemplo, a um romance-mundo como *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa, que se por um lado supera o modelo do romance regional modernista, por outro radicaliza a sua lição colocando-se então, ele também, num limiar revelador, poder-se-ia dizer, da complexidade do moderno brasileiro: em suma, ainda uma outra «terceira margem».

3. 1945: o ano que não terminou

Na história da cultura brasileira do século XX, não são poucos os anos que, como se diz com uma expressão corrente (Zuenir Ventura), não terminam: poder-se-iam enumerar, entre outros, 1922, 1956, 1968, mas também 1945 – e com todo o direito – é, justamente, um ano de viragem. Os anos não terminam, como é comum observar no Brasil, quando os seus efeitos são de tal modo profundos que marcam inteiras épocas, inauguram verdadeiros ciclos. São anos que na realidade representam, como foi notado (Alfredo Bosi), pontas de icebergs, ou seja, tornam-se o símbolo emergente de constelações bem mais amplas, o emblema formal e visível de processos históricos bem mais articulados.

Nesta reflexão sobre a cultura brasileira, o ano que não termina – eixo portanto periodizador – é, justamente, 1945. Na verdade, se quiséssemos capturar integralmente o nascimento, afirmação e crise, das narrativas nacionais relacionadas com o nacionalismo e com uma reformulação em sentido moderno dos projectos de cultura nacional, deveríamos por correcção e completude voltar aos anos 30, à época da assim chamada Revolução de 30 e percorrer então as fases alternadas destas narrativas até ao final do século. Todavia, a periodização configurável a partir de 1945 e extrapolada através de uma reflexão sobre as relações problemáticas entre modernidade, modernização e Modernismo, assume uma identidade própria que deve ser atribuída a uma rica combinação de motivos históricos e culturais, a uma densa trama de continuidades e rupturas.

O final da segunda guerra mundial, que tinha visto a partir de 1944 a participação do Brasil com um corpo expedicionário alinhado com as tropas aliadas, contribui para o desmoronamento do Estado Novo, do populismo autoritário e para a queda, pelo menos temporária, de Getúlio Vargas. Como bem mostra, no campo das representações, o primeiro volume, *Os ásperos tempos*, da trilogia histórica de Jorge Amado, *Os subterrâneos da liberdade*, Vargas inicialmente tinha sido tentado pelo apelo do fascismo e do nacional-socialismo europeus também pelas suas mais do que evidentes afinidades ideológicas e institucionais com o regime brasileiro. Porém, depois de 1942 abandona as seduções germanistas e vira-se definitivamente para a aliança continental em particular permanecendo sob a esfera de influência decisiva dos Estados Unidos.

Tal orientação possui uma enorme importância, porque subentende não só uma mudança de ordem geopolítica, mas também a substituição dos modelos culturais de referência: de facto, se antes dos anos 40 era ainda a Europa a exercer a maior atracção como farol civilizador, a partir deste momento são os valores americanos que rapidamente começam a predominar. Além do mais a própria democratização é favorecida justamente pela definição das novas alianças políticas (que punha o regime *getulista* numa posição de forte contradição, dilacerado entre o autoritarismo interno e a luta contra regimes afins na política externa), se por um lado implica o final do Estado Novo, por outro cria as condições de permanência do populismo agora mediado pelas formas democráticas que conduzirão à eleição presidencial de Vargas em 1950.

O clima pós-bélico torna ainda mais evidente o que estava sucedendo no plano da cultura nacional: o esgotamento do impulso propulsivo do Modernismo com o prefigurar-se de novos cenários estéticos, ideológicos e culturais. O documento fundamental a este respeito – e num certo sentido também o mais dramático – é constituído pela célebre conferência sobre o movimento modernista de Mário de Andrade de 1942 (este morrerá depois em 1945), justamente 20 anos depois da Semana de arte moderna. Com este pronunciamento radical, Mário, a verdadeira consciência crítica e autocrítica do movimento, não só exhibia os limites de acção e de pensamento mais evidentes dos modernistas, denunciando, ao reconstruí-la, o carácter elitista e individualista da sua actividade. Mas entre as frestas da veemente autocrítica descortinam-se também as directrizes embrionárias em direcção às quais se está a orientar a «consciência criadora nacional», justamente a partir da consciência do inelutável final de um ciclo, da «nova idade política do homem» que mesmo entre as dobras do autoritarismo já se podia aperceber.

Além do mais, o sentimento de limiar, de liminaridade (ainda Mário nos anos 40 observava «A minha geração vil era, afinal de contas o quinto acto conclusivo de um

mundo»), sente-se também noutros episódios significativos: em 1944 é publicado por Edgard Cavalheiro o volume *Testamento de uma Geração*, uma espécie de balanço de encerramento da experiência modernista realizado pelos seus próprios protagonistas, da qual exala o sabor melancólico do final de uma época. Porém, ao mesmo tempo, vai-se definindo um novo horizonte. Em 1945 Mário Neme recolhe os testemunhos de uns trinta jovens intelectuais no volume *Plataforma da nova geração*, de certo modo especular em termos de oposição ao testamento simbólico da geração que sai da cena. A plataforma actualiza o repertório daqueles que são sentidos como os problemas «orgânicos» da cultura nacional com a radicalidade ideológica própria do tempo: ao lado da reflexão sobre o intelectual depois do Modernismo e sobre os problemas de construção não apenas formal da nação, emerge – e é a novidade – a preocupação política presente também no último Mário de Andrade pelo «povo».

Além disso, uma outra passagem decisiva que contribui a espessar o divisor de águas político-estético desta época, numa fase de reescrita crítica das narrativas nacionais em que irrompem novos sujeitos colectivos, é constituída pelo I Congresso Brasileiro dos Escritores que ocorre em São Paulo em 1945. Não só a crítica ao fascismo e o debate sobre a democracia (ainda inexistente) e sobre as formas de democratização precedem apenas de alguns meses o final do Estado Novo, mas delinea-se o perfil do novo intelectual, que da «consciência amena do atraso» de matriz modernista passa à ideologia do *desenvolvimentismo*, do país em vias de desenvolvimento (Carlos Guilherme Mota) que incidirá profundamente nos anos vindouros. Em suma, uma importante mudança de orientação, bem como de profundidade política e ideologia do empenho cultural.

Estas transformações internas na consciência e na percepção da cultura contemporânea inserem-se depois na repentina transformação em curso dos meios de produção cultural de massa com o nascimento para todos os efeitos, em torno a 1945, da indústria e de um mercado culturais (Nelson Werneck Sodré). É óbvio que o peso crescente da influência norte-americana não é alheio à mudança, mas um factor considerável é devido também ao importantíssimo processo de urbanização, de migração interna sobretudo em direcção às metrópoles de Rio de Janeiro e São Paulo, que se intensifica justamente a partir dos anos 40, mantendo taxas de urbanização altíssimas, pelo menos até aos anos 70. É neste quadro renovado, no clima de re-democratização em curso, de reformulação do projecto populista em sentido participativo e re-legitimador, que a indústria cultural descobre (e forma) o que será o seu sujeito-objecto privilegiado também nos anos vindouros: as massas populares urbanas.

4. Contrapontos e dissonâncias

Se 1945 proporciona um limiar temporal reconhecível e claro para reconstruir os movimentos da cultura brasileira contemporânea, não se pode pensar ao mesmo, ainda que num plano formal se poderia até ser tentado de o fazer, como a um «marco zero», o ponto zero, o entroncamento de fundação *ex novo* de outros processos culturais. Nesta perspectiva, a reconstrução por gerações, através de gerações cessantes (a modernista) e novas (pós-modernistas), poderia favorecer este tipo de representação, absolutamente parcial, do problema. Além do mais, na literatura «surge» aquela que por convenção foi chamada a «geração de 45», de certo modo como confirmação da liminaridade deste ano

que não termina e de um alternar-se seja como for em curso em relação à estação da ruptura modernista.

Encontramo-nos pelo contrário, uma vez mais, na condição típica da modernidade brasileira que Sérgio Buarque de Holanda tão bem exprime (encerrando *Raízes do Brasil*) através da figura do trânsito: no limiar entre dois mundos, um extinto ou em extinção e o outro que se debate para vir à luz. E é com esta chave, uma vez mais complexa e com poucas potencialidades divulgadoras, que deve ser enfrentada a reconstrução do período cultural em questão, portanto compreendendo também linhas de continuidade e de ruptura modernistas que se fundam e se embatem a partir dos anos 30. Justamente por isto as metáforas musicais como a do contraponto e da dissonância, são úteis para dar conta de tais processos, plurais e não singulares, de outro modo dificilmente formalizáveis se não de modo abstracto.

Em 1931, Mário de Andrade, recensando as colectâneas poéticas de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt e Murilo Mendes publicadas em 1930 saudava a maturação da poesia brasileira como o final das «inconveniências da aurora», referindo-se evidentemente às tumultuosas experiências primo-modernistas da década «heróica» precedente. Estes e outros poetas, assim como muitos outros narradores, ensaístas, autores, estão plenamente activos em 1945 e assim permanecerão também nas décadas vindouras. Mas é ainda necessário assinalar como são múltiplas as dissonâncias internas ou as buscas de formas contrapontísticas na sua produção e como oportunamente a nova ordem que antes se instaura na conjuntura histórica do final da segunda Guerra Mundial e do Estado Novo é propícia para uma reorientação substancial estética e ideológica das suas obras.

De facto, a paisagem literária proveniente dos anos 30 era caracterizada pelo trânsito do projecto estético ao ideológico que trazia para primeiro plano a narrativa sócio-regionalista (o Nordeste de Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, o Sul de Érico Veríssimo) mas também, noutros termos, pela prosa introspectiva, de tendência intimista (Otávio de Faria, Cyro dos Anjos, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna) ou irreductível *tout court* a qualquer fácil etiqueta (Dyonelio Machado). Além do mais era enriquecida por um género misto como o ensaio auto-interpretativo da formação (Gilberto Freyre, Sérgio Buarque, Caio Prado) e pelo enraizamento profundo das experiências líricas modernas (o empenho de Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima) em criar uma «tradição da ruptura» sempre no signo da liberação formal modernista, mas também as linhas essenciais mais ténues e antiprosais de Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt de qualquer modo tributárias dessa mesma revisão estética. Exemplos eloquentes das que poderiam soar como dissonâncias, mas que revelam depois, a um olhar mais atento, a sua natureza justamente contrapontística entre tradição e inovação, entre moderno e contemporâneo, são Drummond na passagem da *Rosa do povo* (1945), o auge da dicção social da sua poesia, à viragem pessimista e classicizante de *Claro enigma* (1951) aliás pré-anunciada por *Novos poemas* de 1948. Poder-se-iam reconstruir mapas não menos radicais deslocando-nos da poesia prismática de Murilo (nos desenvolvimentos formais que acontecem em *Poesia liberdade*, 1947) ou da prosa de Jorge Amado (com a celeberrima viragem folclórica de *Gabriela cravo e canela*, de 1958, depois da estação realista e militante do empenho ideológico) apenas para citar algumas transformações excelentes e macroscópicas que ocorrem e se adensam na circunstância em questão ou depois dessa.

Também é verdade que, em torno a 1945, o ano que não termina, o terreno cultural vem abalado, sempre neste período, por alguns bradíssimos inovadores e seminais que confirmam a sensação de trânsito inter-epocal, de equilíbrio entre dois mundos, de novos acordes e harmonias em curso de composição: por exemplo, basta mencionar para o teatro *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues (1943) e para a prosa *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector (sempre de 1943), *Sagarana* de João Guimarães Rosa (1946) ou para a poesia *O engenheiro* de João Cabral de Melo Neto (1945). Outras partituras que todavia arriscariam não ser compreendidas a não ser pensando ao sensível renovamento que o novo clima pós 1945 contribui a criar, desenhando um outro horizonte nos anos 40 e 50.

Neste sentido, a literatura exprime apenas um segmento, significativo mas não hegemónico, da nova cultura nacional, o que provavelmente justifica também a direcção formalista que toma pelo menos uma parte desta justamente nesses anos. Pelo contrário, mais apertado se torna o nexa entre a ideia de cultura nacional e a cultura popular, muito além das próprias recodificações modernistas, induzido em particular pelo crescimento vertiginoso da sociedade urbana e industrial e pela abertura de um mercado de consumo cultural de massa. Este é, sem dúvida, o contraponto mais forte que se colhe na maturação do imaginário e da cultura brasileiros desta fase alimentada e mantida pela consolidação da indústria cultural. Além do mais, o Brasil está a mudar vulto vertiginosamente, está-se a diversificar ao interno da sua própria heterogeneidade histórico-constitutiva, com as fortes migrações das áreas rurais do centro-sul e das periferias do nordeste do país em direcção às metrópoles industriais.

Não é por acaso que o rádio, que tinha feito a própria entrada no Brasil nos anos 20, torna-se o meio principal para plasmar a nova cultura de massa, popular e urbana, com a difusão dos melodramas (as assim chamadas *novelas*) e da música popular. Esta aliás, justamente devido à popularização que conhece através da rádio, está por seu lado a transformar-se: se nos anos 30 tinha sido o samba (o *samba canção*) a afirmar-se como género de consumo relativamente amplo, com a assim chamada *Velha Guarda* onde se destacavam figuras como Noel Rosa ou Ari Barroso, agora a mobilidade social altera profundamente a fisionomia da música popular. De facto, é a música regional, que provém das periferias, a prevalecer nos centros, por exemplo com o bahiano Dorival Caymmi ou com os ritmos dançantes do *baião*, *xote* e *xaxado* sempre do nordeste e uma canção sobre a seca, como *Asa branca* (1947) do popularíssimo músico pernambucano Luiz Gonzaga, «o rei do baião», pode ser considerada como coluna sonora da época, na sua evidente reutilização urbana e massificada. Mas também devem ser consideradas, sempre na onda da popularidade radiofónica, influências continentais, como a romântica do bolero, sobretudo mexicano, que contribui a transformar a própria forma do *samba canção* tradicional.

Além disso, também o cinema, estagnado no início dos anos 40, toma a direcção do popular principalmente para o consumo de massa, graças ao potente sodalício entre interesses industriais e comerciais que investem na criação de um novo imaginário: por mais de 15 anos terá um enorme sucesso o género das *chanchadas* musicais, que combinando entre si histórias banais (com tipificações elementares para todos os gostos: a boa, a bonita, o mau), gosto popular «brasileiro» e alta taixa de traços «carnavalescos». Actores popularíssimos como Oscarito, Grande Otelo, Mazzaropi, Ankito, oferecem paródias a baixo custo dos filmes americanos, tais como *Sansão e Dalila* ou *Matar ou morrer*, ou musicais carnavalescos como *Aviso aos navegantes* ou *A dupla do barulho*, apoiados por

novas produtoras cinematográficas como a Atlântida, plenamente conscientes do peso comercial na formação de um novo mercado de consumo que podia exercer a sétima arte sobre as classes urbanas.

As imagens populares de rádio, cinema, música e carnaval compõem assim a «nova» paisagem cultural do Brasil em 1945, em cujas contradições, mais do que nos desenvolvimentos, imergir-se-ão de seguida as auto-análises colectivas, frequentemente cortantes, sobre o aglomerado moderno, conflitual e dependente, do país. Entre populismo redemocratizado, fragmentos reciclados de cultura popular, industrialização da cultura de massa, permanências e rupturas de uma literatura suspensa nos dilemas entre empenho e desempenho, despontam em contemporâneo na cultura brasileira desta época dissonâncias e contrapontos em relação à ideia e às mitologizações de cultura nacional que se tinha configurado nas décadas anteriores na esteira da onda de choque modernista. Mais do que discriminar entre moderno e pós-moderno, entre modernidade plena e tardia, a cultura nacional brasileira que se pode reconstruir partindo de 1945 não substituiu, mas combina e parece misturar entre si todas as temporalidades em jogo, a dos Brasis arcaico, moderno e agora também pós-moderno. Uma pluralidade que foge às tentativas de síntese exaustiva (que todavia os meios de comunicação de massa nacionais, ao longo de todo o século, esforçar-se-ão em perseguir e cristalizar), mas que se deixa apreender, talvez e apenas precariamente, por figuras e contrapontos, no trânsito parcial, musicalmente dissonante, das suas formas em conflito. Um Brasil tremendamente moderno e *desafinado*.

REFERÊNCIAS ESSENCIAIS

- ANDRADE, Mário de – *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica coord. por Telé Porto Ancona Lopez. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988. (Coleção Arquivos).
- BOSI, Alfredo – Plural mas não caótico. In *Cultura brasileira. Temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, p. 7-15.
- BOSI, Alfredo – *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- EAGLETON, Terry – *L'idea di cultura*. Roma: Editori Riuniti, ed. or. 2000, 2001.
- ETTORE, Finazzi Agrò; CATERINA, Pincherle Maria – *La cultura cannibale. Oswald de Andrade: da Pau-Brasil al Manifesto antropofago*. Roma: Meltemi, 1999.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de – *Raízes do Brasil*. 18.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- MOTA, Carlos Guilherme – *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974). Pontos de partida para uma revisão histórica*. 5.^a ed. São Paulo: Ática, 1985.
- NAPOLITANO, Marcos – *Cultura brasileira. Utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo, Contexto, 2001.
- ORTIZ, Renato – *Cultura brasileira & identidade nacional*. 4.^a ed. (1.^a ed., 1985). São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ORTIZ, Renato – *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira & identidade nacional*. 5.^a ed. (1.^a ed. 1988). São Paulo: Brasiliense, 2004.

ROSA, João Guimarães – A terceira margem do rio. In *Primeiras estórias*. 21.ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 32-37.

SODRÉ, Nelson Werneck – *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.