

O Significado da 'Modernidade' e da 'Brasilidade' na Evocação do 'Brasil Moderno'

..... Maria de Fátima Fontes Piazza*

R e s u m o

O presente artigo é o resultado de algumas reflexões sobre o 'Brasil Moderno' (1930-45), suscitando algumas questões: Seria São Paulo símbolo da 'modernidade' e da 'brasilidade'? Quais são os marcos definidores da 'modernidade' e do 'modernismo' no Brasil?

Palavras-Chave: Modernidade – Brasilidade – Região – Tradição – Linguagens.

A b s t r a c t

The present article is the result of some thoughts about the "Modern Brazil" (1930-45) and causes some questions: Would São Paulo be a symbol of the "modernity" and the "Brazilianess"? What are the landmarks that define the "modernity" and the "modernism" in Brazil?

Key words: Modernity - Brazilianess - region - tradition - languages.

Até recentemente, falar ou evocar a palavra 'moderno' remetia à 'Semana de Arte Moderna', realizada em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal da cidade de São Paulo, a qual congregou intelectuais e artistas plásticos, como: Graça Aranha, Menotti del Picchia, Mário de Andrade, Anita Malfatti e outros.¹

Reside, aqui, um ponto de inflexão: Seria São Paulo: símbolo da 'modernidade' e da 'brasilidade'?

Este assunto discutido por Monica Pimenta Velloso, em seu artigo "A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista",² mostra que São Paulo dos anos 20 vivia uma efervescência política, econômica, social e intelectual e, conseqüentemente,

* Licenciada em História pela Universidade Federal de Santa Catarina; Mestre em História pela Universidade de Brasília; Doutoranda em História junto ao Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, com ingresso em 1998, sob a orientação do Prof. Dr. Artur César Isaia.

¹ Sobre o assunto, vide:

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22: Subsídios para a história da renovação das artes no Brasil*. 4 ed. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979. 335 p. il. (Col. Debates)

² VELLOSO, Monica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. IN: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Ed. da FGV, v. 6, n.º. 11, 1993. p. 89-112.

representava o “exemplo da modernidade e a imagem do país do futuro”. Segundo esta autora, “A visão ufanista de São Paulo traz um aspecto interessante: a desqualificação empreendida em relação ao Rio de Janeiro”.

Se, nos anos 20, o que se convencionou chamar de ‘modernidade’ e ‘brasilidade’ evoca uma discussão sobre regionalismo(s). Polêmicas à parte, aqui se esboça a seguinte questão: Quais são os marcos definidores da ‘modernidade’ e do ‘modernismo’ no Brasil?

Primeiro, a referência sobre a palavra ‘moderno’ no Brasil adquire um sentido de atualização (para alguns, de vanguarda) na “febricitante São Paulo³ ou na “extática São Paulo”⁴ dos anos 20.

De acordo com Nicolau Sevcenko: “a Semana de Arte Moderna marcava a irrupção da cultura modernista no Brasil” e, conseqüentemente, “as transformações da linguagem”, daí o aparecimento em profusão da palavra ‘moderno’ nos slogans de propaganda da São Paulo da década de 20.⁵

A cidade do Rio de Janeiro, como capital da República, em 1922, empreendia uma verdadeira “cruzada cívica” para comemorar em grande estilo o 1º Centenário da Independência do Brasil: com a exposição internacional, com a remodelação urbana e o embelezamento da cidade (a demolição do Morro do Castelo), enfim, ‘criar’ o ‘Brasil Moderno’ significava “construir um locus da modernidade” e, conseqüentemente, resolver o problema da construção da nação brasileira.⁶

Ambas as cidades (representadas por suas elites políticas e intelectuais) disputavam um “padrão de modernidade” que deveria servir de modelo para o restante do país.

Na cidade do Rio de Janeiro, o esforço concentrou-se na parte urbanística e paisagística, a fim de que a cidade fosse encarada como um “cartão-de-visitas” da nação junto ao mundo “civilizado”. Por sua vez, os modernistas paulistas buscavam para a cidade de São Paulo o “lugar da nova matriz da nacionalidade”.

Conforme Marly Silva da Motta, “foi cumprida, em ambos os casos, a missão de nomear as forças do atraso e de identificar os arautos da modernidade”.⁷

Segundo as análises e debates acadêmicos sobre ‘modernidade’, ‘modernismo’ e ‘moderno’, tentam romper com o paradigma de que o modernismo paulista seria o modelo para tais questões.

³ MORSE, Richard. **Formação história de São Paulo**. São Paulo: Difel, 1970. p. 343.

⁴ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo, Cia. das Letras, 1992. 320 p. il.

⁵ SEVCENKO, Nicolau. Transformações da linguagem e advento da cultura modernista no Brasil. **IN: Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, Ed. da FGV, v. 6, n.º. 11, 1993. p. 78-79.

⁶ Sobre este assunto, **vide:**

MOTTA, Marly Silva da. **A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da independência**. Rio de Janeiro, Ed. da FGV/CPDOC, 1992. p. 129.

⁷ *Id.*, p. 116.

A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica, de Eduardo Jardim de Moraes (Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1978. 183 p.), mostrou o movimento modernista dos anos 20 como resultado de um pensar filosófico já inscrito na nossa tradição cultural.

Nessa mesma linha de raciocínio, Francisco Foot Hardman, em um artigo intitulado: Antigos modernistas,⁸ asseverou que: “entre projeções futuristas e revalorizações do passado, escritores do Brasil na passagem do século tentavam fazer o que o modernismo, depois, adotaria como programa: redescobrir o país”. Os escritores a que se refere são, dentre outros, Euclides da Cunha, em os Sertões (1902) e Graça Aranha, em Canãa (1902).

Para este autor, muito antes da geração da Semana de 1922, tentar “arvorar-se em vanguarda de pretensa identidade nacional”, outros modernistas, “saídos de lugares distantes e de tempos remotos, lançavam suas línguas estranhas como chamas utópicas sobre as ruínas do país”.

A importância de questionar e redimensionar a ‘modernidade’ e o ‘modernismo’ no Brasil, conduziu à realização de dois simpósios sobre o assunto. O primeiro, realizado em Porto Alegre, em 1992, cuja temática foi “A Semana de 22 e a emergência da Modernidade no Brasil” (Porto Alegre, Secretaria Municipal de Cultura, 1992. 61 p.), organizado por Maria Amélia Bulhões e Maria Lúcia Bastos Kern, do qual se conclui que: “a modernidade no Brasil apresenta suas especificidades; que não pode ser analisada sob a ótica da dependência cultural; que o Modernismo no Rio Grande do Sul é tardio em relação a 1922, quer na literatura, quer nas artes plásticas”.

O segundo simpósio sobre o assunto, ocorreu em abril de 1993, na Escola de Comunicação e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo. Deste simpósio, resultou um livro: Modernidade e Modernismo no Brasil (Campinas, Mercado das Letras, 1994. 160 p.), organizado por Annateresa Fabris, do qual se conclui que: existem diferenças fundamentais entre modernidade e modernismo; que, no Brasil, o modernismo nem sempre está vinculado a um movimento cultural organizado como a Semana de Arte Moderna de 1922; que não tem marcos temporais definidos.

Neste simpósio, muitos intelectuais asseveraram, nos seus artigos, que a raiz da modernidade e do modernismo no Brasil encontra-se no século XIX, principalmente no campo literário.

Um estudo intitulado: Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes (Rio de Janeiro, Ed. da FGV, 1996. 235 p. il.), de Monica Pimenta Velloso, inova ao tirar a primazia de São Paulo como modelo para o que se convencionou chamar de “modernismo” no Brasil. A autora provou que a modernidade carioca é desvinculada de um movimento cultural organizado e não tem marcos temporais definidos. Nesta linha de raciocínio, desenvolveu sua tese, tomando como objeto de estudo “o imaginário humorístico e a modernidade carioca” (isto é, ao estudar a revista de humor D. Quixote e o círculo de intelectuais boêmios da cidade do Rio Janeiro). E, conclui que: “os intelectuais cariocas se mostraram rebeldes à idéia do moderno como movimento literário”.

⁸HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. IN: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/Companhia das Letras, 1992. p. 289-305.

Face ao exposto, considerou-se que no Brasil as categorias 'modernidade', 'modernismo' e 'moderno' precisam ser melhor definidas. Numa tentativa de estudar estas categorias, o artigo de Micael M. Herschmann e Carlos Alberto Messeder Pereira, intitulado: O imaginário moderno no Brasil,⁹ mostrou que são categorias ligadas ao campo intelectual (especialmente dos intelectuais com o Estado ou deste mesmo Estado com a cultura), que visavam traçar limites e diretrizes para o processo constante de reconstrução do imaginário social.

Reside, aqui, um ponto de inflexão: Se o conceito de modernidade está ligado ao campo cultural¹⁰ e implica em mostrar as rápidas transformações porque passou a sociedade no final do século XIX e início do XX, nas quais se insere as grandes reformas urbanísticas de São Petersburgo (Projeto Nevski) e de Paris (do Barão Haussmann), como também, a reforma urbana da cidade do Rio de Janeiro executada pelo Prefeito Pereira Passos.

Tal conceito, também pode ser empregado às "exposições universais" do século XIX, nas quais o Brasil foi um freqüentador contumaz, isto é, garantiu o seu ingresso na "era do espetáculo".¹¹ Se as "exposições universais" do século XIX foram portadoras dos valores do "progresso" e da "civilização", por outro lado, tiveram o seu caráter didático e educativo cumprido exemplarmente, ao deixar, para a posteridade, alguns dos símbolos da modernidade: o Palácio de Cristal (Londres), a Estátua da Liberdade (New York) e a Torre Eiffel (Paris). Por isso, há quem afirme que a engenharia do vidro e do ferro do século XIX foi "precursora do movimento moderno nas artes plásticas e arquitetônicas".¹²

⁹ HERSCHMANN, Micael M. & PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O imaginário moderno no Brasil. IN: _____. **A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 9-42.

¹⁰ Ao meu ver, o conceito de modernidade é cultural. Por exemplo, o "moderno" na Europa do fim do século XIX trazia implícito um comportamento urbano que exaltava a cidade, o fenômeno da multidão, de solidão, por tudo isso muito vinculado a um sentido romântico dos novos tempos. Na América Latina, ocorre nas primeiras décadas do século XX, em que se repensa o nacional em termos de valorização do popular: a busca das raízes históricas, étnicas e culturais.

Já, o conceito de modernização é econômico. Está vinculado à idéia de "progresso" e de "civilização", isto é, aos avanços da técnica: industrialização, rede de transportes, etc ...

Embora, há quem discuta "a industrialização sem modernização", como é o caso de: KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **A crise do século XX**. São Paulo, Ed. Ática, 1988. p. 196-197.

— Há quem rejeite a própria palavra "modernidade", preferindo a velha expressão "progresso", como é o caso de Celso Furtado: "Pelo menos, ao dizer 'progresso' você está pensando em sua situação interna, em suas potencialidades. 'Modernidade' pressupõe um modelo, pressupõe que alguém já chegou lá e que é preciso imitá-lo". **Vide**: artigo de José Geraldo Couto. "Que América?" IN: **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 out. 1992. (Caderno: Mais!). p. 4.

— Também, Perry Anderson, em "**Modernity and Revolution**", ao falar da América Latina, reitera a tendência a ver nossa modernidade como um eco tardio e deficiente dos países centrais.

¹¹ Expressão cunhada por: HARDMAN, Francisco Foot. **Trem Fantasma: a modernidade na selva**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. 291 p. il. Sobre o assunto das "exposições universais", **vide**, também:

— TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**. Rio de Janeiro, Funarte/Ed. Rocco, 1995. 309 p. il.

— NEVES, Margarida de Souza. As "Arenas Pacíficas". IN: **GÁVEA**, Rio de Janeiro, PUC/Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, abril/1988. p. 28-41.

— PESAVENTO, Sandra Jatthy. **Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX**. São Paulo, Ed. Hucitec, 1997. 231 p. il.

¹² "Os projetistas e construtores das estações ferroviárias, mercados, fábricas e galerias para exposições internacionais souberam também, a seu modo, dar forma, nome e lugar aos novos contornos da experiência da modernidade". IN: HARDMAN, *op. cit.*, p. 29. Sobre o tema, **vide**: os ensaios clássicos de Nikolaus Pevsner: **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius (1948); Origens da arquitetura moderna e do design (1968) e Panorama da arquitetura ocidental (1943)**.

O livro de Carl E. Schorske, *Viena Fin-de-Siècle* (São Paulo, Companhia das Letras/Ed. Unicamp, 1988. 373 p. il.) percorre a trilha das relações entre a política e a cultura, que vislumbra a modernidade: com a psicanálise de Sigmund Freud; com o expressionismo de Gustav Klimt; e com os arquitetos Otto Wagner e Camillo Sitte no nascimento do modernismo urbano em Viena.

Se a modernidade européia é o prenúncio do movimento moderno nas artes plásticas e arquitetônicas, no Brasil, a reforma urbana na cidade do Rio de Janeiro, empreendida pelo Prefeito Pereira Passos, pode ser interpretada como um referencial para as mudanças encetadas sob o ponto de vista urbanístico (grandes avenidas e boulevares) e arquitetônico (o estilo Art-Nouveau): a “Belle Époque” tropical.

Entretanto, a modernidade no Brasil não propiciou o surgimento de movimentos de vanguarda e rupturas do ponto de vista estético. As mudanças e transformações que ocorreram na sociedade brasileira no início do século XX (sob o ponto de vista literário, das artes plásticas, arquitetônicas, da música, etc ...) foram gestadas ao longo do século XIX.

Terceiro, considerando que “a característica do moderno é a tradição de ruptura”, como diz o escritor mexicano Octávio Paz.

O nascedouro do ‘Brasil Moderno’ está nas crises e controvérsias geradas nos anos 20 e 30 deste século, que desafiaram o pensamento social brasileiro. Daí, as interpretações fundamentais para a compreensão do Brasil, no que se refere a questões básicas, como: a vocação agrária e a possibilidade de industrialização, o capitalismo nacional e o associado, o federalismo e o centralismo, o civilismo e o militarismo, a democracia e o autoritarismo, a região e a nação, a multiplicidade racial e a formação do povo, o capitalismo e o socialismo, a modernidade e a tradição.

Estas crises e controvérsias levaram à busca de raízes históricas, étnicas e culturais, seja pré-cabralina: indígena, africana ou portuguesa. Daí se pode afirmar que, o “Redescobrimto do Brasil” não significou rupturas com o passado colonial e, sim, a busca da identidade brasileira.

Octávio Ianni, em *a Idéia de Brasil Moderno*, avaliou que:

*“É muito forte o peso do passado (...). Os séculos de escravidão marcaram funda e largamente a formação social brasileira, em suas peculiaridades sociais, econômicas, políticas e culturais”.*¹³

Nessa busca do Brasil Moderno, as raízes, os retratos e as viagens de “descoberta” marcam também uma perspectiva cosmopolita, como característica do moderno. Daí, a temática sobre “as viagens e a figura do viajante” exercer papel-central nesse processo de renovação formal e temática, seja na literatura, nas artes plásticas, na música e no pensamento social brasileiro. Na procura do nacional, as obras evidenciam um Brasil enraizado no passado colonial.

¹³IANNI, Octávio. *A idéia de Brasil Moderno*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1992. p. 64.

A análise de Ronaldo Brito chama a atenção sobre o assunto:

“Paradoxal modernidade: a de projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado. Enquanto as vanguardas europeias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, enfim. Este era o nosso – ser modernc. Definitivamente, a semana tinha conotações utópicas. Porque, a rigor, gostaríamos, queríamos ser modernos. Aí aparece a verdade deslocada – o simples querer ser prova que não éramos”.¹⁴

Por isso, no Brasil, o moderno acabou sendo o eco das mudanças provenientes da Semana de Arte Moderna de 1922, seja nas partes plásticas, na música, na dramaturgia, nas idéias e nos debates, porque a Semana de 1922 representou o primeiro esforço organizado para ‘olhar’ o Brasil moderno e, num certo sentido, para ‘construir’ o Brasil moderno.

Finalmente, o ‘Brasil Moderno’ ideologizado pelo Estado Novo¹⁵ centrou-se no grupo de intelectuais/artistas,¹⁶ em torno de Carlos Drummond de Andrade, chefe-de-gabinete do Ministro da Educação e Saúde (1934-45) do Governo Vargas, Gustavo Capanema, do qual emergiram os projetos na área da educação e da cultura para a “construção da nacionalidade”.

Tais projetos, construíram a imagem de um país moderno no momento em que o modernismo (decorrente da Semana de Arte Moderna, de 1922, e das linguagens advindas desta atualização) passava por um processo de oficialização, por interessar, como imagem simbólica da modernização pretendida pelo governo. Destaca-se o moderno edifício do Ministério da Educação e Saúde; a criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; os murais de Cândido Portinari; o ensino do canto orfeônico com Villa-Lobos; a organização da Universidade do Brasil; a reforma do ensino secundário e outros.

¹⁴ BRITO, Ronaldo. O trauma do moderno. IN: **Projeto Arte Brasileira: Modernismo**. Rio de Janeiro, Funarte, 1986. p. 18.

¹⁵ O Estado Novo (1937-45) que se identificava como “novo” e “nacional”:

“É novo na medida em que procura modernizar o país. É novo porque pela primeira vez se apresenta voltado oficialmente para as verdadeiras raízes da nacionalidade. E nesse processo entra em contato com o que existe de mais nacional. Ao se implantar um novo regime político autoritário, são recusados os modelos liberais importados. Pela primeira vez o brasileiro deixa de “macaquear”. O moderno e o tradicional estão assim imbricados no princípio doutrinário que organiza o sistema”. IN: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A questão nacional na Primeira República**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1990. p. 193.

¹⁶ Sobre este grupo, vide:

BOMENY, Helena. **Guardiães da Razão: modernistas mineiros**. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ/Tempo Brasileiro, 1994. p. 204.

CAVALCANTI, Lauro (org.). **Modernistas na Repartição**. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ/Paço Imperial/Tempo Brasileiro, 1993. p. 224.

SCHWARTZMAN, Simon et alii. **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro/São Paulo, Ed. Paz e Terra/EDUSP, 1984. p. 388.

A produção intelectual/artística deste grupo, que englobava Cândido Portinari, Oscar Niemeyer, Mário de Andrade, Lúcio Costa, Manuel Bandeira e outros, contribuiu para a formação das imagens da 'brasilidade' e da 'modernidade' e, conseqüentemente, foram formadores de uma visão oficial sobre o país. Engajados ou não à ideologia estadonovista, suas obras e/ou ação acabaram por referendar o projeto nacionalista do Governo Vargas.

À guisa de conclusão, algumas considerações são cabíveis:

1) O paradigma do 'moderno' no Brasil converge para a fórmula que evoca o regional como vocação para o nacional. Tal fórmula, situa-se no cerne da constituição da identidade brasileira desde o período colonial.¹⁷

Interessante ressaltar, que o referencial da 'modernidade' (espaço e tempo) concentrou-se num Estado da Federação – São Paulo, 1922 – considerado proeminente em termos econômicos, políticos e culturais;

2) A mesma fórmula está explícita na 'questão da brasilidade'. A palavra 'brasilidade' evoca a idéia da identidade pelo espaço (território) e, conseqüentemente, remete ao discurso nacionalista, que em determinados momentos da vida nacional é importante para despertar no inconsciente coletivo, o que se convencionou chamar de "sentimento de pátria": espírito cívico e patriótico.

Os modernistas mineiros, paulistas e pernambucanos evocavam às raízes históricas, étnicas e culturais da região como ícones da nacionalidade:¹⁸ por exemplo, as bandeiras paulistas imortalizadas em monumento pelo escultor Victor Brecheret (Monumento às Bandeiras, na cidade de São Paulo).

O modernista mineiro Pedro Nava, em suas memórias, asseverou:

"Queríamos obscuramente a nacionalização de nosso espírito, do sentimento brasileiro que, dizíamos, começava a se reduzir a uma unidade perfeita. Essa nacionalização devia tomar, completamente, conta de nossa consciência – e tal ia se fundamentar nas raízes históricas da literatura mineira, louvando-se o espírito brasileiro de Bernardo Guimarães. A esse propósito vale lembrar que A Revista preconizava não se atirassem pedras indiscriminadamente no passado mas que, antes, ele fosse cultivado, para assim e com seu auxílio, esculpir-se melhor o futuro".¹⁹

¹⁷ Fernando Novais, em **Condições da privacidade na Colônia**, asseverou: "Brasileiros", como se sabe, no começo e durante muito tempo designava apenas os comerciantes de pau-brasil. A percepção de tal metamorfose, ou melhor, essa tomada de consciência —, isto é, os colonos descobrindo-se como "paulistas", "pernambucanos", "mineiros", etc., para afinal identificarem-se como brasileiros — constitui, evidentemente, o que há de mais importante na história da Colônia, porque situa-se no cerne da constituição de nossa identidade". IN: SOUZA, Laura de Mello e. (Org.) **História da Vida Privada**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. v. 1. p. 23.

¹⁸ Sobre o modernismo mineiro e pernambucano, vide:

BOMENY, op. cit.

ANDREA, Moema Selma D'. **A tradição Re(des)coberta: Gilberto Freyre e a literatura regionalista**. Campinas, Ed. da Unicamp, 1992. p. 221.

¹⁹ NAVA, Pedro. **Beira-Mar: Memórias 4**, 4 ed. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1985. p. 213-214.

Daí, as palavras 'modernidade'/'brasilidade' e 'tradição'/'região' serem evocadas na formulação de um 'Brasil Moderno'.

Ao contrário, dos ícones da nacionalidade provenientes dos paulistas, mineiros e pernambucanos, a imagem cultural do carioca (da cidade e dos seus habitantes) está associada à idéia do carnaval, às raízes afro-brasileiras e à malandragem.²⁰

Por isso, acredito que o símbolo carioca "o malandro", personificado no "Zé Carioca" (brasileiro, malandro e cordial), por Walt Disney, no contexto da Política da Boa Vizinhança do governo Roosevelt e que protagonizou os filmes "Saludos Amigos" (1942) e "The Three Caballeros" (1944), não pode ser encarado como símbolo da nacionalidade e, sim, como alegoria.²¹

Apesar da intersecção entre a Política da Boa Vizinhança (com os filmes contendo personagens brasileiros, inclusive, Carmem Miranda estrelando em "Você já foi à Bahia?") e o projeto estadonovista de uma 'modernidade iluminista' e de uma 're-significação da brasilidade', apontam para uma nova interpretação da identidade nacional (mestiça e malandra):

"É essa mesma mestiçagem que se re-significa em "malandragem" no início do século e se converte em ícone nacional na figura preguiçosa de Macunaíma, de Mário de Andrade, ou então na personagem do Zé Carioca, criada por Walt Disney em 1942 para o filme Alô, amigos. Nessa ocasião, Zé Carioca introduzia Pato Donald nas terras brasileiras, bebendo cachaça e dançando samba junto com o mais famoso e teimoso pato de Disney. Tamanho foi o sucesso do simpático papagaio brasileiro que três anos depois a mesma personagem voltava às telas, desta vez como estrela principal do exótico desenho Você já foi à Bahia?, que apresentava ao público norte-americano "as belezas dessa terra alegre de Cármen Miranda". Com efeito, era o próprio olhar que vinha de fora que reconhecia nesse "malandro simpático" (Disney, 1945) uma espécie de síntese local, ou ao menos uma boa imagem a ser exportada".²²

O Estado Novo recuperou do passado a nossa 'brasilidade', mas construiu também o 'homem novo': o trabalhador brasileiro paradigmático. Ao glorificar o "trabalho" e o "trabalhador", excluía o que não estava inserido no mundo do trabalho: o "ócio", a "preguiça", a "malandragem" e a "boêmia".

²⁰ Monica Pimenta Velloso, em seu livro **Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes**, mostrou que o termo **turuna** acabou sendo identificado à figura do tradicional malandro carioca e, conseqüentemente, ao universo da boêmia, do humor, da irreverência e também da marginalidade. Por isso, desapareceu do vocabulário cotidiano da cidade e dos seus habitantes (p. 11-12).

²¹ Os filmes acima citados, de Walt Disney, faziam parte de uma estratégia da agência cultural norte-americana "Office for the Coordinator of Inter American Affairs" (OCIAA) e, se insere dentro de uma nova concepção das relações interamericanas, no contexto da Segunda Guerra Mundial. **Vide:**

HERZ, Mônica. **Zé Carioca: o embaixador de duas caras**. Rio de Janeiro, Relatório ao CNPq, 1986. 59 p.

²² SCHWARCZ, Lilia K. M. Complexo de Zé Carioca. Notas sobre uma identidade mestiça e malandra. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, ANPOCS, n° 29, out., 1995. p. 51.

Os exemplos mais significativos estão relacionados com a música popular brasileira: como o samba e o carnaval. O malandro vira trabalhador sob os auspícios do órgão de propaganda estatal do Estado Novo – o Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP – seja no samba em que aparece o “Malandro Regenerado”, como em “O Bonde de São Januário” e o “Bonde Piedade”²³, seja no carnaval e no samba-enredo celebrando Getúlio Vargas (em 1941, a Portela sagrou-se campeã com o samba-enredo 10 Anos de Glória). Além, de uma profusão de sambas-exaltação em que as imagens da brasilidade afloram, como em composições descritivo-nacionalistas: “Aquarela do Brasil”, “Tudo é Brasil”, “Brasil, Usina do Mundo”, “Isto aqui o que é”, “Canta Brasil”, “Brasil Moreno” e “Onde o céu azul é mais azul”.

A música se atribuía assim, função de imagem (grandes acontecimentos cívicos, de emoções e cenários naturais ou populares).

A temática do trabalho e do trabalhador é visível nos painéis/murais do pintor Cândido Portinari sobre “os ciclos econômicos”, executados sob encomenda do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema (1934-1945): “No salão de audiências, haverá os 12 quadros dos ciclos de nossa vida econômica, ou melhor, dos aspectos fundamentais de nossa evolução econômica”.²⁴ Os títulos dos painéis existentes são: Café, Borracha, Ferro, Fumo, Garimpo, Algodão, Pau-Brasil, Cacau, Gado, Cana-de-Açúcar, destaca-se nestas obras o “pintor deformista”: explora a deformação das figuras para torná-las mais expressivas e contundentes, dando-lhes um caráter monumental (com influências de Picasso e dos muralistas mexicanos).²⁵

Enfim, o ‘Brasil Moderno’ foi a expressão de um projeto político – nacionalista e ufanista – que se utilizou da atualização das linguagens (entende-se, a linguagem no sentido amplo, não só de práticas discursivas) consideradas ‘modernas’, na elaboração das imagens da “brasilidade” (dentro e fora do país).

²³ MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. p. 107-127.

²⁴ Carta de Capanema a Cândido Portinari. Rio de Janeiro, 7/12/1942. IN: SCHWARTZMAN, *op. cit.*, p. 348.

²⁵ Cf. FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo, EDUSP, 1996. p. 184.