

MARIA AMÉLIA BULHÕES

POLÍTICA CULTURAL DO ESTADO NOVO NO CAMPO DAS ARTES PLÁSTICAS*

“Na verdade, só a política é capaz de estabilizar o social, permitindo-lhe essa atmosfera adequada à geração da beleza, que não quer nada, não pretende nada, não pede nada e não serve a coisa alguma, senão, antes de tudo e sobretudo, ao seu próprio criado.

Só assim a arte é um produto social: isto é, quando nascida de um estado de espírito coletivo feito de paz e trabalho, tranquilidade e sossego. Nos períodos de grandes convulsões a arte se recolhe e cede aos acontecimentos que tramam a vida dos povos e seu lugar nas preocupações dos homens” (CULTURA POLÍTICA, 1942, p. 280).

Dentro desta ótica, o florescimento cultural foi, ao longo do Estado Novo, uma demonstração de que o projeto de ordenação social estava funcionando. A dinâmica cultural portanto, legitimava o poder controlador do Estado, e a existência de uma ativa produção artística era a prova da existência de uma paz social. A análise da cultura no Estado Novo deve, portanto, ser entendida no âmbito deste empenho do Estado em fortalecer um desenvolvimento cultural que o legitimasse. A ordenação social aparecia como função primeira do Estado, que assim garantia o desenvolvimento nacional evitando o caos e a desordem social. Estreita-

*Texto elaborado a partir da dissertação de Mestrado “O Significado Social da Atuação dos Artistas Plásticos Oswaldo Teixeira e Candido Portinari durante o Estado Novo”, PUC/RS, 1983.

mente ligada à idéia de ordem estava a noção corporativista, que, considerando o corpo social como um organismo, pretendia uma hierarquização das funções. O corporativismo funcionava como justificativa e estímulo às diferenças sociais e como garantia do controle dos distintos setores. As diferenças sociais eram identificadas como fundamentais para o desempenho do todo, em benefício de cada um. A ordenação social era a garantia que o Estado oferecia aos cidadãos e deveria resultar no desenvolvimento dos diversos setores da sociedade brasileira.

O Estado Novo como resultante de um pacto, representa os interesses modernizadores e, ao mesmo tempo conservadores, da burguesia brasileira, atuando fundamentalmente na contenção das camadas populares em suas tentativas de organização sindical e partidária. O seu caráter foi eminentemente dubio em sua própria constituição. Ele deveria, ao mesmo tempo, garantir os privilégios da burguesia agrária e promover a modernização através de um processo de industrialização da economia, baseada na proteção da produção para o mercado interno. Foi de grande importância no contexto do pacto de 1937, o caráter autoritário do Estado. A ele foi entregue a responsabilidade de garantir a permanência das elites no poder e o controle dos distintos interesses por ele representados. O Estado era reconhecido em sua relevância pelos diversos setores da sociedade. A centralização política instrumentalizava a ação industrializante que se desenvolvia na região Sudeste (Rio de Janeiro, São Paulo) em detrimento das demais regiões, principalmente o nordeste. O Estado promovia o projeto industrializante organizando uma política fiscal e tarifária de incentivos e também através da criação de infra-estrutura (estradas e energia) que eram fundamentais no processo de industrialização. Este projeto aparentemente anti-imperialista na verdade pôde desenvolver-se, basicamente em função do enfraquecimento do imperialismo internacional a partir da crise que se estabeleceu nos países capitalistas mais desenvolvidos, no período entre-guerras. Porém internamente as possibilidades deste projeto eram divulgadas como grande esforço e poder do Estado Novo contra os interesses das grandes potências. O Estado se colocava como signatário de uma aliança do povo brasileiro (elite e camadas populares) para o crescimento da nação e para sua afirmação no panorama internacional. A centralização era vista como uma necessidade para que o projeto “de todos” chegasse ao bom termo. O Estado jogava com os interesses dos diversos grupos, mas principalmente com o controle das camadas populares, o que assegurava a continuidade dos interesses no poder. O caráter autoritário era justificado pelo controle social, indispensável à continuidade dos privilégios das classes domi-

nantes.

A estrutura do poder do Estado Novo, resulta de uma aliança de setores da classe dominante, mais especificamente, das oligarquias rurais e dos setores empresariais industrializantes. Diferentes setores da classe dominante se integraram neste pacto político, fazendo frente ao avanço da organização popular e promovendo, através do Estado as transformações necessárias à superação do modelo econômico agro-exportador que se encontrava em crise. Dentro deste contexto, o caráter autoritário do Estado garantiu a permanência das elites no poder e o controle dos distintos interesses por ele representados. A nível de política cultural se desenvolve uma orientação correspondente a que se estabelecia no plano político em geral.

O Estado autoritário utilizou para sua sustentação ideológica, uma elite intelectual permeada do ideal salvacionista que se auto atribuía um papel messiânico na vida nacional. A atuação desta intelectualidade na construção de um projeto ideológico que legitimasse a soberania do Estado e a nacionalidade foi determinante na articulação das diversas correntes ideológicas que atuavam no período. As origens do pensamento político do Estado Novo podem ser encontradas nos discursos dos intelectuais dos anos 20, uma vez que a efervescência e os antagonismos deste período tiveram como traço comum: o nacionalismo. O nacionalismo dos anos 20 era no entanto, repleto de pontos de exclamação e, fundamentalmente, crítico. Expressava as insatisfações em relação ao constante esmagamento da economia nacional pelo imperialismo, cujos pressupostos estavam sendo questionados em diversos lugares do mundo a partir da própria Europa. O nacionalismo dos anos 20 buscava alguns elementos de identificação na cultura popular. Esta, era na época, mais autônoma em relação à cultura européia (universalizada) e, portanto, podia servir como modelo alternativo para um projeto local. As posições mais questionadoras e destruidoras das estruturas estabelecidas, ao serem incorporadas ao projeto do Estado Novo, perderam seu caráter revolucionário, substituídas por uma orientação homogeneizante.

O Estado Novo buscou sua raiz nos movimentos culturais dos anos 20, engendrando uma imagem de unificação nacional cuja consequente homogeneização foi fundamental para sua permanência política. Foi o ideal nacionalista que legitimou os empreendimentos do Estado, reconhecido como condutor dos interesses comuns. Este ente abstrato "nação" homogeneizava as diferenças e justificava o autoritarismo. A centralização política (contrária aos interesses das oligarquias regionais) e o autoritarismo (subjugando os interesses específicos de cada setor) eram justificados pela idéia funcionalista da nação. No

plano nacional todos os setores se complementavam e predominava o bem comum. Esta era a visão veiculada pelo Estado Novo; o caráter revolucionário e contestador do nacionalismo modernista dos anos 20 se diluiu nos discursos estadonovistas.

O nacionalismo estadonovista expressava-se fundamentalmente em uma visão funcionalista e harmoniosa do corpo social. Negavam-se as contradições, tratava-se a cultura popular não sob a forma de uma dinâmica cultural que implicasse participação mas como elementos folclóricos, estéticos e exóticos desprovidos de conteúdo conflitual, que os tornava absorvíveis e manipuláveis. O conceito de povo constantemente utilizado perdia seu caráter revolucionário para se constituir em arquétipos: “O trabalhador brasileiro”, “O gaúcho”, “O jangadeiro”.

No entanto, a importância dada ao “povo”, ao “homem brasileiro” ou ao “trabalhador” se, por um lado, tinha uma intenção fundamentalmente manipuladora, por outro, trouxe à tona a possibilidade de constatação da importância social das maiorias trabalhadoras, criando-se, neste espaço, alternativas contra-ideológicas. Esta cooptação, funcionava como elemento de contenção das camadas populares, mas contraditoriamente oferecia-lhes um aprendizado de quanto o Estado era importante para o atendimento dos seus interesses. O Estado Novo já não era um estado oligárquico, constituía-se como uma nova realidade política.

A análise da atuação dos intelectuais nos mecanismos de controle ideológico nos permite identificar claramente as contradições entre os setores modernizantes e conservadores no seio do Estado. No domínio simbólico foram travadas as batalhas ideológicas; elas expressavam fundamentalmente o pacto das elites, que cediam ao “Estado” seu papel de direção política, para que este, numa atuação aparente supra classista, garantisse seus interesses. Expressavam ainda a crise do sistema oligárquico agro-exportador e a necessidade de transformações que levassem à sua superação através de um novo modelo que incorporasse os setores populares, fundamentalmente urbanos, e a crise internacional do capitalismo que favorecia ações “nacionalistas” por parte do Estado.

A ideologia do Estado Novo, por seu turno, escondia a permanência de uma ordem social desigual, em que os interesses das classes dominantes eram favorecidos pelo Estado. Escondia que, a modernização que se propunha para superação da crise do antigo modelo era, antes de mais nada, uma garantia da permanência dos antigos privilégios em uma nova conjuntura. Ocultava, ainda, que

a política econômica nacionalista que o Estado promovia não era expressão de sua força no cenário internacional, mas da fragilidade de um imperialismo em crise.

No que diz respeito ao campo das artes plásticas, a aparente ambigüidade desta política, apoiou paralelamente dois movimentos artísticos em disputa: academicismo e modernismo. Estes dois movimentos artísticos, defendiam diferentes visões do mundo representando setores sociais distintos. O apoio do Estado Novo ao academicismo e modernismo paralelamente expressa a coexistência no poder de distintas frações da classe dominante e o uso da política cultural como instrumento de legitimação desta aliança. No sistema de relações em que se realizam as artes plásticas, no entanto, os dois movimentos artísticos, determinavam intensas disputas sob a aparente coexistência.

O academicismo, encontrava-se em fase de desarticulação. Fora hegemônico no sistema ao longo do século XIX e, embora perdendo progressivamente espaço dentro da sociedade, ainda mantinha o controle da maioria das instâncias de legitimação dentro do campo das artes plásticas, lutando ardorosamente para preservá-los. O academicismo tinha como pilares de sustentação o Museu Nacional de Belas Artes, o Salão Nacional de Belas Artes, a Escola Nacional de Belas Artes. Isto, no entanto, não impedia que, mesmo dentro destas instituições, o modernismo forçasse seu avanço.

Para os acadêmicos, o fim primordial dos produtos artísticos se colocava no prazer estético, devendo suas obras de arte primar pela beleza formal em termos clássicos (harmonia, proporção, realismo idealizado). A ordem acadêmica tentava resguardar a preocupação estilística e a postura lírica e literária de seus produtos artísticos. Com uma orientação conservadora, o controle da formação dos artistas se dava através de exercícios de observação e reprodução de modelos dentro de normas das academias européias. Os produtos resultantes deste rígido aprendizado eram sofisticados e restritos a uma elite. O academicismo representava o pensamento das elites aristocráticas ligadas ao velho modelo oligárquico. Divulgando valores de inspiração passadista, numa fuga espacial e temporal da realidade, expressavam os ideais de aristocracia rural em crise.

Por seu lado, o modernismo se movimentava em um sistema de relações, neste momento bastante incipiente. Seus integrantes estavam empenhados em abrir espaços dentro das velhas instituições e ao mesmo tempo criar novas instâncias de legitimação de sua produção plástica. O esforço para criação da Divisão Moderna no Salão Nacional de Belas Artes, a contratação de professores modernistas para a Escola Nacional de Belas Artes, a organização de ateliers

coletivos e publicação de artigos para divulgação de suas idéias, foram formas de luta em que se empenharam os modernistas. Estes apresentavam, em contraste com os acadêmicos uma forte preocupação com a realidade social, expressando peculiaridades sociais e certa identificação com o popular. Era uma produção diversificada que expunha bem o caráter experimental de suas propostas. Os modernistas buscavam uma identificação da arte com as transformações que se estabeleciam na ordem geral das sociedades a partir da industrialização, visando garantir o espaço das artes plásticas nas transformações que se implantavam. Seus objetivos estavam ligados à idéia de que a arte poderia ser um símbolo desta modernização da sociedade. Assim, o modernismo podia ser identificado com os setores empresariais da classe dominante, empenhados em superar a crise da agro-exportação através de um modelo industrializante nacionalista.

As artes plásticas, dentro do florescimento cultural que legitimava o Estado, podem ser analisadas como uma manifestação artística eminentemente elitista, uma vez que seu consumo estava restrito a um número reduzido de indivíduos com alto poder aquisitivo e formação específica. Neste sentido, é importante a atuação do Estado como patrocinador de grandes painéis públicos, dando a esta produção um caráter menos elitista. O Estado Novo incorporou as possibilidades comunicativas dos painéis murais, mas sem, no entanto, dar a elas a importância que poderiam chegar a ter. Foram realizados neste período, por Cândido Portinari, sob os auspícios do Estado Novo quatro grandes painéis murais. Um no monumento rodoviário na estrada RJ-SP, outro no Ministério da Educação e Saúde, outro ainda para o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York e mais outro para a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso em Washington. Deve-se observar que os dois primeiros sendo realizados no Brasil não participavam de um espaço público mais amplo que se lhes pudesse dar um sentido de direção às massas. Os dois outros funcionaram muito mais como publicidade internacional do Estado Brasileiro na medida que foram apresentados no exterior. O caráter publicitário do uso desta produção no Brasil se inaugurava neste período, sob orientação dos setores modernizantes. No entanto, sua utilização ficou incipiente, não sendo explorada em suas possibilidades, considerada desnecessária pelos conservadores.

No setor das artes plásticas, a política do Estado Novo jogava com antagonismos das correntes em disputa, implementando, desta forma, uma visão funcionalista da sociedade, hierarquicamente ordenada, em que acadêmicos e modernistas se completavam “para o crescimento geral da arte”. Nenhuma das duas correntes conseguiu impor seu projeto de forma hegemônica, mas ambas se

colocavam sob a tutela do Estado.

O Estado Novo diferentemente de seus congêneres alemão, japonês ou italiano não adotou um estilo oficial, utilizando igualmente em suas promoções a atuação de um modernista como Cândido Portinari e de um acadêmico como Oswaldo Teixeira. Acadêmicos e modernistas, ocupavam o espaço que lhes oferecia o Estado, e, as intenções revolucionárias de alguns modernistas muitas vezes eram absorvidas no quadro funcionalista do sistema, dissolvidas na “brasilidade” que o Estado Novo utilizava largamente como elemento de homogeneização.

Os acadêmicos, representando o pensamento das elites aristocráticas ligadas ao velho sistema oligárquico concebiam as artes plásticas com elemento para deleite das elites. O fim primordial dos produtos artísticos colocava-se no prazer estético que proporcionava sua fruição. Com este objetivo as “obras de arte” deveriam antes de mais nada primar pela beleza formal (considerada em termos clássicos) e temas descompromissados com questionamento do real, leves e alegres. A ordem acadêmica deveria resguardar através de todos os seus instrumentos (salões, premiação, acervo do museu) a preocupação estilística e uma postura lírica e literária dos produtos artísticos. Para os acadêmicos, as rupturas formais e temáticas impostas pelos modernistas eliminavam as possibilidades frutivas, desestruturando seus conceitos de arte. A reação dos acadêmicos às transformações do modernismo eram antes de mais nada uma tentativa de preservação, uma vez que sentiam-se ameaçados nos fundamentos de sua produção: no conceito e nos objetivos das artes plásticas. Os antagonismos eram diluídos sob o manto protetor do Estado que, por sua vez, se beneficiava desta produção plástica, expressão segundo seus ideólogos, do “apoio que o Estado dava à cultura nacional”. A produção artística legitimava o poder controlador do Estado: a existência de uma produção artística abundante era vista como prova da existência de paz social e prosperidade econômica.

"... Tais garantias determinam o bem estar social que repercute, facilmente, nas esferas intelectuais e artísticas do país...

... Há, inaugurada pela nova política do Brasil, uma espécie de renascimento de todos os nossos valores, uma revalorização de todas as nossas energias" (CULTURA POLÍTICA, 1941, p. 214-215).

A análise da seção “Cultura Artística” da revista “Cultura Política” dá uma visão clara do projeto cultural do Estado Novo em relação ao setor

artístico. Nesta secção participavam intelectuais identificados com o modernismo e com o academicismo, suas visões conflitantes se diluíam em um discurso que apresentava a superação do passado como um objetivo fundamental e a preservação das raízes como garantia de continuidade. Neste sentido, o apoio aos modernistas representava a idéia de superação das velhas estruturas e avanço para o futuro, e o igual apoio aos acadêmicos significava a preservação das raízes.

BIBLIOGRAFIA

ACQUARONE, Francisco. História das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro : Americano, 1980.

---. Aspectos das artes plásticas no Brasil. 2. ed. [Rio de Janeiro]: MEC, 1975.

ANDRADE, Almir. Aspectos da cultura brasileira. Rio de Janeiro : Schmidt, 1939.

---. O Modernismo no Brasil. São Paulo : Sudameris, 1978.

CANCLINI, Néstor García. A Produção simbólica. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1979.

CANDIDO, A. Literatura e sociedade. São Paulo : Cia Editora Nacional, 1967.

GAMBINI, Roberto. O Duplo jogo de Getúlio Vargas. São Paulo : Símbolo, 1977.

INFLUÊNCIA política sobre a evolução social, intelectual e artística. Cultura Política, Jun. 1941.

MICELLI, Sergio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945). São Paulo: Difel, 1974.

OLIVEIRA, Lucia Lippi et al. Estado Novo Ideologia e poder. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

A ORDEM política e a evolução artística. Cultura Política. Jan. 1942.

PONTUAL, Roberto. Arte brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1976.

ZILIO, Carlos. A Querela do Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

MARIA AMÉLIA BULHÕES - Doutora em História Social pela USP; Profa. de História da Cultura do Departamento de História do IFCH/UFRGS; Profa. e Coordenadora do Curso de Pós-Graduação - Mestrado em Artes Visuais, IA-UFRGS; Presidente da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.