

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, PUC-SP

Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica

Paulo Tinoco Cabral Filho

**Cultura como política de estado no Brasil: a iniciativa oficial e sua busca pela
consolidação da identidade nacional**

Mestrado em Comunicação e Semiótica

São Paulo - SP

2022

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, PUC-SP

Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica

Paulo Tinoco Cabral Filho

**Cultura como política de estado no Brasil: a iniciativa oficial e sua busca pela
consolidação da identidade nacional**

Mestrado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção do título de
Mestre em Comunicação e Semiótica sob
a orientação do Prof. Dr. Amálio Pinheiro

São Paulo - SP

2022

Banca Examinadora

Aos meus pais, Maria Lucia e Paulo, pelo incentivo e confiança inquebráveis; ao meu irmão, João, pela parceria e lealdade constantes; à minha mulher, Camila, por todo o amor e o encorajamento nos momentos em que a mente me falhava.

E à minha avó, Maria Carolina, por me ensinar o valor inestimável do conhecimento.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - 88887.595852/2020-00

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível
Superior – Brasil (CAPES) – 88887.595852/2020-00

Resumo

A pesquisa busca elucidar como a partir do momento em que o estado brasileiro elege para si a responsabilidade de ser criador e promotor de cultura acaba criando uma visão artificial e superficial da cultura do país, em que as mais diversas manifestações devem, de certa forma, cumprir uma série de exigências para serem consideradas genuínas, em um processo de elitização, que acaba por alienar àqueles com quem tais manifestações deveriam fazer sentido.

Além do processo histórico já descrito por diversos autores, busca-se analisar sob a lente das teorias da comunicação e da semiótica através do trabalho de estudiosos como Edgard Morin, Amálio Pinheiro, Serge Gruzinski, entre outros, o processo de criação, revisão e promoção de diversas manifestações culturais pelo estado e como foram recebidas e assimiladas por uma população com a qual, por vezes, não havia identificação.

Procurando recorte mais preciso das origens dessas práticas e de que maneira foram traduzidas por diversas áreas da comunicação, traça-se um paralelo entre as estratégias utilizadas no processo de consolidação da República brasileira pós-Império e o mutíssimo bem sucedido esforço de legitimação do Estado Novo Vargas liderado pelo Ministério de Educação e Saúde e o Departamento de Imprensa e Propaganda.

Para tanto, e tentando materializar de maneira mais contundente o problema investigado, faz-se um paralelo entre dois personagens fictícios e midiáticos icônicos de cada período: a caricatura folhetinesca de Juó Bananére, na República Velha, personagem anti-establishment, cuja principal temática é justamente a ridicularização e a paródia da elite intelectual e política, e o hiper glamorizado Zé Carioca, no Estado Novo. Figura quase diametralmente oposta a de Bananére, o papagaio é quase um porta voz do governo no Brasil e no mundo, vendendo uma imagem romantizada do país que vivia sob um regime ditatorial e em que, graças a censura, figuras nos moldes de Bananére não seriam permitidas.

A tese central foca-se na análise de como, por vezes, muitas dessas iniciativas ao mostrarem-se bem sucedidas no processo de “imposição” de uma cultura brasileira de cima pra baixo, ao mesmo tempo excluem e marginalizam outras manifestações tão legítimas quanto as eleitas, e como tal exclusão acaba por abrir um abismo de representatividade e legitimidade entre as classes dirigentes e seus governados. Nota-se, da mesma forma, como tal abismo se manifesta de maneiras diferentes em um cenário de liberdade de imprensa e em outro de censura.

Palavras-chave: Cultura Brasileira; História do Brasil; Comunicação; Política; Estado

Abstract

The present study searches to elucidate how from the moment the Brazilian state pulls to itself the responsibility of being both a cultural creator and promoter, it ends up creating an artificial and superficial version of the country's culture, in which all sorts of different manifestations should, in a way, fit the criteria to be recognized as genuine, in a process that makes it elitist and alienates all those for whom these cultural texts should make sense.

Beyond the historical process already described by multiple authors, the study searches to analyze these movements of creation, revision and promotion by the state of all these different cultural manifestations and how they were received and assimilated by a population with whom they had no direct identification, under communication and semiotics lenses with the help of the works of Edgard Morin, Amálio Pinheiro, Serge Gruzinski, among others.

Pursuing a more precise portrait of the origins of these practices and how they were translated by various areas of communication, a parallel is traced between the strategies utilized in the Brazilian Republic consolidation post-Imperial era and the very successful legitimization effort of Getúlio Vargas' Estado Novo led by the Health and Education Ministry and the Advertisement and Press Department.

To achieve that, and trying to materialize the problem even more, another parallel is traced between two fictitious and media characters from each period: the newspaper caricature of Juó Bananére, from the First Republic period, an anti-establishment character, whose main theme was precisely the parody and ridicule of the intellectual and political elites; and the hiper glamorized Joe Carioca, in the Estado Novo period, an almost precise opposite to Bananére, the parrot was a makeshift spokesperson to the government both in Brazil and throughout the world, selling a romanticized version of a country that lived under a dictatorship in which, thanks to censorship, characters like Bananére were no longer permitted to exist.

The main point is the analysis of how, sometimes, a lot of these initiatives become successful by imposing a version of the Brazilian culture top to bottom while excluding and marginalizing other cultural manifestation as legitimate as the chosen ones, and how, sometimes, such exclusion ends up opening up a representation and legitimization abyss between the governing classes and the general population. It's clear, in the same way, how such abyss manifests itself differently in a free-speech and free-press society than it does in a censored one.

Key words: Brazilian Culture; Brazilian History; Communications; Politics; State

PROJETO DE PESQUISA	10
1. Contexto	10
2. Palavras-chave:	12
3. Objeto:	13
4. Problema a ser investigado:	14
5. Justificativa	16
6. Objetivos:	17
7. Fundamentação Teórica	17
8. Corpus	18
9. Metodologia	19
SUMÁRIO DE DISSERTAÇÃO	20
INTRODUÇÃO	20
CAPÍTULO 1 - A dissonância cultural e política entre a classe dirigente e a população brasileiras na busca da verdadeira cultura nacional	24
Resumo	24
Introdução	26
A estabilidade do Império como motor cultural	28
A República e sua falsa cultura	33
A “baixa” cultura de Juó Bananére	43
Conclusão	49
CAPÍTULO 2 - O Estado Novo Vargasista e a tentativa de apropriação do elemento mestiço	52
Resumo	52
Introdução	54
A cultura como política de estado	58
O Brasil tipo exportação de Capanema e Zé Carioca	63
Conclusão	74

CAPÍTULO 3 - Cultura oficial ou cultura real? A legitimidade da Cultura criada e propagada a partir do Estado.	76
Resumo	76
Introdução	77
Conclusão	86
CONCLUSÃO	88
BIBLIOGRAFIA	91

PROJETO DE PESQUISA

1. Contexto

O Brasil, antes de reconhecer a si mesmo como Brasil, era compreendido e compreendia-se como parte de Portugal. Embora durante os ciclos do açúcar e, principalmente do ouro, tenha desenvolvido correntes culturais próprias (ainda que influenciadas pelas europeias), foi só a partir da independência que se buscou verdadeiramente a consolidação daquela que seria uma cultura genuinamente brasileira.

E embora já houvesse aqui manifestações culturais próprias, o estado em busca de legitimação colocou entre suas responsabilidades, junto a diversas outras frentes, a criação de uma cultura identitária nacional antes mesmo da consolidação do país como nação e como povo e, muitas vezes, por seu parentesco direto com a cultura europeia, sem ressonância com as pessoas que aqui viviam. Conforme descrito pelo escritor Alceu Amoroso Lima:

“Foi-se vendo pouco a pouco - e até hoje o vemos ainda com surpresa, por vezes - que o Brasil se formara às avessas. Tivera coroa antes de ter povo. Tivera parlamentarismo antes de ter eleições (...) Tivera salões antes de ter educação popular. Tivera artistas antes de ter arte. (...) Começara em quase tudo pelo fim. Fora uma obra de inversão, produto, como vimos, de um longo oficialismo.”¹

As primeiras iniciativas patrocinadas pelo estado vieram ainda no Primeiro Reinado, mesmo que de forma tímida, sob a égide de D. Pedro I e com o intuito principal da consolidação territorial - perigosamente continental - e da legitimação do imperador como o governante legítimo de todo o seu povo.

Com a renúncia de D. Pedro I não há mudança significativa, já que durante a Regência, a figura de D. Pedro II, o imperador menino, dominava as iniciativas culturais capitaneadas a partir do governo, ainda no intuito principal da unidade territorial e na legitimação do monarca. Manifestações locais e regionais mantinham-se ativas, mas com foro estritamente particular, sem intervenção, promoção ou apropriação pelo estado. Da mesma forma, não eram preteridas em favor

¹ Torres, João Camilo de Oliveira. *Interpretação da realidade brasileira: introdução à história das idéias políticas no Brasil* (pág. 43).

do que era patrocinado pelo Império, cujo intuito era primordialmente legitimar o poder da coroa, aglutinando-o aos já existentes novos aspectos culturais que cumprissem tal tarefa.

Ainda assim, a partir do Segundo Reinado, a cultura torna-se peça central no governo imperial, contribuindo não somente para a construção e consolidação da imagem mítica de D. Pedro II, mas também para a formação de uma classe artística e intelectual intimamente ligada ao Imperador.

Pintores, escultores, escritores, historiadores, cientistas das mais diversas áreas, muitos deles engajados e patrocinados pelo estado (ou pelo Imperador) na construção do que seria uma “brasilidade” erudita ancorada em elementos da terra. Destaque especial para o movimento indianista, braço mais forte do Romantismo no Brasil, que trazia a idealização da figura do indígena como “povo original” e que já influenciada pela alegoria Rousseauiana do “bom selvagem”, buscava mesclar narrativas heroicas clássicas europeias, ancoradas num Romantismo tardio, com aquelas dos índios. Tal estética e imagética, ainda que elitizada, é já uma primeira tentativa de ressonância entre a cultura oficial, dos salões imperiais, com o povo.

Aliado a isso talvez o fato de ter sido um movimento pioneiro na história do país, além de contar com uma série de variantes favoráveis, como uma imprensa ainda bastante embrionária e uma classe dominante conivente, tal movimento tornou-se muito bem sucedido, estabelecendo de forma quase unânime a ideia mítica do imperador no imaginário popular. A cultura cumpria um papel de aproximação e de ressonância com o povo, enquanto a imagem do monarca mantinha-se distante. É essa distância, no entanto, que vai se mostrar fatal para ele e sua família. Ainda que ela fizesse parte de sua mitologia, sua total abstenção de questões importantes não soou bem com a classe dirigente que lhe cercava.

Com a República, a busca por legitimidade frente a derrubada de um governo que ainda gozava de ampla popularidade aliada ao Positivismo dos republicanos, faz com que uma nova imagética e simbolismos sejam importados para o país, mas dessa vez, sem absolutamente nenhuma ressonância com a população. Aqueles que derrubaram o Imperador usando o seu distanciamento das questões locais como justificativa, agora se distanciavam ainda mais do povo e tor-

naram-se em toda República Velha os novos alvos das paródias e ridicularizações promovidas pela imprensa.

Por fim, é no Estado Novo que a cultura consolida-se, de fato, como política de estado, principalmente em seu papel de legitimação do governo autoritário de Getúlio Vargas e na busca da conexão com um povo sub-representado nos quadros do governo. Conforme citado por Magno Bissoli Siqueira, em *Samba e Identidade Nacional*, ao descrever as novas auto-atribuições do Estado brasileiro:

“É nítida, portanto, a tentativa do regime no sentido de estabelecer uma nova relação Estado-sociedade. Configuram-se novas estratégias de poder, que preveem uma ampliação considerável das funções estatais. O Estado penetra nos domínios da sociedade civil, assumido claramente o papel de direção e organização da sociedade. Assim, se autoelege o educador mais eficiente junto às classes trabalhadores, argumentando ser o “bem público” o móvel de sua ação.”²

Ainda que começando com os primeiros republicanos no esforço de legitimação do novo regime, técnicas e estratégias de comunicação foram utilizadas pelos mais diversos governos brasileiros desde então na busca e consequente consolidação de uma cultura identitária brasileira baseada em símbolos, ídolos, textos, imagens e outras muitas manifestações que unissem uma população com as mais diversas heranças culturais e espalhada por um território de dimensões continentais ao redor de uma única ideia de Brasil. Tais iniciativas nem sempre encontraram o chão comum que buscavam e, por isso, se não fossem impostas ou isentas de críticas e contestações, podiam acabar, então, ridicularizadas e evidenciando o distanciamento entre povo e governo.

2. Palavras-chave:

Cultura Brasileira; História do Brasil; Comunicação; Política; Estado

² Siqueira, Magno Bissoli. *Samba e Identidade Nacional* (pág. 215).

3. Objeto:

A presente pesquisa busca analisar e elucidar as origens, a eficácia e as reverberações de tais iniciativas na população e na própria cultura do país para além do simples estudo historiográfico, baseando-se em dois dos mais emblemáticos movimentos culturais capitaneados pelo Estado: a legitimação da República pós queda da monarquia e o estabelecimento do Estado Novo por Getúlio Vargas.

Traça-se um paralelo entre os dois momentos, e como foram absorvidos pela mídia da época. De um lado, a revisão histórica da primeira República, que usou da máquina estatal não só para promover o novo regime, mas também para tentar condenar ao ostracismo e à vilanização todo o período monárquico brasileiro desde a independência, aliados a uma ideologia positivista e tecnocrática, quase criando um novo “mito fundador”, e negando aos brasileiros, de certa maneira, parte de sua história e de uma cultura já de certa forma arraigada e em estado de maturação. Como descrito por Laurentino Gomes, em 1889:

“Proclamada a República, uma das primeiras providências do novo regime foi redesenhar parte da geografia brasileira. Estradas, ruas, praças, escolas, repartições públicas e até cidades inteiras tiveram suas denominações alteradas para homenagear os heróis republicanos. Estátuas, obeliscos, chafarizes e outros monumentos foram construídos em ritmo frenético para celebrar o acontecimento. No Rio de Janeiro, ao todo 46 logradouros mudaram de nome.”³

Em outro extremo, a celebração do modernismo e da mestiçagem pelo Estado Novo através principalmente do Ministério de Educação e Saúde e do Departamento de Imprensa e Propaganda e da alçada ao estrelato do conceito modernista de brasilidade, muito vinculado às manifestações culturais originárias do encontro de culturas, da mestiçagem cultural que vai além da simples mistura genética, afora a promoção e divulgação da história de um Brasil-nação, incluindo também o período pré-republicano. Bem explicitado por Bissoli Siqueira:

³ Gomes, Laurentino. 1889: como um imperador cansado, um marechal vaidoso e um professor vaidoso contribuíram para o fim da monarquia e a proclamação da República no Brasil. (pág. 315)

“Nesse contexto, pode-se entender que o baiano é o símbolo escolhido da brasilidade, que é representada pelo samba (...) A apologia nacionalista em suas letras, escrita sobre construção musical do samba já tornado nacional, encaixou-se nas diretrizes ideológicas do Estado Novo. (...) “Como o discurso lírico-amoroso, o discurso apologético-nacionalista é uma postura romântica que tende a suprimir as contradições internas, meter no mesmo saco toda a variedade de brasis que existem”.”⁴

Para efeito prático, buscando expandir além do território teórico e tornando o objeto tangível, o estudo singulariza a maneira como cada um desses movimentos foi recebido pela mídia e imprensas de cada uma das épocas através da análise e e comparação de dois personagens icônicos - ambos fictícios - de cada período, Juó Bananére, na República Velha, e Zé Carioca, no Estado Novo.

4. Problema a ser investigado:

O que faz com que uma manifestação cultural eleita pelo estado como símbolo de nação encontre aceitação e aderência na população que visa representar? Como um povo sub-representado nos quadros governamentais é convencido a unir-se ao redor de uma burocracia frente a qual não encontra nenhuma aderência? Como, mesmo sabendo de tal falta de aderência, ainda relega a esta mesma burocracia a responsabilidade de dizer-lhe o que é representativo de sua cultura? E, como, através dos meios que lhes dispõem, respondem a essas manifestações culturais vazias e superficiais que não lhe representam?

A questão em si talvez seja anterior as próprias iniciativas culturais capitaneadas pelo governo e tenha uma raiz política profunda, com a semente tendo sido o próprio estado paternalista português aliado ao seu fruto mais carnudo: a gigantesca burocracia estatal, que, num país como o Brasil, tornou-se uma das únicas alternativas de melhora (ou manutenção) de nível de vida quando não se nascia “amigo do rei”. Ainda assim, ao se tornar “burocrata”, o cidadão liga-se ao estado, e por tabela, ao monarca.

⁴ *SIqueira, Magno Bissoli. Samba e identidade nacional (pág. 232)*

É só a partir dessa aceitação e dessa visão do Estado como “provedor” que se pode começar a buscar compreender a evolução de seu papel até o ponto em que ele passa a se envolver em questões que originalmente eram de foro estritamente privado, especialmente a cultura. E envolvido a ponto de não só promovê-la, mas de patrociná-la e ter o poder de dizer ao seu povo o que deveria e o que não deveria ser reconhecido como sua cultura proprietária.

Como explicita Morin⁵, a cultura individual é o que forma a cultura coletiva, da mesma forma que a cultura coletiva é ponto chave na formação da cultura individual, num ciclo que sempre se renova. A partir do momento que o estado passa a eleger o que define ou não uma cultura, esse ciclo de renovação se perde, ainda que a própria ideia de que cabe ao estado tal responsabilidade seja, ela mesma, o resultado de tal fenômeno.

A partir do mito e da subsequente fascinação em torno de D. Pedro II como um “Imperador Mecenaz” aos poucos cresceu e se consolidou um ideário na mente dos brasileiros de que a iniciativa cultural é responsabilidade do governo, ainda que por vezes não ressoe com seu povo. A partir disso entra-se justamente na questão da elitização do que seria cultura, que exclui e rebaixa o que é considerado popular - não no sentido de sua origem, mas no de ser aceito e celebrado pela maioria que é ignorante e incapaz de reconhecer a alta cultura -, exaltando aquilo que “as fontes oficiais” e a crítica chamariam de boa cultura, o que, nos moldes do Império e da Primeira República, seriam aquelas manifestações provenientes ou largamente inspiradas (ou até copiadas) na Europa em detrimento daquilo que era genuinamente brasileiro, de origem popular e, num país altamente miscigenado, mestiço. Este foi o problema, por exemplo, encontrado pelos republicanos ao importar a simbologia republicana da França: foi ridicularizada e, posteriormente, negligenciada pelos brasileiros.

Da mesma maneira, esta é a crítica direcionada às elites política e intelectual da República Velha por figuras como Oswald de Andrade, Juó Bananêre e Voltolino. O abismo que os dirigentes do país pareciam fazer questão de manter entre si mesmos e a população é o combustível principal das paródias e piadas estampadas nos folhetins e semanários da época.

⁵ Morin, Edgar. *O Método* 4.

Outrossim, naquela que talvez tenha sido a mais bem sucedida campanha cultural governamental, o Estado Novo, em movimento contrário e baseado nos ideais modernistas, decide esquecer a Europa e, ignorando a proximidade de Vargas e de seu ministro da Educação e Saúde com os ideais nazistas de eugenia não só genética, mas também cultural, promover a mestiçagem, a diversidade e a mistura de culturas como símbolos máximos do Brasil e buscar no povo as manifestações - provenientes dos choques culturais que se deram do país - em torno das quais consolidaria o seu governo. Dentre as iniciativas, duas ganham destaque: a alçada do movimento urbano do samba como símbolo nacional e a celebração do modernismo como movimento artístico genuinamente brasileiro, ainda que, de forma paradoxal, tais iniciativas tivessem sua origem mestiça ignoradas e fossem consideradas “puras” em sua brasilidade.

Sem embargo, ao ignorar outros movimentos, principalmente aqueles mais afastados do meio urbano, ou ligados a outras correntes artísticas, o governo selecionou o que seria de fato cultura brasileira e criou mais um filtro a ser usado no julgamento de outras manifestações culturais, relegando-as ao esquecimento e/ou a marginalidade que podem ser observados até a atualidade. Não obstante, muitas dessas manifestações ainda sobrevivem em diferentes níveis de pulsação mesmo que à margem da cultura oficial, distante dos grandes centros urbanos e, muitas vezes, com real e latente ressonância com o povo, que mesmo estando super exposto à propaganda oficial (e até não oficial) em favor das manifestações eleitas ou mais populares, mantém vivas as suas próprias iniciativas. Da mesma forma que os burocratas do Império e da Primeira República fizeram, essa nova cultura oficial torna-se, assim, também elitizada.

5. Justificativa

Longe de buscar encontrar uma série de “campos” a serem preenchidos para que se categorize alguém como verdadeiramente brasileiro, o presente estudo visa compreender a complexidade ignorada pelas muitas iniciativas governamentais que, em aparente ânsia de simplificar e unir, acabaram, muitas vezes, excluindo.

Embora muito já tenha sido dito sobre a história dos fatos a serem analisados e as possíveis consequências que trouxeram para o desenvolvimento do país, a relevância de tal pesquisa

mostra-se primeiramente pelo paralelismo entre os dois períodos históricos analisados, em especial para os dois exemplos específicos a serem comparados: Juó Banaére e Zé Carioca, além do cruzamento de ambas as frentes, buscando trazer nova luz aos temas e, segundo, pelo fato de que talvez nunca no Brasil as discussões aqui propostas estiveram tanto em voga na agenda pública quanto agora: nos 100 anos desde a Semana de Arte Moderna de 22 nunca se falou tanto não só no papel e nas responsabilidades do estado, como também no real significado da brasilidade e do que significa ser brasileiro.

6. Objetivos:

Tem-se como objetivo prioritário a análise do processo histórico e das táticas de comunicação utilizadas pelo estado na busca e consolidação de uma identidade nacional brasileira sob as lentes da comunicação.

A partir daí compreender a maneira como tais instrumentos de comunicação, revisionismo e propaganda foram utilizados por esse mesmo estado, como foram recebidos pela população e contribuíram para a legitimação de governos centralizados e/ou autoritários, comparando as estratégias - e seus desdobramentos - utilizadas pelos primeiros republicanos pós-Proclamação com aquelas do estabelecimento e consolidação do Estado Novo sob Getúlio Vargas.

Busca-se então entender como uma cultura criada e propagada de cima pra baixo, muitas vezes sem relação ou ressonância com as pessoas e suas tradições, consegue se estabelecer e ressoar com o povo para quem, teoricamente, ela deveria ter significado, analisando até que ponto tais estratégias e seus produtos mostram-se efetivos não somente na consolidação de uma identidade cultural, mas como manifestações reais de uma cultura que vá além da mera propaganda oficial.

7. Fundamentação Teórica

Os períodos a serem analisados e comparados têm já grande bibliografia que trata principalmente dos fatos históricos e seus principais desdobramentos não só do ponto de vista histórico-

gráfico, mas também político. Como já explicitado anteriormente, a intenção do presente estudo, no entanto, é analisá-los sob uma outra perspectiva, da comunicação e como tais eventos foram interpretados pela população e pela imprensa da época, de que forma foram recebidos e porque foram (ou não) assimilados.

Dessa forma, a partir da base historiográfica das obras de historiadores como Lilia Schwarcz, José Murilo de Carvalho, Simon Schwartzman, e outros, a análise se dá principalmente sob o ponto de vista da comunicação, buscando entender as práticas e táticas de divulgação e persuasão utilizadas na consolidação cultural, além da forma como a população recebeu tais iniciativas. O trabalho deve se embasar principalmente nas obras de semioticistas clássicos como Aby Warburg e Iuri Lotman e estudiosos da cultura brasileira como Amálio Pinheiro, Segre Gruzinski e Jerusa Pires Ferreira.

8. Corpus

Processo Histórico de iniciativas culturais capitaneadas pelo estado:

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Brasil: uma biografia.

CARDOSO, Fabio Silvestre. Capanema: a história do ministro da Educação que atraiu intelectuais, tentou controlar o poder e sobreviveu à Era Vargas.

CARVALHO, José Murilo. A Construção da ordem: a elite política imperial.

CARVALHO, José Murilo. A formação das almas: o imaginário da República no Brasil.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas

SCHWARTZMAN, Simon. Tempos de Capanema.

Compreensão da Cultura brasileira:

FONSECA, Cristina. Juó Bananére: o abuso em blague

GRUZINSKI, Serge. O pensamento mestiço.

PINHEIRO, Amálio. América Latina: Barroco, cidade, jornal.

9. Metodologia

A metodologia da pesquisa se deu principalmente de forma qualitativa, através principalmente de consulta a material bibliográfico a ser selecionado e analisado conforme as diretrizes acima apontadas. Além de materiais audio-visuais, visuais e documentais adicionais que auxiliaram no embasamento da pesquisa proposta.

SUMÁRIO DE DISSERTAÇÃO

INTRODUÇÃO

Há muito se busca identificar elementos, imagens, símbolos que formariam uma cultura única, identitária do Brasil. Tal empreita vai desde o estudo e a análise de aspectos ligados ao tecido social e ao comportamento do brasileiro como na obra de Gilberto Freyre, até uma outra vertente, menos comportamental, mas que busca uma unificação do Brasil através de suas manifestações culturais. E embora se possa falar, de certa maneira, em uma série de códigos de comportamento comuns que podem ser observados em maior ou menor medida por todos, é difícil identificar aspectos e manifestações culturais que sejam universais a todos os brasileiros.

Tal fato mostra-se ainda mais evidente quando se analisa as constantes tentativas governamentais de se eleger uma cultura nacional e os elementos que dela fariam parte. Houve movimentos, inclusive, que buscaram não somente identificar, mas criar do zero ou a partir de uma variedade de elementos já existentes, uma cultura inerentemente brasileira, num movimento de cima pra baixo.

Esse movimentos aconteciam especialmente em momentos politicamente mais críticos ou instáveis. Por vezes, em busca de legitimação, governos que subiram ao poder de forma controversa tentam criar uma mitologia ao redor de si mesmos e através da qual os brasileiros estariam unidos e ligados ao estado e de seus líderes.

Tais iniciativas vieram, no entanto, muitas vezes com interpretações limitadas (e até pessoais) do que significa ser brasileiro e tentaram, por vezes, forçar uma imagética, uma simbologia e uma mitologia criadas para tal propósito ou que acabavam por encontrar ressonância somente entre partes reduzidas da população, quando não ficavam restritas às elites dos grandes centros (ou até mesmo somente ao Rio de Janeiro). Dessa forma, não encontram o que Iuri Lotman⁶ chama de “memória comum” no povo, fator primordial para para que tais manifestações possam se enraizar de forma efetiva e quase orgânica no imaginário popular e se tornem, aí sim, parte de sua cultura.

⁶ Lotman, Iuri. *La Semiosfera*

Esses movimentos mostram-se com frequência infrutíferos e caros. Como explicitado por Jerusa Pires Ferreira ao analisar o trabalho de Lotman, “a comunicação com outrem só é possível se há algum grau de memória comum, e um texto se define pelo tipo de memória de que ele necessita para ser entendido”⁷.

Assim, ao impor o que seria uma cultura “sem memória comum”, os regimes governamentais que buscavam se legitimar através de tais movimentos acabaram, muitas vezes, com um resultado contrário, descolado da maioria da população, e que, eventualmente, acabava por demandar um esforço publicitário hercúleo no estabelecimento, incorporação e aceitação de tais manifestações pela população em geral. Isso quando não acabavam completamente abandonados.

Não deve-se, no entanto, afirmar que todas essas iniciativas se mostraram completamente frustradas. De fato, a consolidação da imagem de D. Pedro II em volta da qual se construiu uma simbologia monárquica à brasileira talvez tenha sido uma das mais bem sucedidas entre elas. Conforme descrito em detalhes na obra da historiadora Lilia Moritz Schwarcz⁸, com raízes no imaginário monárquico liberal europeu, tal simbologia bebeu dessa fonte, mas foi completamente revista e re-imaginada para uma realidade tropical, inserindo, por exemplo, a figura do índio em posição central e aliada a elementos da fauna e da flora tipicamente brasileiras.

Em paralelo, criou-se e consolidou-se uma das mais famosas adaptações dessa simbologia feita pelo Segundo Reinado: uma nobreza tropical, com títulos que misturavam elementos brasileiros à nobiliarquia europeia e que resultou em quimeras nobiliárquicas como Barão de Paranaíacaba, Visconde de Embaré e Condessa de Andaraí. Neste caso, mais do que uma simples referência, tais criações traduzem-se num novo desenvolvimento de uma iconografia já utilizada, introduzindo o “estrangeiro” à cultura, ainda que ligado a elementos locais, e criando, de certa forma uma “memória comum”.

Da mesma forma, outro movimento particularmente bem sucedido foi aquele liderado pelo Estado Novo de Getúlio Vargas que conseguiu, entre outras coisas, como se verá mais adiante, alçar o samba carioca, um ritmo primordialmente urbano, ao status de música nacional, num movimento que se poderia chamar de sinédoque cultural - intencional ou não - em que algo

⁷ Pires Ferreira, Jerusa. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. (pág. 83)

⁸ Schwarcz, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador*.

particular ao Rio de Janeiro torna-se universal a todos os brasileiros, muito embora, devido a grande extensão territorial do país, outros ritmos tão regionais quanto o samba carioca, como o samba paulista, o frevo e o maracatu, por exemplo, e partindo do mesmo parâmetro, pudessem também reivindicar tal título. Com o à época novíssimo advento do rádio, o samba foi não só espalhado, mas literalmente irradiado e propagado como a música nacional “oficial” brasileira por todo o território do país.

Neste caso, o movimento talvez seja o que mais faça jus ao título de legado cultural, uma vez que, embora com raízes regionais, o ritmo era uma manifestação advinda justamente do povo com origens nos ritmos populares da Bahia e, por isso, encontrava pelo menos em parte da população solo comum para difusão e posterior enraizamento.

No entanto, foram poucas as iniciativas culturais lideradas pelo estado que foram buscar tais referências e manifestações em sua fonte original: o povo. Muito do que ainda hoje se entende oficialmente como “cultura brasileira” pode ter sua origem traçada para uma mitologia e um simbolismo que vieram empacotados e foram enviados diretamente para a porta de cada brasileiro.

De fato, cabe o questionamento do quanto de tal assimilação se deu por sua origem popular num estado que não só não permitia, mas coibia ou, quando menos, ridicularizava e diminuía, aquelas manifestações que fossem de encontro com as que considerava genuinamente brasileiras ou dignas de serem chamadas de cultura.

Ainda assim, tudo isso surgiu justamente dessas iniciativas estatais, muitas vezes arbitrárias, de definição do que constituiria uma cultura genuinamente brasileira. Embora, como citado, muitas vezes mal sucedidas, tais iniciativas enraizaram um outro ideário, paralelo, principalmente depois das iniciativas lideradas pelo Estado Novo: aquele de que a cultura, e não somente o seu fomento, mas a sua criação, propagação e financiamento, seriam responsabilidade do estado. Num movimento de certa maneira paradoxal, a cultura torna-se política de estado, mesmo que, na maioria das vezes, a cultura imposta não seja assimilada.

O presente estudo buscará elucidar as origens de tais concepções, começando por um imperador mecenas cujas iniciativas culturais baseavam-se muito mais em preferências pessoais até a consolidação da cultura como política de estado no Estado Novo Vargasista, traçar-se-á um para-

lelo entre as iniciativas catastróficas da Primeira República e a muitíssimo bem sucedida estratégia do governo Vargas, muito inspirada no *modus operandi* da propaganda nazi-fascista europeia, que ao propagandear o que deveria ser reconhecido como brasileiro e coibir outras manifestações conseguiu consolidar sua visão do que constituiria a verdadeira cultura brasileira tipo exportação, algo que, embora ainda seja reconhecido como tal por grande parte das pessoas tanto dentro como fora do Brasil, acaba por carregar consigo certa artificialidade, justamente por ser um apinhado de textos culturais eleitos e adaptados à agenda governamental vigente e, por isso, rígidos e sem a capacidade de se mesclar às outras manifestações, impossibilitados de evoluir, desenvolver-se e transformar-se junto com o povo que busca representar.

CAPÍTULO 1 - A dissonância cultural e política entre a classe dirigente e a população brasileiras na busca da verdadeira cultura nacional

Resumo

O presente capítulo busca analisar e elucidar o processo de ascensão e consolidação da República no Brasil principalmente sob o ponto de vista do cenário cultural. Começando com breve análise do processo da busca de consolidação da cultura nacional no Segundo Reinado, a princípio centralizada na figura de D. Pedro II e posteriormente baseada no ideário homogêneo de suas elites fortemente ligadas à cultura monarquista europeia e também influenciada pelo Romantismo que de forma “semi-mestiça” incluiu a figura e a cultura do índio como elemento da cultura oficial.

Além disso, como, esse cenário cultural de homogeneidade de pensamento aliado aos ideais liberais do imperador e sua negligência ao governar, contribuiu não somente para o enfraquecimento da monarquia mas para sua eventual queda.

Posteriormente faz-se uma análise do papel e da metodologia utilizada na tentativa de solidificação das novas simbologia e imagética republicanas usadas na busca da validação e da legitimação do novo regime imposto aos brasileiros com especial destaque para a análise do processo “publicitário” das figuras da alegoria feminina da República e do mártir Tiradentes, entre outros símbolos, e como seu descolamento (ou não) da realidade popular brasileira contribuiu para que suas repercussões tenham sido diametralmente opostas.

Por fim, como, a partir de tais manifestações, o Estado e a elite cultural que o cerca passam a ser motivo de chacota para a população que não se sente representada e encontra nos folhetins e revistas da época a válvula de escape para suas frustrações, com especial destaque para a figura de Juó Bananére, caricatura literária que ficou conhecida por suas crônicas bem humoradas em linguajar popular no semanário *O Pirralho*.

A análise baseia-se não somente nos processos históricos, aqui ancorados majoritariamente na obra dos historiadores José Murilo de Carvalho e Lilia Moritz Schwarcz, mas principalmente num exame dos processos semióticos e sociológicos, ancorados nos estudos de sociologia de Edgar Morin, do semiologista e historiador cultural Iuri Lotman, além de especialistas na forma-

ção da cultura mestiça brasileira e da América Latina, como Serge Gruzinski e Amálio Pinheiro, entre outros intelectuais, e busca através dessas perspectivas compreender não só os processos de formação cultural a partir de iniciativas governamentais mas também como foram recebidas por suas populações.

Introdução

A implementação e consolidação da República no Brasil é constante alvo de controvérsias. É intrigante e até surpreendente imaginar, nos dias de hoje, como num país em que o governante máximo e sua conhecida sucessora gozavam de tamanha popularidade sua derrubada causou tão pouca comoção popular.

É surpreendente também que, findo o período monárquico, o que se seguiu foi uma sucessão de governos instáveis tanto política como culturalmente. De fato, na curta história do Brasil, o processo de construção e solidificação não somente de sua estrutura política, mas de sua estrutura cultural passou por tantas turbulências que o mais longo período de estabilidade nos quase 200 anos desde a sua independência de Portugal foi o Segundo Reinado que durou quase 50 anos sob a égide de D. Pedro II.

Ao fim da turbulenta década da Regência e com a consolidação do Golpe da Maioridade, a alçada do Imperador ao trono colaborou para trazer estabilidade política, geográfica e cultural ao país que, ao se deparar com revoltas e insurreições em diversas regiões, por muitas vezes, viu-se fadado ao mesmo destino tortuoso e despedaçado da América Espanhola.

Com efeito, ainda que culturalmente distante de grande parte da população que governava, a figura do Imperador e a mística à sua volta de certa forma aliadas ao paternalismo de herança portuguesa colaboraram para criar um certo elo entre ele e seus súditos, mesmo aqueles mais distantes. Ainda assim, embora a figura do monarca tenha sido central para a consolidação dessa estabilidade, está longe de ser a principal responsável por ela.

Tal estabilidade talvez esteja mais ligada a um *imprinting* (Morin)⁹ cultural e político da população em geral e, principalmente, dos instrumentos de estado do que a qualquer outra coisa. E é esta mesma estabilidade, este mesmo *imprinting*, que, talvez, tenha contribuído para o surgimento do que Morin chama de brechas no sistema¹⁰, dos questionamentos e dos ideais, que eventualmente derrubariam o Imperador e expulsariam sua família do país.

Num ciclo fechado, como nos aponta Morin, a própria cultura se autodefine e impõe seus limites que, com o tempo, tornam-se arraigados e naturalizados em sua população. Ela mesma

⁹ Morin, Edgard. *O Metodo 4: As Ideias*.

¹⁰ *Idem*

não os enxerga mais, há uma “normalização que o impõe”, este é o *imprinting*. No entanto, como explicita o próprio autor, tal modelo não considera os espíritos individuais. Uma vez que os indivíduos não são máquinas que obedecem a uma ordem pré-determinada e impossível de desviar são constantemente impactados por ideias externas aos seus sistemas. A partir dessa “invasão” exterior de ideias é que a população de indivíduos tal qual partículas químicas se agitam e entram em efervescência para, então, quebrar o *imprinting*.

Esclarecida essa questão, o primeiro ponto a ser levantado é justamente um dos maiores diferenciais entre a América portuguesa e a espanhola, ainda antes dos diversos processos de independência, e que se mostrou determinante no desenvolvimento e posterior formação das unidades nacionais de suas antigas colônias: a presença de universidades.

Diferente da Coroa portuguesa que só permitiu a fundação de cursos superiores e universidades após a transferência da corte para o Brasil, a Espanha desde o século XVI concedeu às suas colônias esse direito e teve, ao longo dos séculos, universidades espalhadas por todo o seu território.

Por causa disso, uma elite intelectual separada e afastada da metrópole surgiu e se desenvolveu dentro das colônias espanholas com ideários políticos e correntes culturais próprias que se diferenciavam não somente da metrópole, mas entre si, criando, desde então, certo regionalismo. Elite intelectual essa que, note-se, não era restrita aos descendentes de europeus, mas que foi inclusiva também com os nativos principalmente no intuito de convertê-los ao catolicismo e abandonar as práticas e hábitos culturais pagãos do Novo Mundo¹¹.

Por outro lado, toda a restrita elite intelectual e monetária brasileira, além de ser estritamente branca e filha ou descendente de europeus, tinha como única alternativa de educação superior formal as universidades da Europa e, principalmente, da metrópole, com destaque especial para a Universidade de Coimbra e seu curso de direito. Independente da região do país de que vinham, brasileiros que quisessem e pudessem ter educação superior tinham apenas um caminho.

“Coimbra deu à elite política da primeira metade do século (*XIX*) aquela homogeneidade ideológica e de treinamento que apontamos como necessária para as tarefas de construção do po-

¹¹ Gruzinski, Serge. *O Pensamento Mestiço*.

der nas circunstâncias históricas em que o Brasil se encontrava”¹². Da mesma forma, num período de grande efervescência de ideias políticas, Coimbra se fechou para o resto do continente, buscando evitar o contato de seus estudantes com o Iluminismo Francês que considerava politicamente perigoso. Fazendo, dessa forma, com que os bacharéis de retorno ao Brasil fossem não só coniventes com as atividades burocráticas governamentais, mas pacíficos frente a autoridade do estado, avessa à revoluções. *Imprinting* intelectual praticamente forçado.

A estabilidade do Império como motor cultural

As restrições educacionais na América portuguesa contribuíram para formação e estabilização de uma elite intelectual e política de pensamento homogêneo, culturalmente elitizada e intimamente ligada à metrópole e aos ideais da monarquia nos primeiros anos após a independência e até o meio do Segundo Reinado. Desde a sua formação, portanto, estava completamente descolada do povo.

Além disso, aliada a essa educação quase monolítica, a economia brasileira, predominantemente exportadora e rural, acabava por não oferecer grandes oportunidades nas cidades além daquelas ligadas ao serviço público - mesmo aos portadores de diploma -, o que tornou essa elite urbana ainda mais ligada ao poder estatal que lhe garantia o sustento e o status. Pontua-se também que, distante da metrópole, o Brasil como território português ainda não contava com uma “cultural oficial” *per se*, financiada pelo estado nos mesmos moldes que se via em grande parte da Europa.

Não obstante, essas duas elites, rural e urbana, educadas basicamente nos mesmos princípios é que vão, a partir da independência, e buscando consolidar uma ideia de Brasil separada da antiga metrópole ainda que intimamente ligada à ela culturalmente, direcionar e moldar a formação política e cultural brasileira, assumindo postos no governo e pautando o discurso público, muitas vezes ignorando a realidade brasileira de fora da corte e formando, dessa maneira, uma elite intelectual, uma *intelligentsia*¹³, que se ocupa não somente de suas próprias profissões, mas

¹² Carvalho, José Murilo. *A Construção da Ordem*. (pág. 68)

¹³ Morin, Edgard. *O Método 4: as ideias*.

autorizam-se a tratar de “problemas gerais/fundamentais de importância moral, social, política”¹⁴.

Foi essa elite, pacífica e diplomática, muito ligada à corte e aos seus rituais e afastada dos ideais liberais revolucionários franceses, que combateu de forma vitoriosa os movimentos revoltosos à época da Regência e que consolidou a imagem de Pedro II como o grande monarca tropical que uniria o país à sua volta, recriando e adaptando o ideal de estado monarquista liberal europeu, moldando-o à sociedade brasileira através da criação de um simbolismo e de uma iconografia que, embora muitas vezes emprestados, eram localmente adaptados através da inclusão de elementos e simbolismo locais e do revisionismo da simbologia original ligada ao imaginário clássico monarquista, dando-lhe nova roupagem e significação. Com isso, mostravam-se particularmente brasileiros, mesmo que fossem ainda fortemente europeus, e encontravam terreno comum não somente na elite, mas, de certa forma, também em parte da população.

Embora não de forma explícita ou deliberada, essa parece ser a primeira vez em que o estado brasileiro se apropria da mestiçagem do país para se legitimar no poder e se estabelecer como um governo genuinamente da terra em busca de ressonância frente àqueles a quem governava, não obstante a pompa europeia garantisse certo distanciamento.

Ainda que de maneira meio torta, já que excluía o elemento negro, o *establishment* passa a trabalhar com um ideário e uma imagética que misturava o europeu e o indígena, e coroado com os mais diversos elementos naturais típicos do país. Dentre tais iniciativas, o indianismo, braço brasileiro do Romantismo, que trazia o índio nativo transformado em herói trágico nos moldes românticos europeus talvez seja a mais famosa e mais influente dessas manifestações, tão forte que se faz presente até hoje no imaginário popular ao redor da figura indígena.

Assim, a consolidação cultural ao redor da imagem do imperador e de sua corte - de certa forma ressonante com a terra sobre a qual pretendiam reinar - e a homogeneidade de pensamento dessa *intelligentsia* se mostraram aliados fortes na solidificação de um *imprinting* cultural generalizado que, no decorrer do tempo, mostrou-se, inclusive, complacente com questões morais e éticas controversas como a escravidão - referenciada frequentemente de modo açucarado como “questão servil”. Tal *imprinting* mostrou-se particularmente enraizado durante a República da

¹⁴ *Idem*

Espada e o início da Primeira República em que diversas tentativas lideradas pelo governo para a criação e imposição de novas manifestações e iniciativas culturais baseadas na República e em seu simbolismo acabaram frustradas e, muitas vezes, ridicularizadas pela população.

Aliada a essa consolidação de estabilidade política e cultural estava a personalidade do próprio imperador, um entusiasta das ciências e das artes e que incentivou durante todo o seu reinado, inclusive financiando do próprio bolso, a atividade científica e artística brasileira tanto dentro como fora do país, algo que, além de criar pela primeira vez no Brasil uma classe intelectual e artística intimamente dependente e ligada ao estado, estabeleceu, também, um ambiente público propenso e incentivador do diálogo e da troca de ideias como nunca antes havia sido vista no país. Ironicamente, foi essa mesma abertura tão elogiada e buscada por ele, que possibilitou não só a entrada, mas a discussão e difusão das ideias que, por fim, levaram a sua queda e a ex-

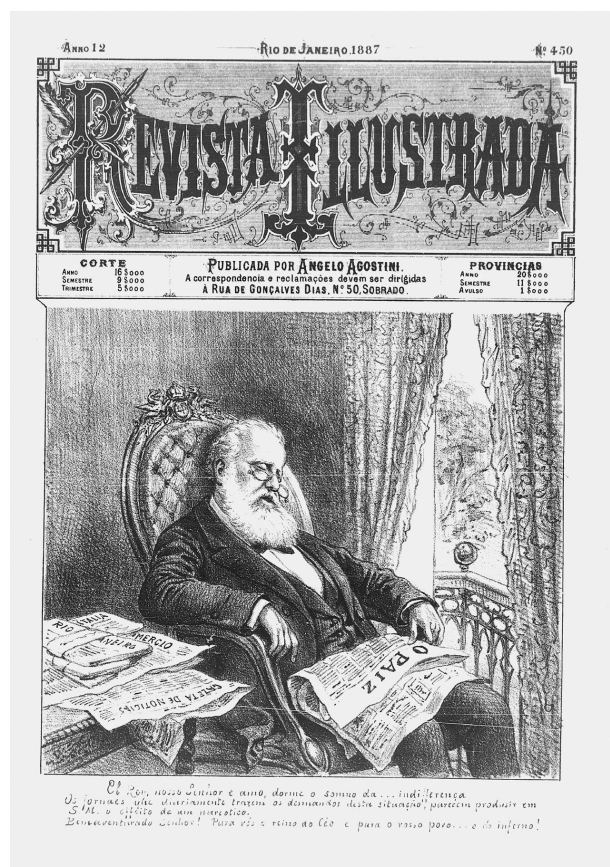


Figura 1: Revista Ilustrada. FEV/1887. Edição 00450.

pulsão de sua família do território nacional. Não colaborou para o abafamento dessas discussões o fato do próprio monarca ser declaradamente republicano.

Foi esse ambiente de estabilidade e de diálogo que fomentou a aberturas das brechas que, eventualmente, levariam a quebra de parte do *imprinting*, principalmente - ainda que não exclusivamente - entre as classes mais altas e a elite intelectual que, mais próximas ao Imperador e à corte, eram frequentemente confrontadas por suas excentricidades, fraquezas e comportamentos negligentes frente às vicissitudes de seu cargo. Até o seu fascínio intelectual pelas mais diversas áreas, característica posteriormente romantizada, foi tratado como um dos motivos de seu descaso para com o país. De fato, em determinado momento do Segundo Império, tais traços passaram inclusive a ser denunciados e alardeados em parte da imprensa, já dando indícios da maneira como a imagem e a pompa do Imperador eram compreendidas por parte população.

Em edição da Revista Ilustrada, de Fevereiro 1887, vê-se uma caricatura do Imperador desenhada por Angelo Agostini, em que ele aparece como um velho que dorme diante das crises do país, na legenda: “El rey, nosso senhor e amo, dorme o sono da... indiferença” (Figura 1). Em outra, publicada n’O Mequetrefe, em 1878, D. Pedro II aparece como o eixo de um carrossel de

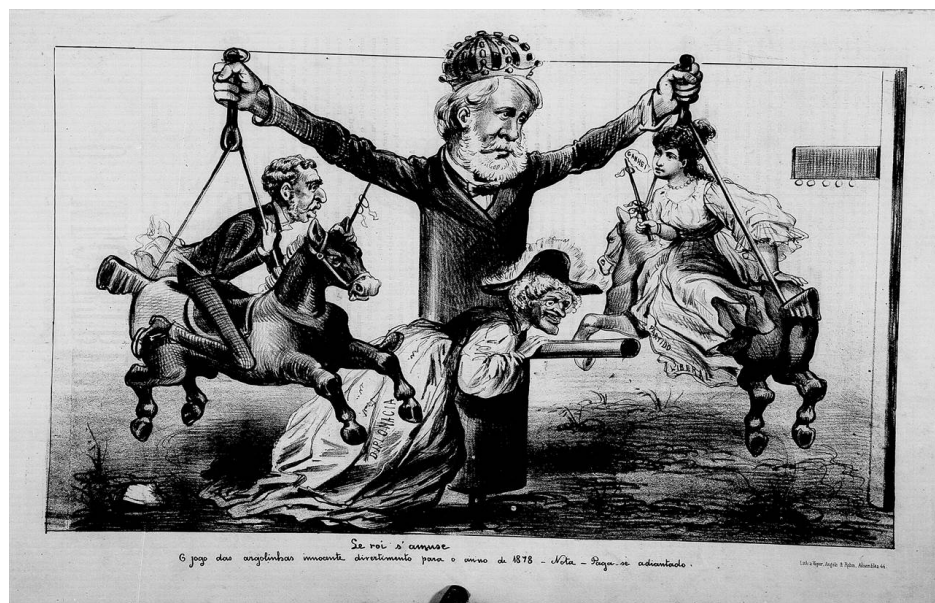


Figura 2: O Mequetrefe. JAN/1878. Edição 00121

dois cavalos, que representam o Partido Conservador e o Partido Liberal, que se alternavam no poder, quem gira a roda é uma velha, chamada de Diplomacia (Figura 2), numa crítica justamen-

te ao jogo político que se dava entre os poderosos, mas que em nada envolvia o povo e suas demandas.

Como se vê, a crítica ao afastamento do poder central do povo já se mostrava presente mesmo no período Imperial. A imprensa já se ocupava em ridicularizar o poder, mesmo se tratando de um monarca que, em geral, gozava de boa popularidade e simpatia. Questionado sobre calar tais opositores, diz-se que o Imperador respondia: “Imprensa se combate com imprensa.”.

A distância do monarca em relação ao povo, em muitos casos, pode ser vista até como parte de sua mística, de seu caráter quase divino, que o mantinha em um pedestal para a maior parte de seus súditos. Por isso, talvez, as críticas a esse distanciamento tenham vindo muito mais da elite do que das camadas mais baixas da população, que idealizava a figura do monarca. Ainda assim, num país de dimensões continentais, com uma população que em sua grande maioria estava muito distante da corte ou dos centros econômicos, as quebras e brechas no *imprinting* na capital e em províncias mais ricas como São Paulo foram suficientes para derrubar o Imperador.

Não obstante, o próprio imperador parece ter sido vítima desse *imprinting* obnubilado pela estabilidade de seu reinado. Conhecidamente um viajante entusiasmado, deixou o país sob os mais diversos pretextos - principalmente de saúde, sua ou da Imperatriz - em momentos chave de seu governo, mesmo quando envolto em polêmicas como a Questão Militar após a Guerra do Paraguai e a Questão Religiosa, que lhe colocou em disputa com a Igreja Católica. D. Pedro mostrou-se muitas vezes negligente e condescendente com questões que futuramente se mostrariam de suma importância e, mesmo em momentos críticos, parecia convicto de que nada derruaria a monarquia no Brasil, escorando-se sempre na percepção de que contava com amplo apoio popular.

Nas palavras de Graciliano Ramos:

“os cinquenta anos que lhe tinham dado essa impressão de estabilidade e firmeza, pareciam muito longos ao público.

Em geral não reparamos nos trabalhos que o governo executa, mas vemos perfeitamente os que ele deixa de realizar.

Homens novos semeavam ideias novas e abundantes promessas. A multidão bocejava. Não lhe seria desagradável experimentar mudanças.”¹⁵

A República e sua falsa cultura

Com efeito, por ter se tratado de um movimento restrito a determinadas partes da elite e sem nenhuma participação popular, a Proclamação da República, a consolidação do novo governo e sua legitimação entre a população em geral, embora não tenham encontrado grande resistência física na forma de revoluções ou cidadãos que pegaram em armas para defender seu monarca, enfrentaram diversas dificuldades e choques culturais, justamente ao se confrontarem com um *imprinting* tão arraigado e que não era tão afeito ao diálogo como o Imperador.

Após a tomada do poder, os Republicanos se empenharam em buscar um novo folclore e uma nova imagética que substituísse aquela do Império na busca da quebra desse *status quo* já tão familiarizado com a quase onipresença da família imperial.

Tal qual descrito por Jerusa Pires Ferreira, “o esquecimento é um mecanismo explorado por uma instituição hegemônica, tendo em vista excluir da tradição os elementos indesejáveis da memória coletiva (...) uma das forma mais agudas de luta social na esfera da cultura é a imposição de uma espécie de esquecimento obrigatório de determinados aspectos da experiência histórica”¹⁶, embora, como a autora mesma conclui, não exista passividade que acolha totalmente um “esquecimento obrigatório.”.

Justamente por causa disso, esse movimento mostrou-se, muitas vezes, mal sucedido, ao buscar “furar” esse *imprinting* sem oferecer uma simbologia que se conectasse à cultura popular. E ainda que houvesse uma efervescência própria entre os governados, que lhe garantia uma variação cultural extremamente rica, pujante e diversa - fato ignorado pelos novos governantes - era também um povo ainda bastante preso às suas concepções e ideários e não completamente descontente com o Imperador a ponto de buscar alternativas.

¹⁵ Ramos, Graciliano. *Pequena História da República*. (pág. 18)

¹⁶ Pires Ferreira, Jerusa. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. (pág. 76)

Uma das iniciativas mais conhecidas desse movimento foi a renomeação de logradouros principalmente nas grandes cidades, mas não restrito a elas. Essa mudança, no entanto, leva tempo para se tornar efetiva em uma população já acostumada com outros referenciais. O processo, de certa forma, se assemelha àquele descrito por Lotman quando relata a construção de São Petersburgo em moldes europeus. Por ser uma cidade que nasce “do nada”, com uma estética importada, lhe falta conexão com a população e a cultura real e acaba, assim, por se assemelhar a um cenário, soa falso¹⁷. As transformações lideradas pelos republicanos, da mesma forma, de início, parecem artificiais, demoram a se consolidar, e só conseguem, muitas vezes, pelo cansaço ou pela troca de gerações sem referenciais anteriores.

Com o poder em mãos, os Republicanos, no entanto, pareceram eles mesmos acreditar poder desafiar o tempo e a forma como as cidades e a cultura são formados e consolidados, buscando forçar um esquecimento e uma narrativa um tanto quanto simplista e maniqueísta em que tudo que vinha antes da República era ruim e deveria ser simplesmente deixado pra trás, tratando a própria família Imperial como um grupo de tiranos, com a figura de D. Pedro II tratada quase como a de um Luís XVI tropical, em visão historiográfica simplificada, ignorando, assim a grande complexidade da história, da sociedade e da cultura brasileiras e de todas aquelas outras que as construíram e formaram.

Sobre tal questão é importante ressaltar como parte dos “vencedores” da proclamação enxergavam justamente a questão cultural brasileira. Embora não fossem uma massa homogênea, aqueles proveniente principalmente da escola militar eram positivistas e conseguiram pautar muito do discurso oficial e dos rumos para os quais o governo deveria direcionar o país como se pode ver pelo lema estampado até hoje na bandeira nacional.

Como herdeiros de Auguste Comte, acreditavam numa linearidade das civilizações, numa evolução das sociedades, em que a brasileira estaria em estágio anterior a europeia e, dessa maneira, o homem branco seria - ou, pelo menos, estaria - em estágio superior ao negro e ao índio. Ainda que a ideia do mito fundador das miscigenações já se fizesse presente para o bem e para o mal, entra também em cena a ideia do “homem branco salvador”, responsável por liderar a cultura e as populações na direção correta.

¹⁷ Lotman, Iuri. *La Semiosfera*.

Ao acreditarem nisso, ignoram completamente não só a própria complexidade histórica europeia primitiva, em que milhares de povos se fundiram para dar origem a tão supostamente maravilhosa civilização, mas também a história recente da Península Ibérica, cujos encontros, trocas e convivência com os povos de origem árabe acabaram por fazer de portugueses e espanhóis dois dos povos mais mestiços da Europa. Encontros esses que mostraram-se peça chave para a posterior conquista dos mares e das colônias mundo afora¹⁸.

Dessa forma, observa-se que para além do desejo de apagar a memória do imperador da mente da população, o positivismo republicano visava “pular fases” na suposta evolução da sociedade e criar novas bases para uma sociedade brasileira completamente europeizada.

Unindo essas duas vontades trataram de dispensar grande parte do ideário “semi-mestiço” já utilizado pelo Império e passam trabalhar com o puramente europeu, excluindo, assim, não somente o negro, mas também o índio, como se o Brasil fosse, a partir daquele momento, um espelho deles mesmos e deveria, dessa maneira, “evoluir” na marra.

Nota-se como, de dentro de seus gabinetes no Distrito Federal, os republicanos pareciam crer ser possível simplesmente apagar a história e a cultura de tudo aquilo que vinha antes deles e substituir por aquilo que acreditavam ser o ideal cultural de um país. Caíram justamente no erro descrito por Gruzinski de tratar a cultura como uma série de comportamentos e hábitos individuais, mas que, mesmo complexa, se comporta como “uma totalidade coerente, estável, de contornos tangíveis, capaz de condicionar os comportamentos”¹⁹.

Para estes novos governantes, cegos em suas crenças e saberes positivistas, submergidos eles mesmos em um *imprinting* próprio, “só restaria definir seu conteúdo, destacar suas “lógicas”, atualizar suas funções e virtualidades, tomando-se o cuidado de descobrir seu núcleo duro inalterável.”, o que os leva a “imprimir a realidade uma obsessão pela ordem, pelo recorte e pela formatação.”. No entanto, como nos conclui Gruzinski, “basta examinar a história de qualquer grupo humano para perceber que esse arranjo de práticas e crenças, admitindo-se que pos-

¹⁸ Santos, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*.

¹⁹ Gruzinski, Serge. *O pensamento mestiço*.

sua uma autonomia qualquer, mais se aparenta a uma nebulosa em perpétuo movimento do que a um sistema bem definido.”²⁰ Ou, nas palavras de Amálio Pinheiro:

“O muito pequeno não “evolui” em escalas ordenadas do mais simples ao mais complexo, como queriam os positivistas; estabelece e desdobra de fato múltiplas relações com as demais partículas, objetos e séries, continua e molemente desatomizando-se. Qualquer elemento, longe de se isolar, constitui-se em cacho, penca, arabesco. Uma árvore só de deixa entender pela floresta.”²¹.

De fato, em um nível “macro-cultural”, por vezes, suas iniciativas revisionistas podem parecer que foram bem sucedidas. Tal qual nos relata Gruzinski de como a cristianização da América espanhola contou com a ressignificação e adaptação da cultura local para encontrar chão comum com os nativos ou, como citado, o *establishment* imperial se apropriou de elementos locais em sua consolidação, foi justamente devido a uma ressignificação de certa “memória comum” que foram capazes de furar parte do *imprinting* e consolidar algumas das manifestações culturais e simbolismos ligadas ao novo regime.

Isso é verdade principalmente entre aqueles que foram não simplesmente alçados ao imaginário republicano e “forçados” à população, mas buscadas no já existente imaginário popular. Destacam-se aqui o hino e a bandeira nacionais. Em ambas as iniciativas vê-se claramente algo como uma evolução, obras ressignificadas, revisitadas, que deram origem a outra que poderiam, no futuro, ainda dar origem a uma terceira e a uma quarta *ad eternum*, numa evolução quase orgânica desses textos.

O hino nacional manteve-se o mesmo do Império. Embora tenha havido intenções de substituí-lo, a força da melodia junto à população se impôs à vontade dos governantes e somente uma nova letra foi acoplada, trazendo assim uma nova obra, que era “filha” da primeira, ou como em processo descrito por Aby Warburg, uma “continuação” da primeira.

A bandeira, da mesma forma, viu-se transformada, embora não totalmente desfigurada. O Brasão Imperial foi substituído por uma abóboda celeste (o céu do Rio de Janeiro em 15 de no-

²⁰ *Idem*

²¹ Pinheiro, Amálio. *América Latina: barroco, cidade e jornal*. (pág 23)

vembro), cruzada pelo lema positivista “Ordem e Progresso” e suas cores foram ressignificadas. O verde e o amarelo, antes as cores representativas das casas reais a que pertencia a Família Imperial, passaram a simbolizar as matas e as riquezas do país, respectivamente.

Assim, como descrito por Cecilia de Almeida Salles, “os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos, ou seja, na maneira como são transformados”²². Ou como posto por Gruzinski, nestes casos, para possível desespero dos positivistas, “deixa de valer a metáfora do encadeamento, da sucessão ou da substituição, que serve de base à interpretação evolucionista, pois não apenas o tempo dos vencidos não é automaticamente substituído pelo dos vencedores, como pode coexistir com ele séculos a fio.”²³. Dessa maneira, embora já tenhamos tido seis Constituições nos poucos mais de 130 anos de República, tanto o hino como a bandeira, ambos inspirados na imagética imperial, perduram.

Não obstante, aquele que talvez tenha sido o maior sucesso da nova simbologia republicana, no entanto, foi o da figura do mártir Tiradentes. Já presente no imaginário popular do Império, ainda que de forma mais tímida e longe da simbologia de herói nacional, o mártir da Inconfidência foi alçado, a princípio, à símbolo anti-monarquista devido ao seu final trágico sob o reinado da bisavó do antigo Imperador, pecha que foi ignorada e depois esquecida - provavelmente pela simpatia que a população ainda nutria para com D. Pedro II - e substituída pela luta pela independência. Adicional, e posteriormente suplantada a essa narrativa, o ressurgimento de relatos dos últimos dias do inconfidente e sua radical conversão religiosa, criaram um paralelo entre sua morte e aquela de Jesus Cristo que ressoou de forma retumbante numa população majoritariamente católica.

Tudo isso, ligado a um histórico semi-revolucionário de homem do povo que luta contra as injustiças que lhe são impostas pelo estado e que, traído pelos seus, acaba sendo o único punido pelos atos cometidos, servindo de bode expiatório para a Inconfidência. Fica claro que o paralelismo com a história do Cristo não se limita a sua tardia conversão.

²² Almeida Salles, Cecilia. *Redes de criação: construção da obra de arte*

²³ Gruzinski, Serge. *O Pensamento Mestiço*.

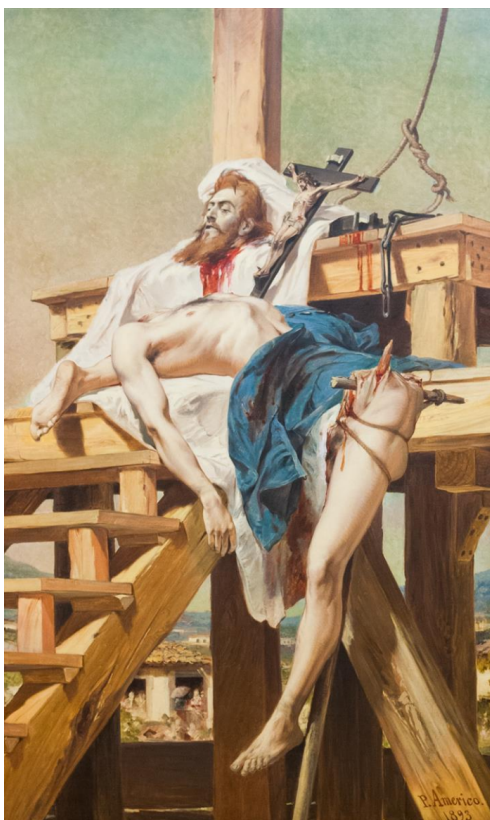


Figura 3. Tiradentes Esquartejado (1893). Pedro Américo.
Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG.



Figura 4: O martírio de Tiradentes (1893). Aurélio de Figueiredo.
Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Neste ponto, também, verifica-se como a arte teve papel crucial para tal consolidação. Embora, como nos lembra LaPlantine²⁴, a cultura brasileira não tenha grande tradição pictórica, ela teve papel fundamental na consolidação do ídolo como símbolo republicano no imaginário popular.

Sem nenhuma descrição definitiva ou qualquer imagem sua produzida em vida, coube aos artistas decidirem como retratá-lo, e a figura a imagem e semelhança de Cristo é a vencedora, num movimento paralelo e ao mesmo tempo invertido daquele descrito por Gruzinski na catequese da América espanhola²⁵: ao invés de se apropriar da simbologia local para a promoção do

²⁴ La Plantine, François e Olievenstein, Claude. *Um olhar francês sobre São Paulo*.

²⁵ Gruzinski, Serge. *O pensamento mestiço*.

ideário católico, apropriou-se da simbologia católica para a promoção do ideário nacional (Figuras 3 e 4).

Além da imagética católico-messiânica, o próprio histórico de Tiradentes também conseguia falar e, com isso, ressoar com as mais diversas camadas da população. “Na figura de Tiradentes todos podiam identificar-se, ele operava a unidade mística dos cidadãos, o sentimento de participação, de união em torno de um ideal, fosse ele a liberdade, a independência ou a república (...) ligava a república à independência e a projetava para o ideal crescente de liberdade futura”²⁶.

Dessa forma, o novo governo aceitou e abraçou sua figura, aparando arestas e quase se reconciliando com o passado monarquista que tanto buscou negar, e pintou Tiradentes como “herói cívico-religioso, como mártir, integrador, portador da imagem do povo inteiro”²⁷. Transformando-o em herói nacional, mais do que em herói republicano.

Conforme Ferreira pontua ao analisar o trabalho de Lotman, que “todo texto contribui tanto para a memória como para o esquecimento”²⁸, a República, ao rever símbolos anteriores, como a bandeira e o hino, e lavar a imagem de Tiradentes alçando-o ao posto de herói nacional, conseguiu ainda que de forma, a princípio, capenga para um povo ainda muito inserido no *imprinting* monarquista, estabelecer, aos poucos, sua legitimidade e relegar muito do período que a antecedeu ao esquecimento e, algumas vezes, até a uma injustificada vilanização.

Sem embargo, as iniciativas descritas destacam-se não somente pela maneira como se tornaram bem sucedidas, mas por serem, de certa maneira, únicas. A República, desde o seu início, viu grande parte de suas iniciativas de conversão da população frustradas, e muitas vezes ridicularizadas pelo povo na rua e pelos folhetins populares que viam e sentiam legitimidade em suas próprias manifestações e não naquele material importado que insistiam em lhe dizer que deveria lhe representar.

Seguindo seu entendimento positivista, dentro desse processo de revisão cultural, inspirados pelas iniciativas francesa e americana, e diferente do que foi feito com o imaginário monár-

²⁶ Carvalho, José Murilo. *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. (pág. 73)

²⁷ *Idem*

²⁸ Ferreira, Jerusa Pires. *Armadilha da memória e outros ensaios*.

quico e com as iniciativas já descritas, houve também uma tentativa de importar certos simbolismos que não ressoavam com a população brasileira sem adaptá-los ao imaginário local.

O mais icônico desses exemplos possivelmente seja a figura da mulher do povo como personificação da República, proveniente da tradição francesa pós-Revolução. Naquele país, as mulheres não só fizeram parte, como lideraram grande parte das manifestações populares que acabaram por derrubar Luís XVI e, por isso, foram vastamente retratadas nessa linha de frente para depois tornarem-se símbolo e, posteriormente, representantes dessa mudança, com *A Liberdade Guiando o Povo*, de Eugène Delacroix, como o ponto máximo de tal representação (Figura 5). Havia, aqui, uma “memória comum” que corroborou esse simbolismo e ressoou com o popular.

Por outro lado, no Brasil, ao importarem a figura da República francesa para representar o novo governo, não havia quaisquer elementos relacionáveis a ela. Além de não ter havido participação popular na troca de governo, absolutamente nenhuma mulher esteve envolvida no processo. Para tornar as coisas mais complicadas, a imagem foi importada sem nenhuma adaptação. Era uma República brasileira, mas com cara de mulher francesa (Figura 6). Não se deram ao tra-



Figura 5: A Liberdade guiando o povo (1830).
Eugène Delacroix.
Museu do Louvre, Paris.

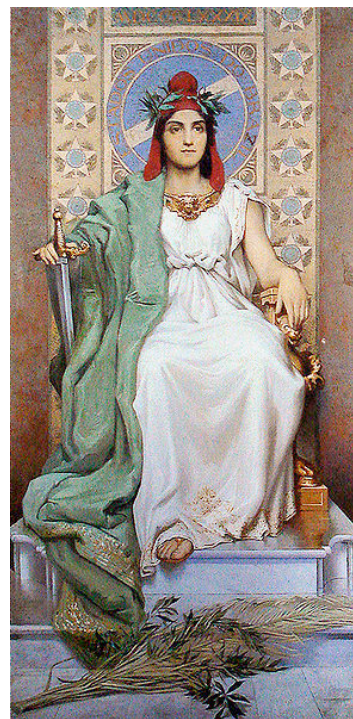


Figura 6: A República (1896).
Manoel Lopes Rodrigues.
Museu de Arte da Bahia,
Salvador.

balho nem de trazer um República índia, de pele morena, que pudesse projetar certa representatividade.

Assim, grande parte do ideário Republicano chegou pronto, com sua imagética e seu simbolismo importados direto da Europa e dos Estados Unidos sem abertura para modificações. Quase um enlatado em termos modernos, dando aos artistas pouca margem para um processo adaptativo e criativo de uma nova República à brasileira, em que mesmo contando com a agenda governista, a mistura e o mestiço pudessem de alguma forma ser explorados como aconteceu com a simbologia e a imagética monarquistas importadas da Europa e adaptadas ao cenário brasileiro anos antes, o que talvez a conferiria não somente maior riqueza cultural, mas maior legitimidade.

Ao importar tal simbologia sem adaptação local, os republicanos não só se afastaram desse “chão comum”²⁹. Faltou-lhes compreensão de que a cultura, o tempo e o espaço em que o sujeito se encontram limitam sua cognição e conduta e que era preciso um imaginário anterior, proveniente das classes governadas, que se conectasse a esses aspectos. Ou, como posto por Amálio Pinheiro, “a poesia está nas artes e ciências das ruas, antes de chegar aos jornais, livros e palcos. Os poemas traduzem, nas letras, sílabas e ritmos, as tarefas e percursos que reverberam e desenhavam os espaços das cidades.”³⁰. Impor de forma deliberada e crua uma cultura externa, sem nenhuma adaptação local, sem nenhum contato real com “as ruas” se mostraria um fracasso retumbante para os novos governantes do Brasil.

Não obstante, essa falta de memória comum, esse desprendimento de sua simbologia com o popular, acabou por fazer com que tal ícone evoluísse justamente para o oposto daquilo que os republicanos gostariam de retratar, muito semelhante a um artista que vê sua obra erroneamente interpretada e julgada pelo público acarretando, assim, numa nova obra.

Como proposto por Salles, a arte nunca está acabada, o objeto criado é mutável, ele evolui de acordo com suas reinterpretações tanto por outros artistas como pelo seu espectador: “não é possível falarmos do encontro de obras acabadas, completas, perfeitas ou ideais.”³¹ No caso da

²⁹ Lotman, Iuri. *La Semiosfera*.

³⁰ Pinheiro, José Amálio. *América Latina: Barroco, cidade, jornal*. (pág. 29)

³¹ Almeida Salles, Cecilia. *Redes de criação: construção da obra de arte*



Figura 7: “Mlle. República que hoje completa mais uma primavera”.
C. do Amaral, O Malho, 15/11/1902.

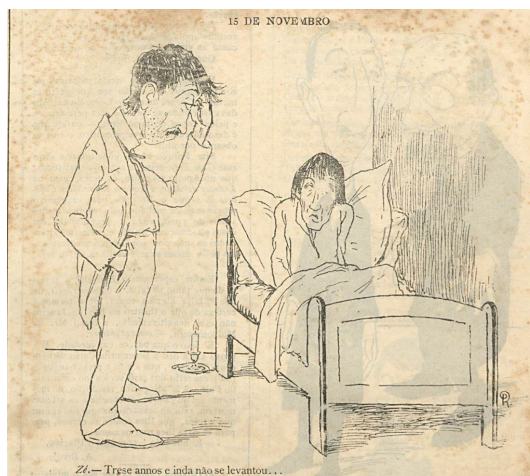


Figura 8: “Treze anos e ainda não se levantou”.
Raul, O Malho, 14/11/1903

República, no entanto, uma série do que se pode chamar - por falta de melhor termo - de más condutas levou a um debacle de parte de seu ideário próprio que acabaram por acarretar uma evolução de tal simbologia que acabou lhe trazendo uma interpretação não só errônea, mas nada simpática aos seus criadores.

Embora largamente ignorada e relegada a pouquíssimas manifestações artísticas, tal alegoria foi por vezes apropriada por caricaturistas que passaram a utilizá-la para ridicularizar o novo regime. Como relatado por Carvalho, “a virgem ou a mulher heróica dos republicanos era facilmente transformada em mulher da vida, em prostituta. A diferença é que no Brasil essa representação foi a dominante (...) A República, quando não se representava pela abstração, clássica ou romântica, só encontrava seu rosto na versão da mulher corrompida.”³² (Figuras 7 e 8).

Tal representação da República era aparente também em outras vertentes artísticas. Em seu livro *A História do Brasil pelo Método Confuso*, de 1917, Mendes Fradique, descreve uma cena em que a República é “uma mulher seminua, de cigarro no canto da boca, tipo característico de *divette* de Montmatre”³³.

³² Carvalho, José Murilo. *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. (pág. 92)

³³ Carvalho, José Murilo. *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. (pág. 94)

A “baixa” cultura de Juó Bananére

Findo período de consolidação do novo sistema de governo, o desprendimento do poder com a população não diminuiu. Pelo contrário, parece ter aumentado. Encastelados no velhos palácios imperiais e casarões do Rio de Janeiro, a elite voltou-se novamente para si mesma, seus interesses, seus ideais, seus objetivos, sua cultura - europeia e parnasiana -, com toda a pompa, circunstância e afetação de uma corte monárquica, mas já sem o o líder que lhe justificasse. A população, novamente, ignorada e responsável por seu próprio destino.

Na solidificação da democracia liberal nos moldes americanos, o Estado se afastou ainda mais do cotidiano da população, eximindo-se de responsabilidades e usando de seu poder somente quando o via ser ameaçado como na Guerra de Canudos ou na Revolta da Vacina. Agora com o sistema consolidado, o interesse dos donos do poder não era mais legitimar o seu posto, era não ter que dividi-lo.

Ainda que com pouquíssima relevância real, as iniciativas culturais e educacionais lideradas pelo Estado minguaram na Primeira República e o pouco que existia restringia-se a elite não somente pelo alcance físico, mas também intelectual, já que não encontrava respaldo na população. Da mesma forma como foi feito com a simbologia republicana, a cultura, elitizada, também veio importada, na fôrma empolada do Parnasianismo e sua nostalgia greco-romana.

Assim, a iniciativa cultural, antes tão altamente resguardada pelo poder em sua busca de legitimidade e de um simbolismo comum a todos, torna-se ainda mais dividida entre “alta cultura” e “cultura popular”, esta última livres das amarras e dos ditames governamentais e das escolas europeias e, como a refletir o seu afastamento, por vezes passa a ter no estado, em seus dirigentes e na elite que lhe cerca sua fonte de inspiração, mas não como musa digna das mais altas glorificações, e sim como motivo de troça e ridicularização.

Um dos mais prolíficos entusiastas da cultura popular e da maneira como ela entendia e ridicularizava o estado na Primeira República foi o poeta e jornalista Oswald de Andrade e seu folhetim semanal *O Pirralho*. A publicação foi um marco do momento político de transição da República da Espada para uma república civil.

O jornal estabeleceu-se como uma das revistas culturais mais populares entre a classe média paulistana no começo do século XX. Em um formato de crítica de costumes, que era fazia

sucesso desde os tempos do Império, a publicação trazia um estilo moderno, com ilustrações, fotografias e charges, retratava um novo Brasil, que nascia com a imigração, principalmente italiana, e com o processo de industrialização acelerado e a um abismo de distância dos palacetes republicanos. Em tom bem humorado e de sátira, já com um pé no modernismo que ainda não se desenvolvera, a publicação era por vezes escrita no dialeto “ítao-paulista-caipira”, uma mistura de português e italiano muito presente nas ruas de São Paulo.

Em suas páginas, o poder e toda a sua pompa e suposta alta cultura eram colocados na berlinda e tornavam-se motivo de riso quando encaixados na linguagem cotidiana dos imigrantes operários. De fato, o próprio surgimento da publicação é de troça com a suposta alta cultura. O pirralho do título, um menino que precocemente rimou Sobrinho com Biscoitinho, evidenciando sua vocação de poeta, pede para ser apadrinhado pela atriz italiana Mimi Aguglia e pelo compositor de mesma nacionalidade Pietro Mascagni que visitavam a cidade para apresentar-se ao público elitizado que apreciava sua arte, sem nenhum motivo aparente além de ser apadrinhado por tão importantes personalidades, evidenciando o pouco caso que Andrade e seu público já destinavam a figuras tão supostamente célebres.

Entre os colunistas do jornal destaca-se Juó Bananére, caricatura literária criada por Alexandre Marcondes Machado, que usava e abusava do humor para ridicularizar os poderosos, sua suposta alta cultura e àqueles que os cercavam.

"O Brasil pré-Semana de 22 era um país "encasacado" e aborrecido; a representação literária desse clima empostado e postiço era o parnasianismo, que tinha como representante máximo Olavo Bilac.

Juó Bananére foi a barulhenta e histriônica figura que, tanto ética como esteticamente, começou a modificar o triste quadro conservador do início do século XX no Brasil. Com seus artigos debochados e alegres, o escritor destruía toda a postura solene que havia no país."³⁴

Bananére e sua coluna *As Cartas D'Abax'o O Piques - Abaix'o Piques*, sendo uma das formas como era chamado o bairro italiano do Bexiga e redondezas à época - se tornam figuras de destaque e grandes responsáveis pela grande popularidade e vendagem do semanário. Usando

³⁴ Fonseca, Cristina. *Juó Bananére: O abuso em blague* (pág. 79).

do humor para imprimir crítica, Machado faz de seu personagem uma figura simpática, e que, pelo modo e tom da escrita, pode parecer inofensiva àqueles de quem fala.

A figura e suas críticas, no entanto, são sintomáticas de um período em que a desconexão e a distância do poder com a população são abismais. Não havia pontos de contato e o pouco que havia se consolidado no início do novo sistema de governo como o hino, a bandeira e a figura de Tiradentes, parece ter se mantido relevante por mero *imprinting*.

A distância que se observa nesse período, no entanto, não é a mesma que se dava no período mais áureo do Império. Criticado principalmente pela elite por sua letargia e negligência com os problemas mais urgentes, D. Pedro II mantinha-se distante, sim, mas para além de sua nobiliarquia tropical e de seu simbolismo à brasileira, o monarca, como símbolo quase divino, tinha para si uma concepção de que deveria se manter distante, era parte de seu folclore. Seu fascínio pelas artes, pelas ciências e principalmente pelo Brasil lhe conferia simpatia por grande parte da população, principalmente nas classes mais baixas, e mais ainda depois da abolição da escravatura em 1888. As críticas ao seu afastamento vinham principalmente da elite que o cercava e que lhe cobravam ações concretas para suas demandas e não do povo a quem governava.

Na República Velha, o movimento se inverte. As críticas são direcionadas à classe dirigente, a elite que a cerca e a cultura que vangloriam, justamente pela classe média e as classes menos abastadas, excluídas dos salões, das vernissages e da política, evidenciando o pélago que as separa.

Juó Bananére foi uma figura capaz de evidenciar essa distância através do humor e da ridicularização de toda essa pompa ao lhe dar roupagem popular utilizando-se do dialeto ítalo-paulista-caipira, falado pelos imigrantes operários e corrente o suficiente nas ruas de São Paulo para ser entendido por grande parte da população. “Ao criticar, por exemplo, a solenidade empostada do jurista Rui Barbosa, bastou modificar uma vogal. Em vez de escrever “Rui Barbosa”, escrevia “Ri Barbosa”, e a blague estava feita.”³⁵.

Da mesma forma, Bananére, numa iniciativa precursora ao modernismo da semana de 22 - sem, claro, nem saber que o que estava fazendo ganharia um nome específico e seria parte de um

³⁵ Fonseca, Cristina. *Juó Bananére: O abuso em blague* (pág. 79)

movimento - foi um mestre da paródia, da blague, e um de seus alvos preferidos era justamente o nome máximo do Parnasianismo, Olavo Bilac.

Em uma de suas crônicas, referiu-se ao poeta como “Dante anaziolado”, uma junção dos termos anasalado, referência a fala empostada de Bilac, e nacional, ou seja “o poeta anasalado da nação”, que pode ser visto ainda como uma cutucada às elites de “nacionalismo anasalado”, torto, que tinha em Bilac seu Dante. Em seguida, oferecia uma paródia completa do poema Via Láctea do parnasiano:

VIA LACTEA XIII

“Ora (direis) ouvir estrelas! Certo
Perdeste o senso!” E eu vos direi, no entanto,
Que, para ouvi-las, muita vez desperto
E abro as janelas, pálido de espanto...

E conversamos toda a noite, enquanto
A via-láctea, como um pátio aberto,
Cintila. E, ao vir do sol, saudoso e em pranto,
Inda as procuro pelo céu deserto.

Direis agora: “Tresloucado amigo!
Que conversas com elas? Que sentido
Tem o que dizem, quando estão contigo?”

E eu vos direi: “Amai para entendê-las!
Pois só quem ama pode ter ouvido
Capaz de ouvir e de entender estrelas”.

UVI STRELLA

Che scuitá strella, né meia strella!
Você stá maluco! e io ti diró intanto,
Chi p'ra iscuitalas montas veiz livanto,
i vô dá una spiada na gianella.

I passo as notte acunversáno c'oella,
Inguanto cha as otra lá d'un canto
St'o mi spiano. I o sol como um briglianto
Nasce. Ogliu p'ru çeu: _Cadê strella?!

Direis intó: _O' migno inlustre amigo!
O chi é chi as strallas tidizia
Quano illas viéro acunversá contigo?

E io ti diró: _Studi p'ra intendela,
Pois só chi già studô Astrolomia,
É capaiz de intendê istas strella.

Além de Bilac, Banaére parodiou também outros autores clássicos portugueses e brasileiros como Gonçalves Dias, Luís de Camões e Casimiro de Abreu, e seu sucesso foi tanto que, em determinado momento, sua coluna transformou-se num encarte, *O Rigalegio*.

Embora tenha ficado famoso devido às suas crônicas bem humoradas n’*O Pirralho*, Juó Bananére não se manteve restrito à publicação. Além do semanário de Oswald de Andrade, o personagem apareceu também em outras publicações idealizadas por Machado -especialmente depois de desentendimentos com Andrade em que ele se ausentava d’*O Pirralho* - como *O Quei-*

xoso e *A Vespa*. Mas talvez o auge de sua obra paródica e crítica se dá com *La Divina Increnca*, uma coletânea de sua obra poética e literária, cujo próprio nome já invoca a blague e o riso, ao parodiar *A Divina Comédia*, do italiano Dante Alighieri.

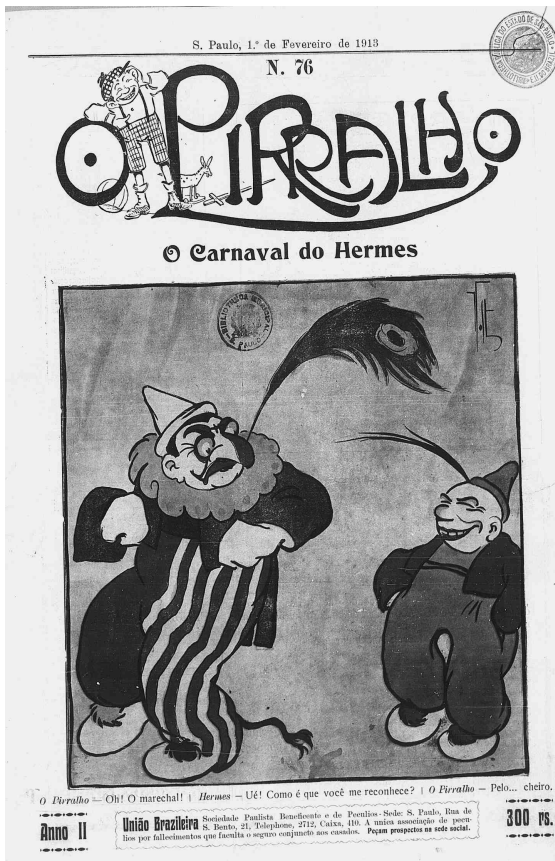


Figura 9: O Presidente Hermes da Fonseca é reconhecido pelo cheiro no Carnaval em caricatura de Voltolino. O Pirralho, FEV/1913.



Figura 10: Olavo Bilac em trajes de D. Quixote como “O Chefe da Cruzada” Nacionalista em caricatura de Voltolino. O Pirralho, OUT/1915.

Junto à figura literária de Bananére, surge também, como que de mãos dadas, a do caricaturista Voltolino. Já tendo sido publicado na revista carioca *O Malho*, foi em *O Pirralho*, em que publicava cerca de 20 ilustrações por edição, que ele se popularizou. Responsável por muitas das capas, seus desenhos, como as letras de Bananére, tinham também um traço irônico e bem humorado, que encontravam nos poderosos sua maior fonte de inspiração (Figuras 9 e 10). Foi Voltolino também o responsável pela materialização da figura de Bananére, já que este tornara-se conhecido, à princípio, por seus escritos (Figura 11).

Em tais manifestações fica bastante nítido o descolamento em que se encontravam os dirigentes do país daqueles que governavam. Ainda bastante influenciados pelo positivismo e muito certos da superioridade europeia nos mais diversos aspectos da vida e da sociedade, os membros do poder e a elite que os cercava preferiram fechar-se em si mesmos, importando não somente artefatos materiais, mas todos os aspectos da sociedade, afastando-se da população de hábitos, costumes e culturas supostamente atrasados e, absortos em sua pantomina, não percebiam que suas máscaras eram suficientemente artificiais para serem apontadas e ridicularizadas até por figuras que lhes pareceriam toscas e rudes.



Figura 11: a caricatura de Juó Bananére pelo traços de Voltolino.

Embora este não fosse o caso de Juó Bananére em si, já que seu criador era um homem versado nas mais diversas áreas das artes, era por vezes o caso de sua audiência, massiva, e a quem a sua figura representava. Da mesma forma que o personagem, a classe média e operária de São Paulo ao consumir o seu material e rir daqueles que supostamente os lideravam, embarcava em uma espécie de protesto contra a classe dominante que parecia fazer questão de se manter distante, não só fisicamente, empoleirados em seus casarões e palácios no Rio de Janeiro e na Avenida Paulista, mas culturalmente, ao insistir em uma cultura europeia tipo importação que lhes auto afirmasse sua suposta superioridade intelectual.

Conclusão

Ao se debruçar sobre os fatos históricos e colocá-los sob nova ótica, ficam claras as manifestações dos fenômenos descritos principalmente por Edgar Morin e Iuri Lotman no que diz respeito a consolidação da cultura de determinado povo e como ela acaba por ser assimilada ou não por ele.

O período do Segundo Reinado, graças a sua herança de tempos coloniais e mesmo após a independência, viu-se impregnado justamente pelo *imprinting* da estabilidade aliado a uma abertura política que deu, então, espaço para a abertura das brechas que culminariam na queda da monarquia. O distanciamento e a letargia do Imperador em relação à sua nação e ao seu povo, embora constantemente pontuados pelos jornais da época, num país de maioria analfabeta e em que tal distanciamento também poderia ser visto como parte da mitologia que o circundava, acabam por não causar grande reação na população em geral.

Ainda assim, as brechas brotaram nas mais diversas camadas da população, pelos mais diversos motivos e dentro das mais variadas manifestações culturais e políticas. Foram as brechas das elites políticas e financeiras, no entanto, aliadas a sua sede de poder e controle que acabaram por derrubar o Imperador.

Justamente por isso, esse mesmo *imprinting* - da estabilidade monárquica e seu simbolismo - foi o que acabou frustrando em diversas frentes a tentativa de legitimação do novo regime através de iniciativas culturais. Embora sem organização e sem educação formal (e talvez até disposição) para questionar o novo governo, a população brasileira, no entanto, continuou sua vida da mesma maneira que o fazia durante o reinado de D. Pedro II. Alguns territórios, inclusive, só ficaram sabendo da queda do Imperador quando ele nem estava mais em solo brasileiro. Com isso, uma forçada revisão da vida e das referências culturais do Brasil mostrou-se por diversas vezes largamente infrutífera.

Não obstante, a cultura criada a partir do estado no Império buscava de alguma forma se legitimar como brasileira trazendo justamente aspectos inerentes ao território e inspirados pelos movimentos do Romantismo e do ideário do bom selvagem rousseauiano, colocando o índio como figura central da formação da cultura e da identidade nacionais. Assim, mesmo ao excluir o

negro, já passa a trabalhar com uma cultura, de certa forma, mestiça e que, por isso, ressoava com a população.

Por outro lado, o positivismo dos republicanos os leva a negar toda essa herança não só por sua origem imperial, mas pelo ideário de “evolução” das sociedades, em que a Europa era idealizada como ponto máximo e o objetivo final de qualquer sociedade. O Brasil mestiço é, então, considerado atrasado e toda uma iniciativa de europeização da sociedade a partir da cultura se inicia com os republicanos, mas que em nada ressoavam com a população em geral e com quem pouco encontraram identificação a não ser em raros casos em que elementos herdados, já assimilados pela população, eram apresentados com roupagem republicana, trazendo-lhe certa legitimidade junto ao povo.

Símbolos, imagens, arte para que signifiquem alguma coisa para alguém devem vir carregados de significado e história, e de uma história que faça sentido para esse espectador; vão muito além da mensagem que buscam passar ou de seu suposto valor estético. Caso contrário, conforme nos mostra o exemplo da figura feminina da República à brasileira, o símbolo, a imagem, a obra pode ter seu significado revisado pelo espectador num movimento contrário ao que pretendia o seu criador, dando origem, assim, a uma nova obra completamente descaracterizada de seu intento inicial.

Da mesma forma, símbolos com forte apelo popular, como qualquer outra obra, podem manter parte de sua “estrutura”, de sua história, serem revisitados, reinterpretados e, assim, ter os seus significados revisados para servirem a um novo propósito e transmitirem uma nova mensagem (ou mensagens), dando assim origem a novas obras, novos imaginários, sem perder esse apelo, essa proximidade com seu público - o povo, e, com isso, manterem-se relevantes por gerações.

Posteriormente, quando já consolidado o novo sistema de governo, os papéis de certa forma se invertem, aqueles que antes usavam da imprensa para criticar o imperador, veem a si mesmos ridicularizados pela imprensa folhetinesca de semanários urbanos como *O Malho*, do Rio de Janeiro, e *O Pirralho*, de São Paulo. Neste último destaca-se a figura do personagem Juó Bananére, que em seu português ítalo-paulista-caipira, macarrônico, faz troça não só de políticos, mas da elite intelectual empolada, em especial do parnasiano Olavo Bilac, com sua poesia pedante e eu-

ropeizada, distante do cotidiano das classes média e operária de grande contingente imigrante, principalmente italiano.

Dessa forma, a partir da presente análise, um ponto fica claro: a cultura, embora, seja uma criação inerentemente humana, dificilmente se consolida de forma não espontânea se não houver apelo ou ressonância popular. A não ser quando imposta pela força, como o fez Pedro, o Grande, na Rússia, como descrito por Lotman. E, ainda assim, em seus primeiros anos São Petersburgo, por exemplo, foi descrita como uma cidade cenário, teatral. Da mesma forma, quando se analisa a obra de Bananére ou Vitolino, fica evidente que a alta cultura republicana, europeizada, não simplesmente demorou a ser assimilada, ela nunca o foi e ainda acabou ridicularizada por aqueles em quem não encontrava ressonância. Para Bananére as máscaras de carnaval encontravam equivalência no comportamento empolado e europeizado das elites, encasteladas, distanciando-se de forma deliberada da população a que governava, fingindo ser o que não eram e, por isso, eram dignas de riso e expostas ao ridículo.

CAPÍTULO 2 - O Estado Novo Varguista e a tentativa de apropriação do elemento mestiço

Resumo

O presente capítulo trata da maneira como o Ministério da Educação e Saúde, liderado por Gustavo Capanema, e aliado ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) diretamente ligados ao presidente Getúlio Vargas, num movimento oposto ao dos primeiros republicanos, conseguiu empreender a maior e mais bem sucedida iniciativa cultural capitaneada pelo estado brasileiro até então.

Começando com breve análise das tendências políticas locais e globais da época que, principalmente após a crise de 1929, passam a negar o estado liberal focado nas iniciativas do indivíduo nos moldes dos Estados Unidos da América e buscam a coletivização das necessidades gerais através da centralização das responsabilidades dos mais diversos aspectos da vida em sociedade para o estado em nome do que se chama de “bem comum”.

Em seguida, um panorama abrangente das iniciativas lideradas pelo governo de Getúlio Vargas, com especial foco para aquelas do ministério da Educação e Saúde, sob a égide de Capanema, que empregava e financiava o trabalho de alguns dos mais famosos intelectuais da época, como Carlos Drummond de Andrade, Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade, muitos deles amigos próximos do ministro.

Busca-se demonstrar como tais relações serviram muitas vezes, não somente para o financiamento de suas obras, mas também como ponto chave para a escolha daquelas que deveriam ser as iniciativas culturais eleitas para serem propagandeadas pelo governo como genuinamente brasileiras e, como tal, reconhecidas e abraçadas como “suas” por todos os habitantes do país.

A partir de ideais do que definiria uma brasilidade real e verdadeira é que o ministério da Educação e Saúde, aliado aos muitas vezes moralmente divididos intelectuais que eram contra Vargas, e beneficiando-se largamente das então inovadoras tecnologias do rádio e do cinema, consegue propagar os ideais eleitos para a formação de uma genuína cultura brasileira mestiça - europeia, africana, índia em constante *melange*, alicerçada nos ideais modernistas, mas também ancorada no mito das três raças, presente desde os tempos do império - e preterindo, assim, ou-

tros movimentos; aliados ainda à ideia de um novo homem brasileiro, consciente e orgulhoso de suas origens.

Tal filtro modernista colabora para a união da cultura urbana do Rio de Janeiro, com seus trajes, seus ritmos e seus trejeitos como o ápice da brasilidade e culmina, em meio ao cenário internacional da segunda guerra, por alçar Carmen Miranda ao estrelado e, aliado a um dos maiores conglomerados de entretenimento do mundo, os estúdios Disney a criar um dos maiores símbolos midiáticos brasileiros, Zé Carioca, um personagem quase perfeito para os objetivos publicitários do Estado Novo e que torna até os trejeitos mais negativos em características positivas.

Numa sociedade proibida de discordar com o governo, em que a imprensa não só era controlada, mas censurada pelo estado, o movimento que se apresenta é de conivência e aceitação da nova simbologia. Com a crítica impossibilitada, o discurso oficial torna-se a única verdade.

Dessa maneira, em paralelo direto, vê-se como Zé Carioca é o exato oposto de Juó Bana-nére, personagem abordado no capítulo anterior. Ainda que traga em si um certo deboche típico do malandro carioca, sua fala é mansa, em português correto, vestido impecavelmente e, claro, aliado do Estado e do *establishment* cultural.

Com isso, o capítulo visa analisar a consolidação da ditadura Varguista a partir do ponto de vista da iniciativa cultural e o papel que a comunicação, capitaneada principalmente pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) aliado ao Ministério de Educação e Saúde, teve nesse processo, elegendo símbolos e ícones a partir de uma nova ideia de Brasil, de um Novo Homem Brasileiro e criando, pela primeira vez, uma cultura brasileira do tipo exportação, enlata para vender o país mundo afora, mas que também encontrava certa ressonância com a população local ao romantizar a nação, reduzindo-a, de certa forma, ao Rio de Janeiro.

Como no primeiro capítulo, além das referências históricas do período, cuja fonte é principalmente o trabalho do historiador Simon Schwartzman, a análise dá-se a partir do ponto de vista de intelectuais como o semiologista e historiador cultural Iuri Lotman, e seu trabalho ligado a questão da memória, e naqueles de especialistas na questão mestiça como Serge Gruzinski e Amálio Pinheiro.

Introdução

A República brasileira, a partir de sua Proclamação e de sua instalação como regime de governo vigente, capitaneou um movimento cultural intenso de revisão histórica e cultural do país na busca de sua legitimação e de vilanização de seus antecessores junto à população, com quem a família Imperial ainda gozava de ampla aprovação e apoio. No entanto, tais iniciativas, ainda que tenham partido do governo central do Rio de Janeiro, não podem ser caracterizadas, *per se*, como um aparelhamento da cultura do país pelo estado.

Embora tenha elegido e propagandeado toda uma nova simbologia republicana no ímpeto de consolidar o novo sistema de governo, não houve nenhum movimento na direção de definir a partir do estado o que deveria ou não ser tratado como verdadeiramente da terra e, como tal, ser reconhecido como seu por toda a população brasileira. Os republicanos escolheram seus símbolos, divulgaram-nos, tentaram apagar àqueles ligados à família Imperial, mas não chegaram a criar uma máquina que impusesse aos brasileiros no que acreditar. E embora alguns hábitos considerados imorais ou impuros pudessem ser coibidos, a atividade cultural em si não era verdadeiramente censurada e podia se desenvolver livremente. Talvez, por isso, sua empreita não tenha se mostrado bem sucedida em diversas frentes.

Ao contrário, o Estado, em grande parte de suas iniciativas, ao invés de se apropriar da cultura vigente, tomando-a para si em sua tentativa de legitimação e buscando certa conexão com o povo a quem pretendia governar, buscou criar e impor uma nova cultura aos brasileiros baseada num ideal importado de República, sem ressonância e sem conexão com o Brasil e quando tal simbolismo não vingava, ele era abandonado ou modificado.

Ainda assim, a chegada da República foi recepcionada de forma diferente nas diferentes esferas da sociedade brasileira. Embora em um momento inicial ela tenha sido até bem recebida por grande parte das elites, descontentes com a forma como o Imperador conduzia o país; pelas classes mais baixas, a mudança foi encarada de maneira quase letárgica. Em um país de dimensões continentais, houve regiões que receberam a notícia anos depois do ocorrido.

Ainda assim, a sua falha em entregar o prometido acabou por causar uma série de revoltas no Distrito Federal, que foram duramente repreendidas pelo Estado, num período que ficou conhecido como República da Espada. Aliado a esse cenário de turbulência no Rio de Janeiro e

para evitar a ameaça de fragmentação do país pelas províncias que não se sentiam representadas pelo governo central, foi instituída aquela que ficou conhecida como a política dos estados, do governo Campos Salles, que deu mais poder às províncias, pacificando e cooptando suas oligarquias.

Nas palavras do ex-presidente: “É de lá [dos estados] que se governa a República, por cima das multidões que tumultuam, agitadas, nas ruas da capital da União (...) *A política dos estados (...) é a política nacional*”³⁶ (grifo de Campos Salles).

Dessa forma, a consolidação da República se deu muito menos pelas iniciativas de legitimação e imposição culturais lideradas pelo Estado, em sua maioria desastrosas, e muito mais pela atividade repressora e o jogo político de seus líderes. Aliado à política dos estados, a população, já majoritariamente excluída da vida política no Império, foi ainda mais alienada dentro do novo regime. Com a exclusão de mais de 80% da população do direito ao voto, a República “conseguiu quase literalmente eliminar o eleitor e, portanto, o direito de participação política através do voto.”³⁷.

O afastamento, como visto no capítulo anterior, se deu não somente no campo político, mas em todos os aspectos da vida em sociedade. Os dirigentes do poder e as elites que o cercavam se isolaram da população a quem deveriam governar e arquitetaram um jogo político em que o mais importante não era usar de suas posições para direcionar o país na direção do crescimento e do progresso, mas sim manter-se no poder.

O descolamento foi quase total, e uma das maneiras que a população encontrou para lidar com a situação foi através do riso e da ridicularização de seus governantes como forma de protesto utilizando-se principalmente dos semanários e folhetins que circulavam pelas ruas das grandes cidades entre as classes média e operária, e ainda que de forma pouco efetiva na prática, evidenciava o abismo que existia entre os dois Brasis, um das massas, das ruas, mestiço; outro dos salões de baile, europeizado, distante, empolado pelo Parnasianismo.

Pelas próximas décadas, o poder das oligarquias locais se estabeleceria de forma ainda mais definitiva, consolidando aquela que talvez seja a mais famosa aliança formada na Primeira

³⁶ Carvalho, José Murilo. *Os Bestializados*.

³⁷ *Idem*

República, a política do Café com Leite, que alternava presidentes paulistas e mineiros no maior cargo executivo do país.

É a partir desse cenário, de nova concentração de poder nas mãos de determinadas oligarquias junto à crise econômica de 1929, que entra em cena Getúlio Vargas e, posteriormente, seu Estado Novo, com uma nova visão do estado e de seu papel na vida do cidadão e, principalmente, da função da indústria cultural na consolidação desse modelo.

A Presidência de Getúlio Vargas

Os primeiros anos da presidência de Vargas foram de reorganização do estado brasileiro a partir de uma nova visão de seu papel. Conforme relatado por Simon Schwartzman: "a nova geração que assumiu o poder a partir de 1930, via como tarefa principal sua reorganização total do Estado brasileiro, e acreditava que, uma vez conseguida esta organização, as boas políticas decorreriam quase que naturalmente."³⁸

O presidente e aqueles que o cercavam acreditavam estar imbuídos de uma tarefa quase divina, aquela de levar o Brasil à modernidade, de inseri-lo no rol das maiores nações do planeta e, para isso, necessitavam mais uma vez, como fizeram os primeiros republicanos, de certa forma, negar o período que lhes precedeu.

Um dos bodes expiatórios foi a fragmentação do poder que seguia o molde federalista norte-americano e que foi acusado de ser um dos responsáveis pelas crises política e econômica do país, e a justificativa perfeita para a centralização do poder nas mãos do executivo federal que tinha no planejamento central e total de todos os aspectos da sociedade a solução para tais problemas.

Tal centralização se dá, ainda que pós-golpe, de forma mais ou menos democrática, já que Vargas, ao tomar o poder, comprometeu-se, assim como fariam os militares trinta anos depois, a convocar eleições tão logo as coisas estivessem arrumadas e uma nova constituição estivesse promulgada. Como se sabe, isso não se concretizou.

³⁸ Schawartzman, Simon. *Estado Novo: uma auto-biografia*. (pág. 4)

Com o país mergulhado em crises, a nova constituição veio em 1934, chancelando a centralização do poder na esfera federal e tirando o poder dos estados e elegendo Vargas de forma indireta para a Presidência da República por um período que, em teoria, se estenderia até 1938, quando, aí sim, mais uma vez foi prometido que novas eleições ocorreriam.

É a partir desse momento que os movimentos políticos no Brasil tornam-se mais radicalizados seguindo a tendência mundial de ruína das democracias liberais e do crescimento dos regimes autoritários do pós-Primeira Guerra, a repressão por parte do Estado aumenta de forma desproporcional, armando todo o cenário de aumento gradual da concentração do poder presidencial que daria vias a Vargas para o golpe que em 1937 daria início ao Estado Novo.

Dois movimentos, ambos radicalizados, ganham destaque nesse momento. De um lado, os integralistas, fortemente baseados nas frustrações da classe média baixa e da classe operária que sofriam com a crise econômica e inspirados pelas iniciativas fascistas da Itália e da Alemanha; e de outro, os comunistas, inspirados na experiência russa pós Primeira Guerra, representados pela Aliança Nacional Libertadora (ANL) e apoiada pelo Partido Comunista do Brasil (PCB) que buscavam uma revolução e uma transformação do estado nos moldes da União Soviética.

Vargas, muito mais alinhado a Mussolini e a Hitler do que a Stalin, viu uma base de apoio nos integralistas e com mão de ferro combateu as atividades dos comunistas no país. A aprovação da Lei de Segurança Nacional em março de 1935, que dava ao governo poderes para combater crimes contra “a ordem social”, já assinalava seu viés autoritário. Ainda assim, foi com o debacle da Intentona Comunista em novembro desse mesmo ano que Vargas conseguiu instalar o estado de sítio que seria estendido no ano seguinte e endurecer a mesma Lei de Segurança Nacional que agravaria ainda mais as políticas de perseguição e lhe daria ainda mais poder, criando a tempestade perfeita para o golpe de 1937.

O endurecimento da repressão e a crescente centralização do poder na mão do presidente ressoaram não somente com os movimentos organizados como, de certa forma, também com a população em geral e com a burocracia estatal que, quando não atuaram ativamente em seu favor, assumiram atitude conivente em favor do que se entendia como reestabelecimento da ordem e das mudanças necessárias para o direcionamento do país no que era visto como a direção correta.

Essa convivência, para além do medo da repressão, pode ser compreendida também a partir do ponto de vista econômico, principalmente em uma sociedade já de certa maneira industrializada, que começava a transição de rural para urbana e que, inserida ainda que de maneira tímida no sistema capitalista internacional, se via profundamente afetada pela crise de 1929.

Assim, a população, em certa medida, em um misto de papéis de consumidor e cidadão prefere abster-se da luta política e, confiando no que dizia Vargas, abrir mão de parte de suas liberdades em favor da construção de um futuro supostamente mais próspero.

A pá de cal foi o documento que ficou conhecido como Plano Cohen, um relatório forjado pelos integralistas e que narrava um suposto golpe comunista no país. Sua divulgação em 1937 colocou o país em polvorosa e deixou o caminho livre para que Vargas cerceasse o congresso, dispensasse os parlamentares e promulgasse uma nova constituição. Foi o começo do Estado Novo.

É a partir dessa centralização do poder na mão de Vargas e do endurecimento da repressão contra a oposição que a transformação do estado começa, mas é a partir da cultura que ela se consolida.

A cultura como política de estado

Conforme relatado na introdução de *Estado Novo, um Auto-Retrato*, uma coletânea de textos encomendados pelo então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, que visava dar um panorama aprofundado das realizações do Estado Novo do ponto de vista de seus integrantes,

"o Estado teria de se ajustar aos múltiplos problemas suscitados pela complexidade dos tempos presentes (...). A sua ação devia se estender a todos os planos da vida nacional, como elemento coordenador de todas as classes e para proceder à sistematização de todas as atividades produtivas, num senso novo e mais amplo de democracia, em que os direitos e os interesses gerais do povo predominassem sobre os dos indivíduos, dos grupos e facções."³⁹

³⁹ Schwartzman, Simon. *Estado Novo, um Auto retrato*. (pág. 30)

Essa articulação das esferas do estado, e especificamente da cultura, pode ser analisada a partir da teoria do discurso proposta por Ernesto Laclau e Chantall Mouffe⁴⁰, em que fica claro como a burocracia do Estado Novo se utilizou de pontos nodais para a estruturação de sua estratégia, principalmente no campo cultural. Para compreender a estratégia, no entanto, é preciso que se entenda, antes, o Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP.

O trabalho do DIP talvez possa ser caracterizado como o mais forte dos pilares de sustentação do Estado Novo e de seu autoritarismo. Criado para substituir o Departamento Nacional de Propaganda (DNP), o órgão se tornou responsável não só pela difusão da propaganda governista centrada em Vargas, mas por uma série de outras iniciativas que visavam manter a imagem do presidente de seu governo como ilibadas e dignas de grandeza, tolhendo e censurando tudo que ia contra tal representação. O DIP se tornou o órgão máximo de coerção da liberdade de expressão e pensamento no período, além de ser o único porta-voz autorizado do e pelo governo.

Entre suas atribuições estavam a centralização e coordenação da propaganda nacional, interna e externa, além de servir como órgão auxiliar de informação dos ministérios e de entidade públicas e privadas. Cabia ao DIP organizar os serviços de turismo, censurar o teatro e o cinema, as funções recreativas e esportivas, a radiofusão, a literatura social e política e da imprensa, além de estimular a produção de filmes educativos nacionais e classificá-los para a concessão de prêmios e favores, colaborar com a imprensa estrangeira para evitar a divulgação de informações nocivas ao país, promover, organizar e patrocinar manifestações cívicas e festas populares com intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística, entre outras atividades relacionadas ao governo e seu enaltecimento e promoção.

O órgão tinha sua atuação em diversas frentes: 1. Divulgação, que focava em atividades de elucidação da opinião nacional sob as diretrizes doutrinárias do regime, além da censura às “ideias perturbadoras”; 2. Radiofusão, com intuito de propagandear as atividades brasileiras em todos os domínios, além da censura de programas e de música e, claro, a produção da *Hora do Brasil*; 3. Teatro e Cinema, também com intuito de censura, de incentivo e promoção de facilidades econômicas à produção e distribuição de filmes nacionais e da instituição do Cinejornal bra-

⁴⁰ HOWARTH, David e STAVRAKAKIS, Yannis. *Introducing discourse theory and political analysis*.

sileiro, distribuído a todos cinemas do Brasil; e 4. Imprensa, cuja única função era a de censura à atividade da imprensa.

O DIP promovia concursos de monografias e garantia ampla distribuição e das obras premiadas - de claro caráter apologético - por todo o país; além de folhetos explicativos do novo regime, até o patrocínio de concursos musicais, um deles tendo premiado *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, que por seu tom ufanista e apoteótico torna-se quase um segundo hino nacional como se verá mais adiante.

Essa questão, a das funções do DIP, é a primeira a ser considerada quando se fala da consolidação de uma cultura brasileira única, comum a todos os seus habitantes, e do porquê o Governo Vargas foi o primeiro a conseguir liderar uma estratégia bem sucedida nessa frente.

Aos cercear a livre manifestação de ideias e barrar as críticas aos dirigentes do estado e às suas elites, principalmente na imprensa, o estado garante que manifestações como as críticas à D. Pedro II que deram abertura para o golpe da República, ou as caricaturas que desmoralizavam os poderosos como foi Juó Bananêre em *O Pirralho*, não pudessem servir de semente para nenhum tipo de perturbação da ordem que levaria o Brasil ao seu máximo esplendor. A imagem do poder - e principalmente a de Getúlio Vargas - deveria manter-se sempre ilibada, livre de críticas, sem qualquer questionamento de sua autoridade ou de sua capacidade de governar além, claro, de nunca poder ser ridicularizada ou tornar-se motivo de troça.

Por isso é que, diferente dos dois regimes anteriores - o Império e a Primeira República - não existem caricaturas, paródias ou blagues durante o período do Estado Novo que tenham como objeto central a cena política e, principalmente, o presidente. O poder, embora centralizado, não se via distante pois era ele mesmo que ditava o que as pessoas deveriam ver, ouvir e pensar, cercando-as em absolutamente todos os aspectos de suas vidas.

Assim, a partir do entendimento do papel do DIP na consolidação do governo Vargas é que se pode prosseguir para análise a partir da teoria dos pontos nodais (Laclau e Mouffe)⁴¹. Embora possa-se falar em muitos deles, dois se destacam. O primeiro desses pontos nodais é a própria figura do presidente e a mitologia que é criada em volta dela.

⁴¹ HOWARTH, David e STAVRAKAKIS, Yannis. *Introducing discourse theory and political analysis*.

Celebrado como grande líder da nação ao tomar o poder em 1930 e posteriormente chamado de “pai dos pobres”, Getúlio Vargas torna-se figura central não somente pelo seu cargo político, mas por seu potencial unificador e é celebrado por uma série de significantes vazios (Laclau e Mouffe) que o tornam uma figura quase mitológica.

Na descrição de Vargas na obra organizada por Schwartzman, um dos autores gasta duas páginas inteiras enumerando os diversos predicados do então presidente; bravo, paciente, moderado, apaziguador, com senso de oportunidade, mas sem ser oportunista, desprendido, impessoal e com uma individualidade marcante são alguns dos predicados conferidos a ele. Para além de tal obra, que devido a queda do Estado Novo, nunca foi publicada, a figura se tornou venerada graças a um trabalho hercúleo de propaganda e comunicação através do DIP, proclamada e celebrada pelos mais diversos meios de comunicação e emissão, todos eles, como especificado anteriormente controlados pelo Estado (Figuras 1 e 2).



Figuras 1 e 2: O presidente Getúlio Vargas cercado por crianças em material publicitário promovido pelo DIP.



O seguinte ponto nodal é também o mais importante e relevante para a cruzada cultural instituída pelo governo à época: o próprio conceito de Estado Novo, ligado a um outro: o do Homem Novo Brasileiro, que levaria o Brasil à era da modernidade. É a partir desses dois significantes vazios, cercados de uma série de outros atributos, na ânsia de se definir o que definia o homem verdadeiramente brasileiro, é que se constrói toda a política de educação e cultura do período e que consolida a normalização do autoritarismo mascarado atrás de uma pantomina de Brasil tipo-exportação, além de uma mentalidade cultural estatista que perdura até a atualidade.

É a partir destes atributos, e largamente inspirados pelas máquinas de propaganda dos regimes autoritários nazi-fascistas da Europa é que a burocracia estatal passa a instrumentalizar e aparelhar o estado em busca da consolidação da hegemonia em volta de tais ideais.

O primeiro ministro da pasta de Educação e Saúde, Francisco Campos - posteriormente ministro da Justiça e autor da constituição de 1937 - foi um ferrenho defensor da centralização do poder federal e do uso da máquina pública para consolidação de tal hegemonia (Laclau e Mouffe)⁴². Em suas palavras:

“vivemos em um Estado de massas e, conseqüentemente, os mecanismos de integração política utilizados pelo liberalismo, a que ele denomina integração política intelectual (via parlamento), não se adaptam mais a essa nova configuração(...)Numa época em que as forças estão desencadeadas é preciso que se construa um mundo simbólico capaz de ar-regimentá-las, unificando-as de forma decisiva, de tal forma que esse mundo simbólico se adapte "às tendências e aos desejos" das massas humanas.”⁴³

Ou ainda, em discurso: “O irracional é o instrumento da integração política total, e o mito que é sua expressão mais adequada, a técnica intelectual de utilização do inconsciente coletivo para o controle político da nação.”⁴⁴. Numa alusão quase direta ao trabalho do psicanalista Edward Bernays, sobrinho de Freud e pai da psicologia das massas, e que inspirou o trabalho dos órgãos de propaganda da Alemanha de Hitler.

⁴² HOWARTH, David e STAVRAKAKIS, Yannis. *Introducing discourse theory and political analysis*.

⁴³ Cardoso. Fabio Silvestre. *Capanema: a história do ministro da Educação que atraiu intelectuais, tentou controlar o poder e sobreviveu à Era Vargas* (pág. 63).

⁴⁴ *Idem*

É a partir desse ideal de governo centralizado e focado nas massas, com grande apelo ao irracional é que se articulam as iniciativas de seu ministério.

Aliado principalmente ao DIP, o ministério, primeiro sob a batuta de Campos e, em seguida de Gustavo Capanema, que ficaria no cargo até o final do Estado Novo, institui não somente uma política de educação, mas uma cruzada cultural que buscava consolidar a imagem positiva do Brasil tanto no exterior como entre seus compatriotas através da solidificação de uma cultura nacional homogênea e que unisse a todos os brasileiros a partir de uma única ideia de Brasil.

O Brasil tipo exportação de Capanema e Zé Carioca

Um das mais relevantes características desse ministério é a sua íntima ligação com alguns dos mais influentes intelectuais da época - até hoje reconhecidos como alguns dos maiores do Brasil - muitos deles amigos pessoais de Capanema.

Nomes como Heitor Villa-Lobos, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos e Oscar Niemeyer estiveram ativamente ligados às políticas culturais do Estado Novo. Drummond e Mário de Andrade foram, inclusive, funcionários do ministério e, junto com os outros, estão entre os responsáveis pelo que se passou a entender como cultura genuinamente brasileira na época e que, graças às iniciativas estatais de propaganda tornou-se tão arraigada e reconhecida como a mais verdadeira (e única) representação de Brasil que perdura até hoje.

Muito embora vários deles fossem intimamente contra a ditadura do Estado Novo, já que grande parte era membro do Partido Comunista - Graciliano Ramos tendo sido, inclusive, preso pelo regime - a maioria, a partir do endurecimento da repressão preferiu manter-se publicamente neutra e, de certa forma, conivente com o sistema que acabou por vezes sendo sua fonte de sustento e patrocinador de suas obras.

Capanema, próximo a esses intelectuais, ainda que ele próprio não se identificasse como um, era um entusiasta do modernismo e de todas as suas vertentes artísticas, acreditando que nele residia a essência da brasilidade e, como tal, utilizou-se de sua influência e da máquina pública para promovê-lo como aquele que daria origem ao Homem Novo Brasileiro e levaria o Brasil a plenitude da modernidade, tanto como povo como quanto nação.

Ensino de música - em especial o canto orfeônico - , estudos cívicos, educação diferenciada entre homens e mulheres de acordo com seu papel na sociedade, promoção e alusão aos líderes históricos da nação - entre eles, o próprio presidente -, estavam entre os conteúdos previstos no novo plano nacional de educação que visava unificar o conteúdo escolar no Brasil, unindo a todos embaixo de um mesmo ideal de país.

Da mesma forma, o ministério coibiu as iniciativas de colônias estrangeiras, principalmente as alemãs no sul, que mantinham vivas tradições próprias e, muitas vezes, comunicavam-se ainda em sua língua mãe. Nada além do que se considerava a pura cultura brasileira era permitido. No momento em que o Brasil entrou na Guerra ao lado dos aliados, a repressão aumentou também sobre os imigrantes japoneses e suas comunidades.

De certa maneira, era uma visão inovadora do que se entendia como cultura, principalmente do lado do estado que desde o Império preteriu o que era localmente criado em favor das visões mais europeizadas das artes. Pela primeira vez, a iniciativa oficial abraça manifestações e textos culturais genuinamente brasileiros, buscando justamente mostrar para brasileiros e estrangeiros o que era não só único do Brasil, mas que o diferenciava de forma positiva e significativa, numa campanha publicitária precursora e até, de certa maneira, inovadora para a época.

É interessante notar, no entanto, que ao tentar se apropriar dessa cultura proveniente justamente da mestiçagem brasileira, o estado faz com que essa característica, tão única, praticamente desapareça. Ao alçá-la ao oficialismo dos salões governamentais e tirá-la das ruas, ele a congela e a impede de misturar-se, traduzir-se, embolar-se, enrolar-se consigo mesma e outros textos, sempre viva, sempre mudando, sempre pujante.

Além disso, ao eleger o modernismo como o movimento artístico e social genuinamente brasileiro que levaria o país ao auge da civilização, consolidando-se como grande nação do século XX, Capanema, cercado de intelectuais, elege preferidos e passa, então, a instituir um filtro, um trabalho de censura, sobre o que seria ou não considerado genuinamente cultura brasileira, num processo elitizante e excludente, tal qual faziam às elites intelectuais antes dele. A diferença é que enquanto, seus antecessores usavam um filtro europeu, e a maioria de seus trabalhos eram financiados de maneira particular, ele usou um filtro supostamente brasileiro, e usou o dinheiro público para financiá-los.

Num dos mais conhecidos episódios de sua gestão, a construção do novo prédio que abrigaria o Ministério da Educação e Saúde, foi convocado um concurso em que arquitetos do Brasil

todo apresentariam seus projetos para uma banca julgadora. Os projetos vencedores do primeiro e segundo lugar, em um estilo que misturava o clássico europeu com a arquitetura dos primeiros povos da América receberam o prêmio, mas nenhum deles viu seu projeto ir pra frente.

Capanema, que acreditava que o prédio deveria seguir os ideais modernistas, encontrou uma brecha no regulamento que especificava os prêmios em dinheiro, mas não garantia a construção do projeto. Com isso e após autorização do Presidente da República, Capanema pagou os vencedores e escalou a equipe que ele acreditava ser mais capacitada - que incluía nomes como Lucio Costa e Oscar Niemeyer - e seguiu com o projeto deles, com a consultoria do renomado arquiteto francês Le Corbusier, o pai da arquitetura moderna, que foi trazido ao Brasil somente para o projeto. O prédio, que fica no Rio de Janeiro, hoje é conhecido como Palácio Capanema (Figura 3).



Figura 3: O térreo do Palácio Capanema, com pilotis no estilo modernista de Le Corbusier e painéis de azulejos de Portinari.
Foto: Marcos Leite Almeida

Com painéis de azulejo de Cândido Portinari que foram encomendados diretamente pelo ministro, e até uma poesia escrita por Drummond dedicada ao prédio, ele se tornou um dos maiores símbolos da gestão de Capanema e, posteriormente, da arquitetura modernista brasileira.

Ainda assim, a história controversa de sua construção deixa claro o direcionamento do estado, personalizado na figura do ministro, para a rota que ele acreditava ser a correta, em gran-

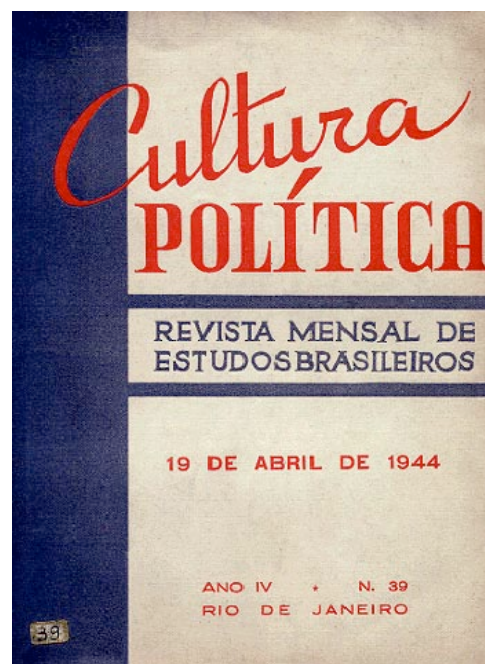
de dispêndio desnecessário de tempo e de dinheiro público, ignorando decisões técnicas em prol de visão e noções estéticas pessoais. O palácio torna-se, ele mesmo, um manifesto do que Capanema acreditava como futuro ideal para o Brasil e para os brasileiros.

Além dos movimentos capitaneados em parceria com o Ministério da Educação e Saúde, outras iniciativas culturais eram também lideradas pelo DIP. Entre elas a publicação da revista *Cultura Política - Revista Mensal de Estudos Brasileiros de Cultura* (Figura 4), cujo principal objetivo era a promoção deste novo ideal de cultura, unificado sob a égide do Estado, e o esclarecimento e divulgação dos rumos das transformações políticas e sociais em curso no país.

O DIP era também o responsável por “uma série de atividades articuladas às manifestações cívicas, às festas patrióticas, aos concertos e às exposições.”⁴⁵ Foi a partir dessas atribuições que o departamento instituiu o famoso *A Voz do Brasil*, penduricalho ditatorial vigente até os dias de hoje. Da mesma fôrma, no cinema, trazia uma série de produções documentais sobre o país, sua cultura e seus habitantes.

Ainda assim, mesmo com todo o seu foco no Brasil e no que significava ser brasileiro, com iniciativas de caráter patriótico e até ufanista, por se tratar de um aparato governamental, o DIP também se adequava às necessidades do momento. Dessa forma, durante a Segunda Guerra, sua influência foi direcionada para o bloqueio da influência alemã no Brasil e para o fortalecimento da aliança entre Brasil e Estados Unidos.

É nesse contexto que se encaixam a presença de personalidades americanas como Orson Welles, Walt Disney e Nelson Rockefeller no Brasil. Rockefeller, herdeiro de uma das maiores fortunas do mundo, e que foi governador do estado de Nova York e vice-presidente dos Estados Unidos da América, durante o Estado Novo era o diretor do *Office of Inter-American Affairs*, a



**Figura 4: Capa da Revista Cultura Política de Abril de 1944.
FGV**

⁴⁵ Silvestre Cardoso. Fabio. *Capanema: a história do ministro da Educação que atraiu intelectuais, tentou controlar o poder e sobreviveu à Era Vargas* (pág. 201)

agência para assuntos inter-americanos daquele país. Num cenário de guerra, o papel de Rockefeller tinha duas frentes, uma de infraestrutura e da garantia do fornecimentos de insumos como a borracha para os americanos, e outro cultural, junto ao DIP e ao Ministério de Educação e Saúde, com objetivo de manter a Alemanha afastada, não só fisicamente, mas ideologicamente, ainda mais de um país liderado por um homem que, anteriormente, já havia demonstrado simpatia a Hitler e Mussolini.

Em vista disso, aliado aos aparatos governamentais brasileiros e como porta-voz do *Office of Inter-american Affairs*, Rockefeller se imbuíu de promover o *american way of life* através de programas culturais, científicos e de notícias. Com o objetivo de sedimentar e fortalecer a política da boa vizinhança conforme a guerra avançava na Europa, Rockefeller promoveu um intercâmbio cultural entre os dois maiores países da América.

Dentre as mais bem sucedidas dessas iniciativas pode-se citar a alçada de Carmen Miranda ao estrelado internacional e a vinda de Orson Welles e Walt Disney para o Brasil.

Depois da visita, Disney torna-se o responsável pela criação de um dos personagens mais icônicos do período, Zé Carioca, o papagaio que apresentava às maravilhas do Brasil para o Pato Donald e para as crianças (e adultos). Em 1941, no filme *Olá, Amigos* (*Saludos, Amigos*, no original), que mistura atuação de atores reais com animação em técnica inovadora, narra-se literalmente a vinda da equipe de desenhistas de Walt Disney à América do Sul para conhecer novos ritmos e “amigos para o Mickey Mouse e o Pato Donald”.

Dividido em quatro segmentos, o material tem um tom quase documental. Começa com a visita do Pato Donald ao Lago Titicaca, no Peru; depois conta a história de um avião antropomorfizado chamado Pedro, responsável pelo correio aéreo que cruza os Andes entre o Chile e a Argentina. Em seguida, inspirados pelos desenhos de tradição gaúcha do artista argentino Molina Campos, fazem um para-



Figura 5: Poster do filme “Olá, Amigos” (1941), de Walt Disney, estrelado por Pato Donald e Zé Carioca. RKO Pictures Inc.

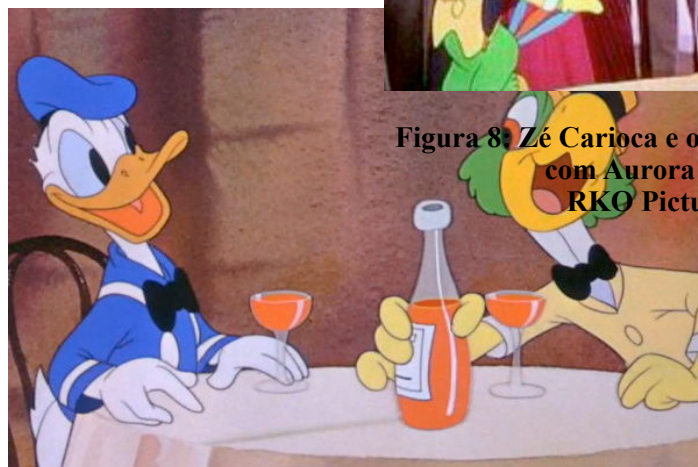


Figura 6: O Pato Donald e Zé Carioca em cena de “Olá, Amigos”. RKO Pictures Inc. e Walt Disney Pictures.



Figura 8: Zé Carioca e o Pato Donald dançam com Aurora Miranda. RKO Pictures Inc.

lelo entre o cowboy americano e o gaúcho típico dos pampas. Por fim, seguem para o Rio de Janeiro, onde Disney saúda os brasileiros com o personagem que buscava sintetizar algumas das características típicas do país, Zé Carioca (Figura 6). O papagaio, torna-se amigo do Pato Donald, e uma espécie de embaixador da boa vizinhança, ao apresentar o amigo americano para o Rio de Janeiro. É interessante ressaltar que ainda que o filme visite diversas localidades da América do Sul, somente o Brasil ganha um personagem para chamar de seu.

O personagem volta a aparecer em *Você já foi a Bahia?* (*The Three Caballeros*, no original), ao lado do Pato Donald e de um novo personagem, o galo mexicano Panchito (Figura 7), em que fica ainda mais clara a tentativa não só da aproximação, mas do aumento da influência, dos Estados Unidos com dois de seus mais poderosos e regionalmente influentes vizinhos ao sul.

Desta vez, Donald recebe de aniversário um pacote cheio de presentes. O primeiro deles, um projetor com rolo de filme que fala sobre Aves Raras, em especial as da fauna brasileira do Amazonas. Anandé preto, Arapapá, Tesourinha, Aracuã são algumas das aves citadas.

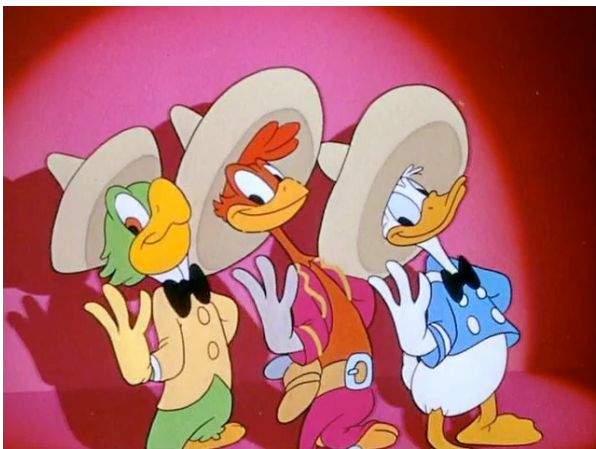


Figura 7: Zé Carioca, Panchito e Donald em cena de “Você já foi a Bahia?” RKO Pictures Inc.

Além disso, recebe também um livro sobre o Brasil, de onde o já conhecido amigo Zé Carioca surge para lhe levar a Bahia - daí o nome do filme em português. Em Salvador, os dois dançam pelas ruas com um grupo de malandros e a irmã de Carmen Miranda, Aurora Miranda, ao som de *Os Quindins de Yaya*, de Ary Barroso (Figura 8).

Em ambos, vê-se uma celebração da cultura urbana nacional brasileira e a coroação do samba como o grande ritmo que embala as multidões. O país que se vê nas telas é alegre, colorido, cheio de vida, em que as pessoas dançam pelas ruas, e não aquele sob um regime ditatorial, que buscava a ordem acima de tudo e para quem qualquer indício de oposição era uma ameaça.

Não obstante, o personagem emplacou, principalmente no Brasil, onde mais tarde daria origem a uma série de outros materiais de entretenimento enlatado, como desenho animado para a televisão e história em quadrinhos, ainda que Zé Carioca como síntese do brasileiro traga em si uma romantização de uma série de características locais.

Quando o colocamos frente a frente com Juó Bananére, fica mais do que clara a distinção e o objetivo por trás de cada uma das figuras. Enquanto em um temos um personagem caricaturesco, que usa da linguagem popular, das ruas, para criticar e fazer troça de seus governantes, o outro, idealizado, bilíngue, com amigos espalhados pelo mundo, personifica e promove um Brasil romantizado, um país maravilhoso, mundo afora, num tom bastante aliado aos ideias do governo Vargas e o que esperavam que o Brasil se tornasse. O papagaio, inclusive, traz sempre um charuto na mão (ou na boca) tal qual o Presidente da República.

Diferente da caricatura paulista, Zé Carioca é um personagem polido, de fala mansa e vocabulário correto, ainda que se aventure a sambar de vez em quando, como pode se ver em ambos os longas em que aparece, o papagaio é, de certa maneira, uma representação da elite letrada do Rio de Janeiro, nos moldes ditados por eles mesmos, ainda que com alguns traços que possam, a princípio, parecer negativos, são eles que trazem também simpatia ao personagem.

O malandro, que conforme nos pontua Lilia Schwarcz⁴⁶ pode ser visto como síntese da mestiçagem brasileira, que antes trazia consigo uma imagem de vagabundo, de criminoso em potencial, a partir da roupagem de Zé Carioca, traz consigo uma outra interpretação, a do sujeito “bem-humorado, bom de bola e de samba, carnavalesco zeloso.”⁴⁷. Essa transformação da imagem tem também um paralelo com o que se buscava fazer com a própria imagem do Brasil, um país atrasado, pobre, muitas vezes esquecido no cenário internacional, mas que agora buscava destacar-se na comunidade global e consolidar o seu lugar.

Se Bananére com suas pretensas inocência e ignorância traz certa ressonância com o povo que o lê e consome, Zé Carioca, ao contrário, torna-se, de certa maneira, uma projeção do que se espera do brasileiro. Ainda que seja um animal antropomorfizado, ele engloba a visão tipo exportação que o estado gostaria de projetar para fora e para dentro do Brasil. Em certos aspectos, Zé Carioca é o Homem Novo, ligado às suas origens, mas urbano, globalizado, do futuro.

E ainda que se diga que, por causa disso, o personagem busca ser uma síntese de diversos traços brasileiros, ele tem, como seu próprio nome diz, muito mais do Rio de Janeiro do que de qualquer outra localidade. É uma síntese, uma personificação, da cultura que o governo Vargas elegera como a oficial.

Conquanto muito do que se tenha considerado, à época, como a verdadeira cultura brasileira tenha suas origens e suas tradições espalhadas por todo o Brasil, e os próprios intelectuais modernistas que defendiam essa ideia de cultura antropofágica e mestiça sejam, em sua maioria paulistas, foi a cultura urbana carioca e que ganhou o selo de cultura oficial tanto dentro como fora do Brasil.

⁴⁶ Schwarcz, Lilia Moritz. *Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra*.

⁴⁷ *Idem*

O próprio Zé Carioca e a cultura que o cerca em suas aparições, ao se tornarem símbolos deste novo Brasil, tornam-se uma sinédoque geográfica em que o Rio de Janeiro, a capital federal, torna-se sinônimo direto de Brasil.

O samba, por exemplo, ainda que tenha nascido na Bahia - visitada por ele no segundo longa - já se espalhara por todo o território nacional e dado origens às mais diversas variantes regionais - o samba paulista de Adoniran Barbosa, por exemplo, é uma das mais famosas. Mas é a versão carioca que é elegida como o ritmo oficial do país.

“Embranquecido” nas mãos de compositores e poetas para agradar às elites ligadas ao governo e ser de fácil digestão em outras regiões do país, dá origem a um samba derivado, menos negro, mas que servia a um propósito, o da cultura única, em que todos estariam representados e ligados, assim, ao estado pela música.

“Apresentado como símbolo da brasilidade (...) um mito nacional ao qual ele (o povo) deve aderir, evitando também que o próprio povo criasse seu próprio mito, ao seu estilo, um Antonio Conselheiro.”⁴⁸

Da mesma forma, ao controlar o rádio e o que nele tocava, o estado também escolhia o samba que deveria ser irradiado. E como tal, “a escolha daqueles que iriam representar a música nacional se dava sobre os compositores que teciam honras ao nacionalismo, à pátria, ao governo fortalecido, e ao trabalho.”⁴⁹.

É desse período uma das principais canções do Brasil até os dias de hoje, “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso que, desde então, tornou-se quase um hino extraoficial do país. Com palavras que enaltecem o Brasil, suas belezas naturais e seu povo, e uma melodia forte que culmina num final apoteótico, seu sucesso deu-se principalmente porque tanto letra como melodia eram exatamente o tipo de canção enalticida pelo Estado Novo, mesmo não tendo sido encomendada diretamente pelo DIP.

⁴⁸ Siqueira, Magno Bissoli. *Samba e Identidade Nacional* (pág. 241)

⁴⁹ Siqueira, Magno Bissoli. *Samba e Identidade Nacional* (pág. 235)



Figura 9: Zé Carioca apresenta o Rio de Janeiro ao Pato Donald ao som de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso. RKO Pictures Inc.

A música tão celebrada é, inclusive, uma das canções dançadas por Pato Donald e Zé Carioca no segmento do Brasil de “Olá, Amigos”. O narrador ao apresentá-la a classifica como a descrição perfeita de “terra tão maravilhosa”.

Ao som da música, a natureza do Brasil é pintada (em aquarela, claro), até o surgimento do Pato Donald que é então saudado por Zé Carioca, que o convida a dançar. Enquanto os personagens dançam, interagem com pincéis que desenhavam a paisagem carioca que os cerca: o calçadão de Copacabana, o bar que vende cachaça, o cassino da Urca (Figura 9).

A peça, fora sua roupagem de entretenimento familiar, que celebra o Brasil e a amizade entre os povos, traz um tom publicitário singular e quase descarado e condensa bem a imagem que o governo Vargas busca vender do Brasil não só para o cenário internacional, mas também para o interno.

A partir de tal análise, ainda que de certa forma superficial, fica evidente que, beneficiando-se de um momento até então único na história do mundo, em que a informação e a cultura passavam a ser acessíveis de maneira ampla e para grande parte da população, antes excluída, através principalmente do rádio e do cinema, formatos de mídia com grande penetração numa população com taxas de analfabetismo ainda bastante altas, o estado brasileiro apropriou-se de tais meios, e contando com aliados poderosos, como artistas e intelectuais locais e internacionais,

conseguiu de maneira muitíssimo bem sucedida impor uma imagem e uma visão de Brasil, de certa maneira, única a todos os seus habitantes.

O sucesso de tal empreita se dá, como citado, não somente através da centralização do poder e pela força da mídia de massa, como também através do trabalho de filtragem e de censura liderado pelo DIP, que coibia e proibia qualquer manifestação não somente em sentido contrário (ou de oposição), mas que fosse de qualquer forma diferente daquela que se elegera, dando assim, uma falsa impressão de unanimidade, além das mais diversas iniciativas educacionais do Ministério de Educação e Saúde que propagavam uma suposta nova ordem, de um novo homem brasileiro, e uma brasilidade comum a todos os habitantes conectados principalmente pelo estado e pelo homem que os liderava.

A ironia se concretiza a partir do momento em que, buscando a união em torno de uma ideia única de Brasil, a iniciativa oficial mostra não conhecer o mínimo do país que governa. Na tentativa de encaixar a mestiçagem em uma caixa pronta para ser enviada para a casa de todos, o estado lhe tira justamente a característica que lhe faz mestiça, a fluidez e a mistura que é celebrada passa, então, a ter que obedecer a uma série de regras e não se misturar mais, num movimento que, mais uma vez, mostra e prova o total descolamento da oficialidade com as ruas e evidenciando que o tal “bem comum” talvez nem seja tão comum assim como acreditam aqueles que se imbuem de promovê-lo.

Conclusão

O presente capítulo buscou, ao se debruçar sobre as iniciativas educacionais e de imprensa do Estado Novo de Getúlio Vargas, elucidar a maneira que, a partir do sequestro dos meios e da mensagem, o *establishment* impôs a visão de Brasil não só que lhe convinha, mas que para seus membros era a mais correta.

Para além da falsa propaganda anti-comunista - numa semente do que décadas depois se tornaria o fenômeno das fake news - que ajudou a instaurar o golpe, o Estado Novo usou de toda a sua centralização e de toda a sua força para se legitimar junto à população de maneira relativamente pacífica através do uso e do emparelhamento da recém-nascida indústria cultural.

Ao censurar os jornais e apossar-se do rádio e do cinema, o estado fecha o cerco para qualquer mensagem ou ideal de Brasil que possa ser diferente daquela que se elege como verdadeira e capaz de levar o país à modernidade. Cria-se um ideário em cima de pontos nodais vazios (Laclau e Mouffe)⁵⁰, nas busca da consolidação do conceito de Homem Novo Brasileiro, e até mesmo da figura do líder como figura benevolente e, literalmente, um salvador de pátria.

Ainda assim, o mais interessante é, ao se comparar com outros períodos, em que, em teoria, o Brasil esteve mais atrasado, o retrocesso da ditadura se escancara.

No Império, mesmo sob forte ataque das elites letradas e imerso nas mais diversas controvérsias, D. Pedro II nunca cogitou proibir as críticas, entendia-as como parte de sua missão, e dizia que “imprensa se combate com imprensa”. Da mesma forma, na Primeira República, já em tom talvez até mais debochado e ousado, as críticas direcionadas às classes dirigentes do país e a elite intelectual que os cercava não só não foram coibidas e censuradas, mas alçaram à fama figuras como o ilustrador Voltolino e o personagem Juó Bananére, além do próprio Oswald de Andrade, ajudaram na formação do que hoje se entende como um movimento pré-modernismo, preconizando a estética literária da Semana de 22, e evidenciaram o abismo gigantesco que existia entre o cotidiano e a cultura das classes média e operária e aqueles da elite intelectual e política do país.

Na ditadura Varguista, no entanto, o distanciamento some. Getúlio, o pai dos pobres, torna-se figura onipresente na casa dos brasileiros através das peças oficiais de propaganda e, claro, da *Voz do Brasil*. Além disso, coibindo a oposição e a livre manifestação de ideias por todos os

⁵⁰ HOWARTH, David e STAVRAKAKIS, Yannis. *Introducing discourse theory and political analysis*.

meios, o estado evoca a noção errônea de ser unanimidade e, portanto, completamente livre de críticas.

Em análise comparativa feita entre as figuras da caricatura de Juó Bananére e do personagem Zé Carioca, tais diferenças ficam ainda mais evidentes. Se Bananére tinha como tema principal - e preferido - a ridicularização do poder e de toda a pompa que lhe envolvia, parodiando e rindo-se das máscaras europeizadas daqueles que supostamente representavam o Brasil, o papagaio Zé Carioca, embora assuma com orgulho sua brasilidade, o faz a partir de uma aliança com o poder, sua malemolência, sua malandragem, sua simpatia mestiça servem apenas para celebrar a visão de país única celebrada pela ditadura Varguista e vender uma visão de país por vezes artificial, romantizada, tal qual um enlatado americano tipo exportação.

Outrossim, ao se apropriar das manifestações para a imposição e a promoção de uma agenda, o estado busca domar o elemento mestiço da cultura nacional, alçando-o como símbolo máximo da brasilidade. Essa alçada, no entanto, acaba por, de certa maneira, assassiná-lo. Preso às amarras da oficialidade, ele perde a liberdade que lhe é inerente e que lhe confere a possibilidade de, justamente, se misturar.

Assim, conclui-se que muito embora o *establishment* do Estado Novo tenha sido o primeiro a assumir verdadeiramente a sua brasilidade, num país de dimensões continentais, em que diferentes influências culturais evoluem de maneiras tão diversas a depender do local e da maneira que são interpretadas, ao coibir manifestações que diferiam de sua visão, ele contribuiu, assim como fizeram as elites de antes dele, para a marginalização de outras iniciativas e movimentos culturais tão brasileiros quanto àqueles eleitos por seus dirigentes, mais uma vez elegendo uma cultura correta, elitizada e distante daqueles que governava, mesmo que, num regime ditatorial, tal frustração não pudesse ser verbalizada.

CAPÍTULO 3 - Cultura oficial ou cultura real? A legitimidade da Cultura criada e propagada a partir do Estado.

Resumo

A partir da análise dos momentos e acontecimentos históricos descritos anteriormente, o presente capítulo busca investigar o paralelo proposto entre os dois momentos pontuados de forma mais aprofundada, tratando principalmente da maneira como ambos, embora tenham tido resultados bastante diferentes à primeira vista, escancaram os efeitos da apropriação da cultura pelo estado.

Entre os efeitos comuns a todos os períodos listados o mais evidente é o descolamento da iniciativa oficial da população a quem governava e a quem as iniciativas eleitas deveriam representar. Ainda que em algumas delas tenha havido uma tentativa de se criar uma equivalência entre elite e povo, numa tentativa de emular a cultura popular, uma vez alçados ao oficialismo, os textos culturais acabam por perder grande parte de seu significado e sua relevância.

O que faz da cultura do Brasil verdadeiramente brasileira não é essa ou aquela manifestação específica, mas principalmente a mistura que deu origem a cada uma delas e que a cada dia origina outras tantas outras, novas, vivas e sempre em transformação.

Apoiado nesse ponto de vista, e a partir dos trabalhos de Amálio Pinheiro, Serge Gruzinsky, Iuri Lotman entre outros, o capítulo busca mostrar como ao apropriar-se de determinadas elementos culturais, o estado os congela e, com isso, faz com que percam sua capacidade única de chocar-se e misturar-se, digerir-se e traduzir-se, já que, uma vez isolados, não mais interagem com o ambiente e os estímulos externos que lhe possibilitariam tal transformação. Essa incapacidade, numa sociedade mestiça como a brasileira, pode acabar sendo fatal para o texto cultural.

Introdução

Conforme exposto ao longo do presente trabalho, foram inúmeras as tentativas do estado brasileiro em sua busca não só da identificação, mas na consolidação de uma cultura única brasileira em torno da qual toda a população pudesse se reunir e, com isso, validar-se e reconhecer-se como brasileira de fato. A cultura criada a partir do estado aparece, assim, quase como uma metáfora ou substituta do próprio estado e de seus líderes.

Desde D. João VI, o primeiro líder oficial do Brasil nação e sua completa transposição da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, passando por seu filho e, principalmente por seu neto, depois pelos republicanos e por Getúlio Vargas até os dias atuais, há uma clara e, talvez até proposital, confusão entre a cultura criada e propagada a partir do estado e todo o seu aparato, que é frequentemente representada justamente pela figura central ou do imperador ou do presidente vigente.

No Brasil Imperial e principalmente durante o segundo reinado, a cultura oficial orbitava em torno da figura de D. Pedro II. Toda a nobiliarquia sub-equatoriana, a glorificação de uma mestiçagem e de um mito original brasileiro, o romantismo tardio centrado na figura do índio e todas as mais diversas atividades culturais lideradas pela máquina do estado, tudo isso servia quase a um único propósito: a legitimação do poder imperial, em torno do qual todos os brasileiros deveriam se unir. Este, claro, personificado na figura de D. Pedro II.

Da mesma forma, na virada da República, o mito de Tiradentes, as adaptações do hino e da bandeira nacionais, o desmonte e o apagamento da história anterior à República e até a própria figura feminina da República, embora mal sucedida, tiveram esse mesmo papel, assim como todo o aparato midiático do Estado Novo em torno da figura de Getúlio Vargas e balizado por certas ideias modernistas que trariam o Novo Homem brasileiro.

Todos esses movimentos, embora trouxessem um verniz cultural oficial eram, em sua maioria, máscaras, fantasias, cascas ocas de uma cultura real, que se desenvolvia, evoluía, se misturava abaixo dessa superfície, e a quem supostamente deveriam representar, sombras projetadas sobre uma parede como no mito da caverna de Platão.

Embora já pincelado anteriormente, principalmente na abordagem dos trabalhos de Juó Bannére, este capítulo buscará compreender de maneira mais aprofundada, ainda que superficial,

como essa cultura vista como subalterna se desenvolve e mostrar como por sua evolução quase orgânica deve ser vista e tratada como a verdadeira cultura representativa do povo brasileiro.

Ao se debruçar sobre os estudos e a história da cultura brasileira é praticamente impossível definir um marco zero. Malgrado, como mencionado anteriormente, as iniciativas oficiais tenham tentado pontuar o início de uma cultura nacional, a simples oficialização do que seria o começo desses movimentos não apaga tudo aquilo que lhe precedeu ou, em outras palavras, não se pode falar em cultura brasileira somente a partir de determinada momento na história como se o que lhe precedeu não fosse cultura ou não tivesse existido.

No Brasil, como na América Latina e na própria Península Ibérica, o encontro, o choque e, principalmente a mistura de culturas não só a partir do 22 de abril de 1500, mas até antes disso, embora em menor escala, criou “uma abrupta efervescência de heterogeneidades simultâneas, contíguas, não dependentes diretamente de um centro ou substância unidirecionais.”⁵¹.

Dessa maneira, ao eleger determinadas manifestações como oficiais da forma como foi feito em sucessivos governos locais, o estado não só exclui quase a totalidade das manifestações do cânone oficial, marginalizando-as, como também as engessa, já que uma vez elevada ao status de oficial, perde-se justamente essa efervescência que permite a mistura, evolução e modificação tão particulares à cultura mestiça. Fazendo com que rituais, símbolos, imagens, muitas vezes percam significado e tornem-se somente cascas do que deveriam representar. Isso, claro, quando o aparato estatal opta por utilizar material já reconhecido e assimilado pela população ao invés de criar seus próprios textos e impô-los de forma artificial, como se deu com a figura feminina da República e a poesia Parnasiana, por exemplo. Está última não abraçada pelo estado, mas importada pela elite como representação de uma cultura supostamente superior e que negava as mestiçagem brasileira.

Ao tentar, num movimento simplista e determinante, separar o que deveria ou não ser chamado de cultura, o estado e os grupos que o circundam caem numa armadilha, porque tentam dizer ao indivíduo o que é a sua cultura e o que é a cultura de outro (ou o que não é cultura de

⁵¹ Pinheiro, Amálio. *América Latina: barroco, cidade e jornal*. (pág 16)

ninguém). Algo impossível de se fazer num país em que a mistura é peça chave da identidade, e onde as fronteiras culturais, de tempo e espaço se fundem e confundem.

“Nunca pudemos separar, a não ser nas narrativas político-ideológicas e linear-identitárias, aquelas que os sujeitos elaboram para fora e acima do mundo dos objetos e de seus microprocessos, o que é a nossa cultura e a cultura do outro. Caem por terra as noções de sucessão e oposição.”⁵².

As coisas tornam-se ainda mais complexas no Brasil e na América Latina, porque para além do simples choque de partículas culturais que geram tal efervescência, o ambiente, a natureza, é também um elemento definitivo na formação dessa base cultural.

Pujante, caótica, entrelaçada, a natureza local já era determinante nas mais diversas culturas e civilizações locais bem antes da chegada de europeus e africanos. Esse papel, no entanto, é exacerbado e escancarado quando esse encontro acontece e, principalmente, na tentativa de importação da ordem e dos discursos de norma trazidos pelos portugueses.

A natureza, através de seus materiais, se insere desde o mais simples objeto doméstico, até os grandes espaços urbanos. E, da mesma maneira, as culturas que aqui se encontram embrenham-se, mesclam-se, confundem-se, serpenteiam-se umas nas outras numa massa quase amorfa em que, muitas vezes, não é possível dizer onde começa uma coisa e termina outra, de onde vieram, ou como se estabeleceram.

Essa mistura, no entanto, não acontece dentro do oficialismo governamental, ainda que, por vezes, como se viu nos casos citados anteriormente, assim tenha sido propagandeado. Ela acontece, de verdade, de forma orgânica e natural, tal qual a natureza que a inspira, nas ruas, nas feiras, nas festas populares, da troca e do choque constante das culturas, dos mais diversos textos, de histórias, de compreensões do mundo, do que significa o estado, e, claro, das próprias pessoas.

Com isso em mente, e utilizando-se dos exemplos enumerados nos capítulos anteriores, fica evidente que a cultura brasileira mantém-se verdadeiramente viva muito longe dos salões

⁵² Pinheiro, Amálio. *América Latina: barroco, cidade e jornal*. (pág. 16)

oficiais em que as mais diversas manifestações são categorizadas, separadas e eleitas como suas representantes reais, sem entender que em sociedades mestiças como a brasileira para se compreender a cultura é primeiro necessário que se entenda que ela não é verdadeiramente compreensível de modo científico e objetivo a ponto de poder ser categorizada e que sua organicidade e sua personalidade mutante e não definitiva são o que genuinamente lhe faz única e impossível de ser escrutinada.

No Império, muito embora alguns desses elementos tenham sido escolhidos e misturados entre si, num teatro nobiliárquico de uma elite que queria ao mesmo tempo ter o sangue azul da nobreza europeia, mas também a legitimação mestiça para a posição que ocupavam, e como tal serviram apenas para dar uma falsa ideia de que a elite dirigente era, de alguma forma, um retrato de seus governados. Oras, a nobiliarquia sub-equatorial, por exemplo, numa quimera Europeia e indígena, criava uma falsa ideia de mestiçagem entre aqueles que, em sua maioria, eram os menos mestiços de toda a população. Brancos, encastelados, educados em Coimbra ou à maneira europeia e que pouco ou nenhum contato tinham com a real *mélange* cultural das classes financeiramente e culturalmente mais “baixas”.

Da mesma forma, o Imperador, embora nascido em solo nacional e um amante entusiasmado e vocal de seu país, era um intelectual europeizado, um entusiasta das línguas, falava pelo menos sete, das quais somente o tupi era nativa, e parecia também buscar emular essa representatividade a partir de uma simbologia emprestada e que soava vazia e artificial. Chega a ser cômico, por exemplo, o orgulho pelo traje majestático feito de penas de tucano inspirado nos cocares indígenas de um homem que tinha entre seus ancestrais a rainha deposta da França, Maria Antonieta, e cujo avô fora Imperador do Sacro Império Romano-Germânico.

Tal imagética e os elementos que lhe compõem podem, a princípio, em sua pequenez, parecerem até legítimos, mas ao serem alçados ao status de símbolos nacionais e representativos, perdem uma das mais definidoras características do elemento cultural, a sua capacidade de transformação. Falta-lhe dinamismo e capacidade de evolução tanto em direção ao futuro como para o passado, já que não tem uma história que lhes legitime tal posto. São o que são porque alguém decidiu assim e nada mais, falta-lhes significado real.

Essa discrepância se vê principalmente nas menores e mais sutis das manifestações culturais, estas que são a base para a formação da cultura da nação. O idioma português, por exemplo, para além do sotaque que ao longo dos anos se afastou do original ao absorver o modo de falar dos mais diversos povos que chegaram ao Brasil, é quase reinventado, revisto, “re-falado”, até se tornar caracteristicamente “nosso”, quase um idioma brasileiro. Não foi preciso transformá-lo de cima pra baixo, a transformação aconteceu de forma orgânica e natural. Como citado anteriormente:

“O muito pequeno não “evolui” em escalas ordenadas do mais simples ao mais complexo, como queriam os positivistas; estabelece a desdobra de fato múltiplas relações com as demais partículas, objetos e séries, contínua e molemente desatomizando-se. Qualquer elemento, longe de se isolar, constitui-se em cacho, penca, arabesco. Uma árvore só se deixa entender pela floresta.”⁵³.

Assim, vê-se como já desde aquela época, a iniciativa cultural capitaneada pelo Estado muito embora possa, para um observador menos atento, parecer legítima e representativa, quando considerada sob uma lente mais cuidadosa, mostra-se superficial e oca, uma parada carnavalesca sem carnaval, máscaras sem nenhum sentido real.

Essa questão fica ainda mais evidente quando, anos depois, ao tomarem o poder, os militares buscaram implementar e impor um novo paradigma cultural ao Brasil, na busca não somente de sua legitimação, mas no esquecimento do período anterior. Ignoram o conceito do “chão comum”⁵⁴ tão importante para a transformação e a consolidação da cultura a ponto de ser reconhecida por um povo como sua.

Ao tentar implementar um *establishment* cultural completamente novo, inspirados nos ideais europeus e americanos de República e sem nenhuma adaptação real, os Republicanos criaram manifestações e textos culturais que, para além da superficialidade daquelas do Império, não conseguiam comunicar nenhuma conexão com a população a quem supostamente governavam e

⁵³ Pinheiro, Amálio. *América Latinha: barroco, cidade, jornal*. (pág. 23)

⁵⁴ Lotman, Iuri. *La semiesfera*.

representavam. O seu material era tão artificial, sem ressonância e completamente vazio de significado que nem como máscara bufa servia.

A saída, em alguns casos, foi apelar para a reestruturação e o reestudo da simbologia já existente, numa evolução aos moldes positivistas, do que, em teoria, era ruim para o que seria bom. Assim foi feito com o hino e com a bandeira e também com a figura de Tiradentes. Apropriaram-se da simbologia já existente e a redesenharam para que, de alguma forma, lhes ajudasse a conferir certa legitimidade ao novo sistema de governo.

Conquanto algumas dessas iniciativas tenham sido bem sucedidas no início da República, os dirigentes do país, absorto em seus ideais positivistas e, com eles, em sua busca incessante pela “evolução” forçada do Brasil, aproximaram-se demasiado dos ideais europeus e americanos do que é ou deixa de ser cultura enquanto afastavam-se dos movimento locais. Incapazes de encaixar a cultura criada nas ruas dentro de seus moldes, eles a negam e excluem mais uma vez.

Por causa disso, durante o período, a situação toma um outro tom, ainda mais excludente do que aquele visto no período imperial, porque passados os primeiros anos e a necessidade de uma iniciativa cultural que justificasse o novo modelo de governo e lhe trouxesse legitimação, o estado se esvazia de tais iniciativas e as substitui por aquelas de uma elite empolada e prostrada, segregada em seus palacetes, cujo único norte, em qualquer aspecto de suas vidas, era a Europa.

É no auge desse momento, nas primeiras décadas do século XX, que surgem figuras como a de Juó Bananére e de Vitolino. Evidenciando as diferenças com o período imperial, em que a cultura estatal fôra, de certa maneira, assimilada se não por todos os brasileiros, pelo menos pelas populações urbanas dos grandes centros como Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, nesse momento, a suposta alta cultura, principalmente nas linhas poéticas do empolado Parnasianismo, celebrado nas vernissages e salões culturais da época, se torna objeto de troça e de ridicularização nessas cidades.

E é nessa troça, nessa paródia, que é possível vislumbrar o real desenvolvimento da cultura e a força que a influência da mestiçagem - agora negada pela elite - tem sobre ela. As crônicas e poemas-sátira de Bananére só deixam esses fenômenos ainda mais evidentes. Ao misturar política e cultura, parodiando de Gonçalves Dias a Olavo Bilac enquanto ridiculariza o presidente Hermes da Fonseca, tudo isso em idioma ítalo-caipira-paulista e absorvendo variadas insinuações

diretamente do povo, Bananére mistura as mais diversas referências num sincretismo que, no fim, além de extremamente autoral, é também cheio de sentido.

“As sociedades mestiças ficaram treinadas em tradução: esse gesto sintático de assimilar e incluir o outro em si e o em si no outro (mesmo e especialmente quanto mais pareçam estranhos, desconhecidos e inimigos)(...)As sociedades barroco-tradutórias vivem muito mais das contiguidades convizinhas (onde mesmo o mais distante, desproporcional e inimigo deve ser avizinhado e avizinhante) do que das sequências epocais lineares.”⁵⁵.

Dessa forma, ao misturar referências de momentos, manifestações e movimentos diferentes, tudo isso numa língua inexistente gramaticalmente, mas que vinha diretamente do dialeto das ruas, Bananére lhe confere uma autenticidade que nunca teriam dentro dos salões oficiais. “A poesia está nas artes e ciências das ruas, antes de chegar aos jornais, livros e palcos.”⁵⁶.

Ainda assim, importante ressaltar que é essa origem e esse status quo que lhes confere genuinidade. Tais manifestações se oficializadas, deixariam também parte de sua autenticidade ao passarem, então, a serem apropriadas por aqueles que não as criaram para servir a uma agenda, perdendo o seu caráter mutante, da mesma maneira que se viu com os elementos, a imagética e a narrativa cultural adotada durante o período imperial. Como num museu, tornam-se empalhadas, congeladas, fotografias de um momento no tempo, perdendo sua capacidade de mutação e transmutação, ao não conseguirem mais se misturar com outras, tal qual aqueles que, baseados em ideal único, as colocaram em tal posição supostamente privilegiada.

Por isso, acaba se tornando bastante complicado falar de uma cultura oficial, ou de uma cultura única que represente a todos, uma vez que numa cultura mestiça, que é, por causa disso, não constante, uma manifestação eleita como a oficial hoje, amanhã pode já não fazer mais sentido para o seu povo ao ter se transmutado ou ser engolida por uma outra e traduzindo-se e transformado-se numa terceira, ou quarta, ou quinta versão daquela manifestação original.

⁵⁵ Pinheiro, Amálio. *América Latina: barroco, cidade, jornal*. (pág. 28)

⁵⁶ *Idem*

“Tal mestiçagem está tão profundamente enraizada nas práticas sociais desses países que acabou por ser considerada como fundamento de um ethos cultural tipicamente latino-americano, que tem prevalecido desde o século XVII até os nossos dias. Esta forma de barroco, enquanto manifestação de um exemplo de fraqueza extrema do centro, constitui um campo privilegiado para o desenvolvimento de uma imaginação centrífuga, subversiva e blasfema. (Santos, 2006:205)”⁵⁷.

É essa perda da mestiçagem inerente e que lhe causa a transformação constante que acaba por acometer a cultura no Estado Novo Vargasista. Mesmo ancorados no ideário modernista que celebra essa mestiçagem e a mistura de culturas, justamente num contraponto às manifestações culturais europeizadas da Primeira República, ao ser incorporado pelo oficialismo, ele novamente se torna uma máscara artificial daquela cultura a quem supostamente representa.

O próprio samba, agora esbranquiçado para tornar-se mais palatável às classes mais altas, de alguma forma deixa de lado essa origem baseada na mistura e no mestiço que lhe tornara um som único no mundo e, mesmo ainda bebendo das mais diversas fontes, acaba sendo filtrado na busca de se pintar o Brasil como país “civilizado” tanto interna como externamente.

Da mesma forma, a imagética midiática que dá apoio a essa representação de Brasil, e no presente trabalho exemplificada na figura de Zé Carioca, é muito influenciada pela indústria do entretenimento Norte Americana e trabalha a cultura local de forma pasteurizada, digerida, uma aquarela do Brasil em tons pastéis.

Nessa amalgama de representações que, na verdade, mostraram-se uma síntese do carioca acima de qualquer outra regionalidade, a cultura eleita pelo estado não só apaga e pasteuriza a sua real versão, congelando-a em uma única representação oficial que, por vezes, não evolui como é característico das culturas mestiças, mas, da mesma maneira, exclui uma série de outras manifestações que são tão brasileiras quanto às que ganham posição de destaque no panteão cultural oficial.

Essa cultura chancelada, como pontuado, acaba justamente por perder a capacidade de evolução a partir da mistura e da mestiçagem por tornar-se isolada, sem contato com o mundo “exterior” em que seria capaz de absorver, traduzir e transformar outras manifestações e a si mesma.

⁵⁷ Pinheiro, Amalio. *América Latina: barroco, cidade, jornal*. (pág. 34)

Tal qual uma planta perde a capacidade de dar novos frutos ao deixar de ter contato com o sol que lhe alimenta e lhe faz prosperar, ainda que, se regada e adubada, possa por certo tempo se manter viva.

Assim, mesmo que Zé Carioca tenha sobrevivido ao teste do tempo, mesmo que quase exclusivamente no Brasil e graças ao poderio econômico do conglomerado Disney, ele mesmo não evoluiu como manifestação cultural, mantendo os mesmos traços, hoje quase caricaturais, do bom malandro do Rio de Janeiro, embora agora já não figure com o típico charuto à mão, sua imagem é, além de estereotipada, antiquada, parado no tempo, e ainda que possa servir, de certa maneira, como retrato de uma época, é fruto de um Brasil que não existe mais. Bananére, por outro lado, que nesse trabalho representa o oposto do papagaio de Disney, por já não fazer mais sentido culturalmente foi engolido e transformado em outros textos. A primeira vista pode parecer que sumiu, mas, na realidade, sua linguagem única para época é precursora do movimento modernista que surgiria anos depois. A obra de seu autor transformou-se dando origem a um novo texto cultural que, por sua vez, evoluiria e se transformaria ao longo de todo o século XX.

No outro extremo, o samba, apesar de ter sido abraçado e apropriado pela máquina governamental durante o Estado Novo, com o seu fim, ele retorna aos braços originais de seu povo e ainda que, de certa maneira, tenha mantido parte do tom adocicado que lhe fora dado pela iniciativa oficial em alguns casos, ao ser reapropriado, passa novamente a transformar-se, reinterpretar-se e, no choque e encontro com outros ritmos, a traduzi-los à sua maneira, transformando igualmente a eles e a si mesmo.

Da Bossa Nova, sua versão americanizada e elitizada, ao Tropicalismo e seu tom de protesto frente a Ditadura Militar, até os enredos narrativos complexos das escolas de samba cariocas e paulistas e os batuques alegres do axé baiano moderno, o samba, por sua mestiçagem, exemplifica de maneira bastante explícita como um texto cultural pode, como trepadeira, ramificar-se para as mais diversas direções a partir de um único ponto de partida, embrenhando-se, misturando-se, mesclando-se com o entorno, com outras formas, consigo mesma, e, com isso, mantém-se não somente viva, mas ativa, relevante e pujante, desde que esteja e seja livre para desenvolver-se sem interesses que lhes ditem para onde deve seguir.

Conclusão

A partir dos casos descritos nos dois capítulos anteriores é evidente que no momento em que o Estado se dá o papel de definir o que é e o que não é cultura para o povo a quem governa, buscando categorizar de modo quase cartesiano o que as pessoas devem compreender como culturalmente verdadeiro para si, ele acaba por, em movimento contrário aquele pretendido, se afastar dessas populações.

Tal ditame quase autoritário que, como se viu, normalmente tem a intenção de legitimar governos extremamente centralizados e/ou ditatoriais, é quase sempre infrutífero num país como o Brasil, em que a mistura talvez seja a única constante cultural.

Por causa disso, essas iniciativas acabam por criar uma série de símbolos e textos vazios, ociosos, com pouca ressonância com o povo e que, por fim, podem até acabar absorvidos e assimilados pela população se forem ou propagados por longos períodos de tempo, e aí há uma absorção quase osmótica, inconsciente e em que os textos, ao serem digeridos, perderão o status oficial e serão traduzidos e transformados ao se chocarem com as ruas, como aconteceu com a simbologia da República; ou se forem impostos de cima pra baixo e propagandeados por todos os cantos, em modelo de ditadura em que qualquer iniciativa em movimento contrário ou que desvirtue a intenção original é punida ou censurada e cria-se uma ideia falsa de consenso e de unificação como aconteceu durante o Estado Novo.

Além de vazia, a cultura oficial acaba por confundir-se e fundir-se com a propaganda oficial político-partidária, ao usar dos mais diferenciados meios para difundir uma ideia de país e todos os textos culturais ligados a esse ideal e que foram escolhidos para juntos representar à toda sua população.

Num país de dimensões continentais e em que as mais diversas culturas se chocaram, se misturaram, se traduziram e interpretaram para dar origem a uma amalgama heterogênea que permanece em mutação é praticamente impossível que uma seleção restrita de textos culturais seja capaz de representá-lo em sua totalidade.

Da mesma forma, como citado, ao isolar o elemento cultural de sua origem mestiça, perde-se justamente aquilo que o tornou relevante, ao impossibilitá-lo de se chocar novamente com outros textos e manifestações, num ciclo virtuoso que o mantém em constante transformação e

sempre vivo. No momento em que existe uma escolha do que deve definir culturalmente ou não um povo, cria-se não somente uma classe de artistas, intelectuais e agitadores culturais que passam a trabalhar em torno de uma agenda, mas o afastamento de todas as outras manifestações e textos que não foram escolhidas. Quando isso acontece o abismo que separa os dirigentes do estado de seu povo torna-se mais largo e mais profundo.

CONCLUSÃO

O estudo em questão buscou elucidar não somente às origens, como também as práticas comunicacionais que contribuíram para a consolidação da concepção da cultura como política de estado no Brasil e como, na busca por uma cultura única e consolidada, reconhecida por todos os brasileiros como proprietária, muitas vezes as iniciativas foram mal sucedidas.

A cultura, principalmente depois das iniciativas do Estado Novo de Vargas, torna-se definitivamente e indiscutivelmente responsabilidade do estado no Brasil, em posição equivalente a de pastas como a Educação, a Saúde e a Segurança Pública, cujas áreas de conhecimento e atuação podem ser classificadas quase como que de cunho científico, objetivo, enquanto a cultura, por sua miríade de manifestações e interpretações é muito mais subjetiva e quase particular para cada indivíduo.

É claro o papel quase devastador da política cultural autoritária do Estado Novo que, ao eleger as manifestações corretas, numa “cientifização” de algo tão pouco científico, acaba por relegar a marginalidade toda uma imensidão cultural tão - e até, pode-se dizer, por vezes, mais - brasileira do que as eleitas, que sobrevivem nas bordas da sociedade graças ao seu apelo real com o povo. Algo que se consolida durante toda a segunda metade do século XX principalmente a partir do momento em que a cultura se torna mais uma dos elementos abraçados pela sociedade de consumo, o que, por um lado, ajuda a popularizar uma série de manifestações culturais, por vezes descaracterizadas de suas origens como forma de as tornar mais palatáveis às massas, enquanto por outro, acaba por marginalizar ainda mais uma série de textos culturais que não fazem parte do cânone das escolhidas.

Tais manifestações culturais reais, de apelo e origem popular sobreviveram graças principalmente a um movimento popular e orgânico que vê em tais iniciativas significado e sentido além da relevância política e econômica, e que as manteve e mantém vivas longe dos salões intelectualizados da metrópole, da corte e, posteriormente, da república.

Em processo análogo aquele de ressurreição e ressignificação dos símbolos da Antiguidade durante o Renascimento descrito por Warburg⁵⁸ em alguns de seus artigos, nota-se como uma

⁵⁸ WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*.

mitologia, uma simbologia e uma série de crenças e rituais atravessaram o teste do tempo no Brasil português e, posteriormente, no Brasil império, muitas chegando até os dias de hoje, independente das iniciativas do estado. O que torna o processo ainda mais interessante é o fato de, como na transição da Europa medieval para a Europa Renascentista, a população brasileira era não só majoritariamente sem instrução, mas, até pouquíssimo tempo, também analfabeta em sua maioria e foi capaz de transmitir tais tradições culturais de geração para geração, sem o uso da palavra escrita.

Ao se debruçar sobre as manifestações culturais populares do Brasil, afastadas daquelas propagandeadas e apropriadas pela política, não é difícil identificar a mistura de tradições que deu origem a elas e como tal mistura é responsável por sua riqueza.

A cultura como manifestação popular, dessa forma, acaba por mostrar-se muito mais forte do que aqueles rituais e histórias impostos de cima pra baixo pelo governo que, quando apropriados, tornam-se ociosos, vazios e, incapazes de se misturar, logo também obsoletos para o povo a quem supostamente representam.

Assim como uma árvore, são as raízes fortes, espalhadas, ramificadas, que as mantêm fortes, mesmo que, muitas vezes, seus galhos se esgueirem em direções e ângulos a princípio não imaginados. Tais manifestações, às vezes, mostram-se tão fortes, tão poderosas, que acabam por extrapolar, inclusive, fronteiras territoriais.

Diferentemente da cultura imposta que tem objetivos políticos e acaba limitada pelas fronteiras e, muitas vezes, não consegue nem assim se espalhar e se arraigar de forma satisfatória, muitas das tradições populares parecem ser dotadas de uma fluidez e de uma conexão popular que acaba por espalhá-la para muito além de seu local de origem, de suas fronteiras, e revistas e reinterpretadas podem dar origem a novas tradições, novos mitos que, muitas vezes não parecem ter nenhuma ligação com o mito original.

Isso porque a cultura que surge do povo tem propósito, mas não propósito político ou econômico. E ao entregar ao estado a responsabilidade de eleger quais seriam aquelas dignas de reconhecimento, corre-se o risco não só de deturpação do material original, mas de marginalização de uma série de outras iniciativas, por vezes tão ou mais ricas e que acabam relegadas às bordas da sociedade. Ainda que estas, em verdade, sejam as que, por sua capacidade de mutação,

transformação e tradução; sua atividade constante e sua pujança perene, melhor representem ao povo.

BIBLIOGRAFIA

CARDOSO, Fabio Silvestre. Capanema: a história do ministro da Educação que atraiu intelectuais, tentou controlar o poder e sobreviveu à Era Vargas. 1a. edição. Rio de Janeiro, Record, 2019.

CARVALHO, José Murilo. Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi. 4a. edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____, José Murilo. A Construção da ordem: a elite política imperial. Teatro das sombras. 12a edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

_____, José Murilo. A Formação das almas: o imaginário da república no Brasil. 2a edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 12a edição. São Paulo: Global Editora, 2012.

COLAPIETRO, Vincent Michael. Peirce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana. 1a edição. São Paulo: Intermeios, 2014.

FONSECA, Cristina. Juó Bananére: o abuso em blague. São Paulo: Editora 34, 2001.

FERREIRA, Jerusa Pires. Armadilhas da memória e outros ensaios. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. BNDIGITAL: O Pirralho (SP) 1911 - 1918. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/pirralho/213101>

GRUZINSKI, Serge. O pensamento mestiço. Cia das Letras: SP, 2001

HOWARTH, David e STAVRAKAKIS, Yannis. Introducing discourse theory and political analysis. Discourse theory and political analysis: Identities, hegemonies and social change. Manchester: Manchester University Press, 2000.

KLEMPERER, Victor. LTI: a linguagem do Terceiro Reich. Rio de Janeiro, Contraponto, 2009.

LAPLANTINE, François e OLIEVENSTEIN, Claude. Um olhar francês sobre São Paulo. 1a. edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

LOTMAN, Iuri Mikhailovich. La semiosfera. 1a edição. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima, 2019.

MORIN, Edgar. Introdução ao pensamento complexo. 4a edição. Porto Alegre: Sulina, 2015.

_____, Edgar. O Método 4. As ideias: habitat, vida, costumes, organização. 5a. edição. Porto Alegre: Sulina, 2011.

PINHEIRO, Amálio. América Latina: Barroco, cidade, jornal. São Paulo: Intermeios, 2013.

RAMOS, Graciliano. Pequena história da República. 1a. edição. Rio de Janeiro: Record, 2020

REZZUTTI, Paulo. Pedro II: o último imperador do Novo Mundo revelado por cartas e documentos inéditos. São Paulo: Leya, 2019.

SALLES, Cecília Almeida. Redes de criação: construção da obra de arte. 2a edição. São Paulo: Horizonte, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A gramática do tempo: para um nova cultura política. 3a. edição. São Paulo, Cortez, 2010.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas. 1a. edição. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SOUSA, João Pedro Galvão de. O Estado Tecnocrático. São Luís, MA: Resistência Cultural, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. 2a edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____, Lilia Moritz. Brasil: uma biografia. 2a. edição. São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

_____, Lilia Moritz. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. Revista Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo, n.29, p.49-63, 1995.

SCHWARTZMAN, Simon. Estado Novo, um Auto-retrato. Brasília, CPDOC/FGV, Editora Universidade de Brasília, c1983.

_____, Simon. Tempos de Capanema / Simon Schwartzman, Helena Maria Bousquet Bomeny e Vanda Maria Ribeiro Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

TORRES, João Camilo de Oliveira. Interpretação da realidade brasileira: introdução à história das ideias políticas no Brasil. 1a. edição. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2017.

WARBURG, Aby. Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências. 1a edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.