

## 5. Modernismos e Estados Novos: os projetos de transformação cultural na esfera política do Salazarismo e do Vargasismo.

“Toda obra de arte com funções artísticas, assim como toda utopia pictórica ou literária, pode ter também, ao mesmo tempo, em ato ou em potência, funções ideológicas”  
(Norbert Elias)

A autoconsciência de pertencimento a um período de viragem histórica, que tanto Mário de Andrade quanto Almada Negreiros defendiam nos seus projetos culturais de transformação social, era também expressa no campo político. Os modos de representação dependem invariavelmente da percepção do tempo e do espaço pelos indivíduos. Essa relação entre entendimento do real e modos de representação funciona em contiguidade na arte e na política. No ensaio *A peregrinação de Watteau à ilha do amor* (2000), Norbert Elias aponta para essa relação entre representação pictórica e representação política:

O tratamento explícito de aspectos da realidade natural e social, que contrariam o ideal apresentado como real, é percebido como perigoso para a ordem estabelecida. O cânone de gosto do Antigo Regime é um exemplo desse tipo de tendências; por mais questionável que possa ser sua influência na filosofia e na ciência, elas estão, claramente, ligadas ao trabalho de grandes obras de arte passíveis de encontrar repercussão também em indivíduos de sociedades diferentes (ELIAS, 2000)<sup>1</sup>.

A contiguidade entre as maneiras de se perceber o mundo nas diversas formas de representação, sejam elas artísticas, filosóficas ou geopolíticas, está ligada à necessidade de repercussão interna de uma ideia no seio de dada sociedade para que aquela ideia floresça enquanto processo social. Nesse sentido, o poder não se impõe à vida, na medida em que vida e poder são aspectos indissociáveis de uma mesma coisa inseparável. A percepção do pertencimento a um período de viragem histórica, no campo político, gerou eventos de viragem contemporâneos no Brasil e em Portugal. Na década de 1930, quando tudo indicava a falência do pensamento liberal na cena política da Europa e da América do Sul, instauraram-se no Brasil e em Portugal sistemas de governo de matriz autoritária e corporativa sob o nome de Estado Novo. A falência do pensamento liberal era disputada pelas duas alternativas vislumbradas: o marxismo de um lado

<sup>1</sup> ELIAS. *A peregrinação de Watteau à ilha do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 46.

e o corporativismo do outro. Se, por um lado, o corporativismo substituiu o indivíduo pela corporação (uma determinada comunidade de trabalho) como célula básica da sociedade, por outro lado, o marxismo substituiu o indivíduo pela classe social (local ocupado na estrutura de produção).

Na batalha ideológica entre corporativismo e marxismo demonstrava-se uma dupla incompatibilidade entre essas hipóteses e o raciocínio republicano, gerando uma supressão do individualismo como ideia de célula básica da sociedade e do contrato social como estrutura social (pensamento republicano) nas duas frentes. Era também patente a incompatibilidade entre corporativismo e marxismo, mesmo que ambos os discursos substituam o indivíduo pelo povo. O conceito de povo, tanto no marxismo quanto no corporativismo, difere-se do seu significado no romantismo, povo enquanto depositário da origem, fundamento antropológico da nação, e também não se relaciona mais com o conceito de povo defendido no raciocínio republicano, o povo enquanto totalidade de cidadãos. Cria-se assim uma entidade abstrata, um povo-totalidade que passa a ser sujeito de uma história que o corporativismo tende a ler a partir de uma ótica de naturalização conformista das condições de vida enquanto o marxismo valoriza pela ótica otimista da emancipação. O Estado Novo brasileiro teve a duração de oito anos. Um curto período quando comparado aos dezenove anos em que Getúlio Vargas esteve à frente do poder executivo no país e mais curto ainda em relação aos quarenta anos de governo de António Oliveira Salazar (1933-1968) e Marcelo Caetano (1969-1974) em Portugal.

Diferentes grupos tendem a formar os seus intelectuais a fim de defender as suas ideias, sejam elas expressas no campo artístico, no campo político ou no entrecruzamento entre os dois campos. No início do século XX, países como França e Inglaterra contavam com taxas de alfabetização superiores a 90% da população. Com isso, criava-se um mercado independente para a circulação de livros e um circuito de ampla difusão das ideias contidas em jornais, que iniciaram a formação de um grande público que passava a consumir textos. Os casos brasileiro e português estavam inseridos dentro de uma dinâmica bastante diferente. Renato Ortiz (1988), em *A Moderna Tradição Brasileira*<sup>2</sup>, situa o problema do mercado consumidor de produções textuais brasileiras em relação ao

---

<sup>2</sup> C.f. ORTIZ. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988, pp. 23-28.

índice de alfabetização no país. No início do século XX, a taxa de analfabetismo no Brasil correspondia a 84% da população. Essa taxa decresceu para 75% em 1920, e em 1940 o Brasil apresentava um quadro de 57% de analfabetos na população. A ausência de um livre mercado capaz de absorver as produções textuais brasileiras explica a dificuldade dos escritores de sobreviverem da literatura, tendo que se dedicar ao trabalho de docente, funcionário público ou jornalista. Nesse sentido, havia uma relação de dependência do desenvolvimento literário em relação ao funcionalismo público e ao mercado de informação massificado.

As taxas de alfabetização em Portugal não estavam muito distantes das encontradas no Brasil. Em 1930 o país contava com aproximadamente 62% de analfabetos, taxa que decresceu para 41% em 1940. Tanto no Brasil quanto em Portugal, essas taxas representavam valores absolutos. Em ambos os casos, a concentração de analfabetos era maior em zonas periféricas quando comparada a centros urbanos. Nesse sentido, havia uma coincidência de grupos de intelectuais urbanos nos campos da arte e da política tanto no Brasil quanto em Portugal: “São as elites que têm recursos para mandar seus filhos às melhores escolas, dar-lhes familiaridade com diversas línguas, abrir-lhes o mundo dos livros e das ideias” (SCHWARTZMAN, 1984)<sup>3</sup>. Dentro desse quadro de dificuldades de formação de intelectuais fora do circuito urbano culto, em ambos os países, criava-se um circuito de intelectuais e artistas capazes de participar da cena artística e política onde todos mais ou menos se conheciam.

No caso brasileiro, destaca-se a proximidade entre Gustavo Capanema, herdeiro político de Francisco Campos, e Carlos Drummond de Andrade. Foi a partir dessa amizade que Drummond pôde exercer a sua atividade política como chefe de gabinete de Capanema no Estado Novo brasileiro e pôde trazer Mário de Andrade para o desempenho de funções ministeriais. No caso português, destaca-se a presença de António Ferro, jornalista modernista, participante da geração de Orpheu e responsável não apenas pela implementação da Política do Espírito em Portugal, mas também pela apresentação de António Oliveira Salazar ao povo português, a partir de uma série de entrevistas realizadas nos moldes de entrevistas com grandes líderes carismáticos, como Mussolini, por exemplo.

---

<sup>3</sup> SCHWARTZMAN; BONEMY; COSTA. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra/Edusp, 1984, p. 23.

Os Estados Novos, tanto o brasileiro quanto o português, a exemplo de outros governos de matriz corporativista e autoritária do século XX, souberam capitalizar a vontade de participação de artistas e intelectuais na reformulação do campo cultural, a fim de suscitar amplas bases de apoio. Em alguns casos, mesmo a produção de artistas contrários ao plano ideológico do regime estabelecido foi utilizada para promoção do sistema através da demonstração das características do grande artista nacional. A interação de Joan Miró com a Espanha autoritária é um exemplo emblemático desse ponto. Miró, artista catalão defensor da Espanha republicana, reconhecido por sua posição abertamente antifranquista, teve que se refugiar na França durante a guerra civil espanhola (1936-1939). O artista retornou à Espanha em maio de 1940, após a invasão alemã à França<sup>4</sup>, vivendo primeiro em Palma de Mallorca e voltando depois para Barcelona. Apesar de manter-se sempre um crítico ferrenho da ditadura de Franco, com o crescente reconhecimento internacional de seu trabalho, a primeira exposição retrospectiva de sua obra realizada em Barcelona foi organizada em 1968, ainda sob o regime de Franco, na antiga sede do *Hospital de la Santa Creu*. Miró se recusou a assistir à inauguração para não ter que se encontrar com os ministros do governo de Franco<sup>5</sup>, mas, mesmo assim, a ausência de Miró não impediu que a ditadura franquista capitalizasse sua obra a fim de promover a ideia do grande artista espanhol.

Fernando Pessoa também pode ser pensado como um exemplo de apropriação de uma obra estética por parte dos interesses do Estado. Falecido em 1935, Pessoa viveu pouco tempo sob a égide do Estado Novo. Mesmo assim, foi celebrado em diversas ocasiões enquanto grande artista português, inclusive em realizações oficiais do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN/SNI). A celebração a Fernando Pessoa durante o período do Estado Novo, somada às repercussões do poema *Quinto Império* e do livro *Mensagem*, premiado em 1934 pelo SPN com o segundo lugar no concurso intitulado “Antero de Quental”, conferiram ao poeta no cenário português da época, uma ideia de simpatizante do Salazarismo. O próprio Salazar estava presente na festa de distribuição dos prêmios literários do SPN, o que garantia ainda mais prestígio à cerimônia,

---

<sup>4</sup> C.f. CANDELA. *Joan Miró*. Londres: Tate, 2011, p. 20.

<sup>5</sup> C.f. Museu Berardo. *Joan Miró*. Disponível em: <http://pt.museuberardo.pt/colecao/artistas/371> acessado em 15/12/2015.

acompanhado por António Ferro, companheiro de Pessoa na época de *Orpheu*. A escolha de *Mensagem* na categoria poesia é um tópico bastante comentado e analisado no quadro da história cultural do século XX português. António Quadros (1986), nas notas de *Páginas de Pensamento Político -2 (1925-1935)* – Obra em prosa de Fernando Pessoa, explica que, em 1935, “subia o tom de animosidade que o poeta começava a sentir em relação ao regime” (QUADROS, 1986)<sup>6</sup>. Salazar discursou na entrega do prêmio conferido à *Mensagem*, reiterando a importância do alinhamento entre a arte portuguesa e os ideais do Estado Novo e o papel do artista enquanto subordinado às diretrizes do Estado. Em resposta ao discurso de Salazar, Fernando Pessoa escreveu três poesias satíricas: *Sim, é o Estado Novo; António de Oliveira Salazar; Poema de Amor em Estado Novo*<sup>7</sup>. No poema *António de Oliveira Salazar*, Pessoa ataca abertamente a figura do Presidente do Conselho:

Este senhor Salazar  
É feito de sal e azar.  
Se um dia chove,  
A água dissolve  
O sal,  
E sob o céu  
Fica só azar, é natural.  
Oh, cos diabos!  
Parece que já choveu... (PESSOA, 1986)<sup>8</sup>

Mas, os poemas só foram publicados pela primeira vez em 1974, por Jorge de Sena, no jornal *Diário Popular*. Mesmo assim, as divergências e a animosidade entre Fernando Pessoa e o governo não eram segredo. De qualquer maneira, os desacordos e antipatias não impediram o crescente reconhecimento conferido ao poeta ao longo do período do Estado Novo.

O caso referido anteriormente, de Ardengo Soffici, na Itália, também não é muito diferente. Apesar de Soffici defender a ideia de uma vida tradicional representativa da *toscanidade* do povo italiano, sua obra não deixou de ser usada

<sup>6</sup> QUADROS. *Notas à edição de Páginas de Pensamento Político-2 (1925-1935)* – Obra em Prosa de Fernando Pessoa. In: QUADROS, António. (org.). *Obras em prosa de Fernando Pessoa – Páginas de Pensamento Político - 2*. Mem Martins: Publicações Europa América. 1986, p. 80.

<sup>7</sup> C.f. PESSOA. *Três Poesias Satíricas*. In: QUADROS, António. (org.). *Obras em prosa de Fernando Pessoa – Páginas de Pensamento Político - 2*. Mem Martins: Publicações Europa América. 1986, pp 81-86

<sup>8</sup> PESSOA. *Três Poesias Satíricas* In: QUADROS, António. (org.). *Obras em prosa de Fernando Pessoa – Páginas de Pensamento Político - 2*. Mem Martins: Publicações Europa América. 1986, p. 83.

por Benito Mussolini, que defendia um ideal de *romanidade* enquanto característica fundamental do povo italiano, a fim de expressar a potência do grande artista nacional. As produções modernistas participaram, nesse sentido, da construção de uma estética estado novista tanto no Brasil quanto em Portugal. Ainda assim, é muito importante deixar claro que isto não significou necessariamente apoio dos artistas aos Estados Novos. Artistas e intelectuais que, durante algum tempo, tiveram livre trânsito na cena cultural e serviram como exemplos das grandes produções representativas das virtudes nacionais, em outros momentos foram perseguidos pelos governos e tiveram que cair na clandestinidade, no exílio ou enfrentar o cárcere.

Como foi abordado anteriormente, *modernismo* é um termo muito amplo que não dá conta de explicar a relação entre as diferentes estéticas e os diferentes entendimentos da dialética entre tempo, espaço e corpos contida nas diversas propostas de artistas e intelectuais. Nesse sentido, nem Mário de Andrade pode ser pensado como um representante do Modernismo Brasileiro e nem Almada Negreiros pode ser pensado como um representante do Modernismo Português enquanto unidades monolíticas e unívocas, na medida em que os modernismos em cada um dos países representavam um complexo campo de forças não homogêneas onde diversos projetos de modernização social, cultural e política disputavam protagonismo. Mário de Andrade e Almada Negreiros devem ser pensados como criadores de projetos de modernização cultural únicos dentro de um complexo campo de contingências políticas. Assim, tanto Mário quanto Almada são representantes de projetos específicos dentro do campo dos modernismos brasileiros e dos modernismos portugueses. A partir de meados da década de 1930, o movimento de *Orpheu* e a Semana de Arte Moderna de 1922 passaram a contar cada vez mais com certo prestígio em Portugal e no Brasil, respectivamente. Este prestígio fazia com que tanto os Estados Novos quanto adversários políticos dos Estados Novos tentassem capitalizar, de forma unívoca, os movimentos modernistas para promover os seus ideais.

O objetivo deste capítulo não é traçar um panorama histórico de todos os mecanismos e particularidades dos Estados Novos brasileiro e português, mas antes situar a produção intelectual de Mário de Andrade e de Almada Negreiros dentro de um complexo campo de contingências políticas e culturais do século XX. As relações dos Estados Novos com outros governos de matriz autoritária

funcionaram dentro de um esquema de relações globais, onde acontecimentos em um lugar refletiam sempre numa conjuntura de relações internacionais, da mesma forma que as vertentes modernistas de Mário de Andrade e Almada Negreiros estavam em tensão e diálogo com vanguardas modernistas internacionais. Além de responderem às contingências globais, as cenas políticas em ambos os países também eram regidas por condições nacionais específicas que exigiam a participação de artistas e intelectuais para a formação de um ideário de povo e de nação. O local e o global são, dessa forma, partes indissociáveis de um mesmo estar no mundo. Diversos artistas, com os mais diversos projetos culturais, inseriram-se nesse debate. Em um primeiro momento, o capítulo apresenta os espaços de divergência intelectual e política, no qual se inseriram os projetos de Mário de Andrade e de Almada Negreiros, dentro das ditaduras de Vargas e Salazar, respectivamente. A partir da localização desses espaços de deslizamento tectônico dentro do sistema, o capítulo se propõe a discutir a capacidade de adaptação das ditaduras de Vargas e Salazar aos diferentes momentos nacionais e globais. A capacidade de agenciamento de diferentes bases de apoio para garantir a permanência no poder parece apontar para uma lógica de inclusão excludente ou de exclusão mediante inclusão em ambas as ditaduras. Nesse sentido, tanto o varguismo quanto o salazarismo apresentaram uma lógica sistêmica, não apenas de autopreservação, mas de autodesenvolvimento e perpetuação. Esse aspecto orgânico das relações de poder no Brasil e em Portugal é aqui pensado em função do paradigma da imunização, conforme proposto pelo filósofo italiano Roberto Esposito.

Se no caso do Estado Novo português, o regime se alçou no momento internacional do antiliberalismo, o Estado Novo brasileiro apresentou a peculiaridade de um pensamento autoritário que capturava a bandeira da democracia, dando acepções completamente novas ao termo e encontrando ampla aceitação, tanto junto às elites, quanto às camadas mais proletárias. Angela Castro Gomes (2007), em *Autoritarismo e corporativismo no Brasil: Intelectuais e construção do mito Vargas*, propõe que o significado do termo democracia, particularmente no caso da experiência brasileira, esteve associado à dimensão social em detrimento da dimensão política. Essa conotação social do termo democracia permitia a construção de um conceito aparentemente paradoxal: democracia autoritária. “O Estado brasileiro do pós-1930 pôde então se

proclamar, franca e claramente, um Estado forte, centralizado e antiliberal, sem perder a conotação de democrático, isto é, de justo e protetor socialmente” (GOMES, 2007)<sup>9</sup>. Os diversos projetos de modernização cultural e social dos modernistas brasileiros, inclusive Mário de Andrade, surgem e se desenvolvem imersos neste complexo caldo cultural e político de narrativas possíveis.

No ensaio *Suas Cartas, Nossas Cartas*, Silviano Santiago (2002), propõe que no plano político-partidário, Mário de Andrade optou pela revolta e não pela ação ou pelo discurso de teor panfletário, doutrinário ou populista. Para ele, as ações de Mário de Andrade visavam um projeto cultural amplo e libertário para o Brasil, “revestido necessariamente pela luta revolucionária na área da educação pública. No plano municipal, estadual ou federal, cultura e educação são os fundamentos da transformação social, e não a política afinada pela ação partidária” (SANTIAGO, 2002)<sup>10</sup>. Apesar de se posicionar enquanto descrente das agências de partidos políticos, Mário acabou, a exemplo de Carlos Drummond de Andrade, ficando próximo de estadistas e políticos diversos. Para Santiago, Mário de Andrade e Carlos Drummond compartilhavam a crença na necessidade de democratizar a administração dos negócios do Estado e as instituições públicas e, ao mesmo tempo, sentiam-se repugnados por qualquer pensamento ou ação inscrita em uma ideologia ultranacionalista. Mesmo que tenham se engajado momentaneamente em um projeto comunista, ambos autores distanciaram-se deste quando descobriram as falácias autoritárias do socialismo soviético, “ou quando o coração solfeja o acorde solitário” (SANTIAGO, 2002)<sup>11</sup>.

Tanto Mário quanto Drummond acreditavam que no Brasil o Estado seria o principal agente capacitador de uma modernização democratizante. Melhorar a máquina pública significaria melhorar a qualidade de vida do cidadão brasileiro. Dentro dessa consciência da necessidade do papel do Estado no processo de

---

<sup>9</sup> GOMES. *Autoritarismo e corporativismo no Brasil: Intelectuais e construção do mito Vargas*. In: PINTO, António Costa & MARTINHO, Francisco Palomanes (orgs.). *Corporativismo em Português: Estado, Política e Sociedade no Salazarismo e no Vargasismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 84.

<sup>10</sup> SANTIAGO. *Suas Cartas, Nossas Cartas*. In: DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Carlos e Mário correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade* (prefácios e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silviano Santiago). Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p. 27.

<sup>11</sup> SANTIAGO. *Suas Cartas, Nossas Cartas*. In: DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Carlos e Mário correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade* (prefácios e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silviano Santiago). Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p. 28.



democratização das condições nacionais, ambos autores aproximaram-se do partido político que detinha o poder, inclusive também em virtude das funções que desempenhavam no funcionalismo público. Entretanto, tanto Drummond quanto Mário mantiveram-se alheios aos partidos em luta na arena política, por julgarem a política em função de sua potência ética. Esse julgamento ético da esfera política gerava uma contradição entre as funções do artista defensor de um projeto de modernização democratizante das condições nacionais e do funcionário público circunscrito em um regime de poder de matriz autoritária:

Mais complexo se torna o descompasso entre servidor público exemplar e artista comprometido, face ao Estado modernizador e ditatorial, quando se atenta para o fato de que o fundamento da construção da personalidade pública de Carlos e de Mário é a *literatura*. (Note-se nas cartas de Carlos a insistência em grifar o verbo *ser*.) As peças literárias que produzem comportam uma nítida e indiscutível opção pela melhoria da condição cultural, social, política e econômica das classes populares, daqui e de qualquer região do globo (SANTIAGO, 2002)<sup>12</sup>.

Moacir Werneck de Castro, (1989), em *Mário de Andrade – Exílio no Rio*, situa o clima político do período entre a primeira e a segunda guerra mundial no Brasil: “O momento político mundial nos oferecia uma aparente nitidez de alternativas: o destino da cultura estava em jogo na opção entre fascismo e comunismo” (CASTRO, 1989)<sup>13</sup>. A literatura revolucionária de autores soviéticos estava em voga entre intelectuais brasileiros, apontando possíveis caminhos para um mundo novo a partir do horizonte vitorioso do socialismo da URSS: “não desconfiávamos que a Espanha republicana fosse cenário de uma guerra de facções; tudo nos parecia monolítico – e altamente romântico. Muito menos suspeitávamos que os processos de Moscou fossem uma monstruosidade” (CASTRO, 1989)<sup>14</sup>. Dentro desse quadro de oposição entre fascismo e comunismo, Moacir Werneck de Castro relaciona as ideias de justiça popular defendidas por Mário de Andrade com a matriz de pensamento marxista: “Mário de Andrade também fizera seu curso autodidático, embora sem profundidade, em literatura marxista.(...) O autor comunista lido com maior atenção, muito anotado,

<sup>12</sup> SANTIAGO. *Suas Cartas, Nossas Cartas*. In: DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Carlos e Mário correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade* (prefácios e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silvano Santiago). Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p. 29.

<sup>13</sup> CASTRO. *Mário de Andrade – Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 76.

<sup>14</sup> CASTRO. *Mário de Andrade – Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 76.

era Nikolai Bukharin, com a sua *Teoria do materialismo histórico*” (CASTRO, 1989)<sup>15</sup>. Mário acompanhava a cena da literatura comunista mundial, mantendo-se atualizado através de publicações como a revista *Commune* e *Europe*. Ainda assim, Mário nunca pretendeu assimilar o marxismo, “mas utilizava conceitos marxistas como instrumentos de análise e de conhecimento da realidade” (CASTRO, 1989)<sup>16</sup>. Se as ideias de justiça social em Mário de Andrade pareciam afinadas com um pensamento marxista, suas filiações políticas, ainda que indiretas, pareciam apontar para uma matriz democrática de pensamento. Em 1927, Mário iniciou uma série de colaborações no *Diário Nacional*, periódico ligado ao Partido Democrático, criado em oposição ao Partido Republicano Paulista. Mário também se associou ao movimento constitucionalista paulista de 1932, que defendia a redemocratização do Brasil através de uma assembleia constituinte depois da revolução de 1930.

A revolta constitucionalista de São Paulo se formou como oposição ao próprio Getúlio Vargas, que depois, em 1937, lideraria o Estado Novo brasileiro. A lista de intelectuais e artistas que acompanhavam Mário de Andrade ao emprestarem o seu prestígio para as ideias constitucionalistas incluía escritores, músicos e artistas como Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia, Monteiro Lobato, Orígenes Lessa, Paulo Setúbal, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Guiomar Novaes, Lasar Segall, Victor Brecheret, entre outros<sup>17</sup>. A *intelligentsia* paulista aderira em peso à campanha constitucionalista.

Os defensores da redemocratização do país acreditavam que estavam investidos de uma missão muito mais sublime do que a simples revanche política. A luta vislumbrada era de ordem moral e cívica. “Guerreavam por um dever de justiça e consciência. Não eram os antigos perrevistas e barões do café que estavam na linha de frente, nem mesmo os democráticos do PD, desiludidos com os rumos do regime que ajudaram a implantar” (NETO, 2013)<sup>18</sup>. O escritor modernista Alcântara Machado, um dos diretores da primeira fase da *Revista de Antropofagia*, ressaltou o protagonismo de artistas e intelectuais nas linhas de frente da revolta constitucionalista: “literatos, jornalistas, estudantes e mestres das

<sup>15</sup> CASTRO. *Mário de Andrade – Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 76.

<sup>16</sup> CASTRO. *Mário de Andrade – Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 77.

<sup>17</sup> C.f. NETO. *Getúlio 1930 – 1945 Do Governo Provisório à Ditadura do Estado Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 119.

<sup>18</sup> NETO. *Getúlio 1930 – 1945 Do Governo Provisório à Ditadura do Estado Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 119.

escolas superiores: é contra eles que o ditador está enviando as suas metralhadoras” (NOGUEIRA FILHO, 1981)<sup>19</sup>.

Apesar de sua reconhecida importância na cultura nacional, Mário de Andrade não estava completamente a salvo das implicações de suas escolhas políticas. Mário nunca chegou a ser preso por conta de seus posicionamentos, mas, já na década de 1930, teve um dos irmãos encarcerados e a família colocada em vigilância constante:

Na minha gente a mistura também era das mais aflitivas porque afinal passáramos miséria de descanso durante toda a Revolução, com um irmão meu preso, todos seguidos na rua por secretas e não podendo parar um caminhão na nossa porta sem que “por ordem do doutor Laudelino” não tivéssemos de contar o que vinha no caminhão, donde vinha e o diabo. Agora meu irmão estava com o delegado de Ordem Política e Social, ameaças, delações, sempre o diabo inda continuava e tudo era razão para sustos imensos nas mulheres (ANDRADE, 1930)<sup>20</sup>

Apesar do medo de ser perseguido politicamente, Mário de Andrade continuou desempenhando suas funções de artista e conciliando esta atividade com o funcionalismo público. Na carta enviada a Carlos Drummond de Andrade em 19 de setembro de 1935, Mário narra a sua nomeação para o cargo de diretor do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo:

O Fábio Prado confiou em mim, pôs mesmo em mim uma confiança admirável de generosidade. Eu fui muito combatido quando ele falou o meu nome, e ele fincou o pé contra toda a argumentação poderosíssima da política. O Fábio me dava um lugar primordial na Municipalidade, lidando com centenas de indivíduos, e eu nem pertencia ao partido! (ANDRADE, 1935)<sup>21</sup>.

Posteriormente, em 1938, já sob a vigência do Estado Novo getulista, Mário foi expulso do cargo de diretor do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo, acusado de desfalcas as contas do Departamento. A sua expulsão,

<sup>19</sup> NOGUEIRA FILHO. *A Guerra Cívica*, vol 3, tomo 1. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1981, pp. 138-139.

<sup>20</sup> ANDRADE. *Carta enviada a Carlos Drummond de Andrade em 24 de novembro de 1930*. In: DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Carlos e Mário correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade* (prefácios e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silvano Santiago). Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p. 393.

<sup>21</sup> ANDRADE. *Carta enviada a Carlos Drummond de Andrade em 19 de setembro de 1935*. In: DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Carlos e Mário correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade* (prefácios e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silvano Santiago). Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p. 433.

entretanto, estava muito mais ligada ao cenário político de São Paulo, especificamente com a mudança de governo estadual, do que ao cenário político federal. A expulsão do cargo foi bastante traumática para Mário, que se deprimiu com a suspeita de roubo e com o afastamento das atividades que vinha realizando no campo da cultura. Em carta a Rodrigo Mello Franco de Andrade, integrante do ministério Capanema, Mário desabafava: “Quero escuridão, não quero me vingar de ninguém (...). Qualquer coisa serve, quero partir, agora que já ficou provado que não roubei nada nem pratiquei desfalques. Só isso me interessava saber e está provado pela devassa que fizeram” (ANDRADE *apud* SANTIAGO, 2002)<sup>22</sup>. Após a expulsão do Departamento de Cultura, Mário viajou para o Rio de Janeiro. Apesar do revés sofrido junto ao poder público, Mário continuou a exercer sua função de intelectual, posicionando-se ativamente a favor do que considerava justo.

O campo cultural do modernismo brasileiro foi um campo bastante amplo. Simon Schwartzman *et al.* (1984), em *Tempos de Capanema*, propõe que o modernismo, do qual Mário de Andrade foi um dos principais representantes, era um campo bastante ambíguo e indefinido o suficiente para permitir uma gama variada de interpretações, e não se colocar em contradição frontal com o programa político ideológico do Ministério da Educação. “Em algumas versões, o modernismo se aproximaria perigosamente do irracionalismo nacionalista e autoritário europeu, e não é por acaso que o próprio Plínio Salgado seja identificado com uma das vertentes deste movimento” (SCHWARTZMAN *et al.*, 1984)<sup>23</sup>. Entretanto, o que preponderou no autoritarismo brasileiro não foi a busca por raízes baseadas na expressão popular, que caracterizava o projeto cultural de Mário de Andrade, e sim a tentativa de se construir um Estado forte a partir de uma base mítica formada através de uma união entre o catolicismo tradicional e o culto de símbolos e líderes da pátria.

Schwartzman defende que, apesar de Gustavo Capanema estar mais interessado nas vertentes autoritárias do modernismo do que na defendida por Mário de Andrade, para o ministro importavam também os valores estéticos e a

<sup>22</sup> ANDRADE. *Carta enviada a Rodrigo Mello Franco de Andrade*. In: SANTIAGO. *Suas Cartas, Nossas Cartas*. In: DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Carlos e Mário correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade* (prefácios e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silviano Santiago). Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p. 29.

<sup>23</sup> SCHWARTZMAN *et al.*, *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra/Edusp, p. 80.

proximidade com a cultura. Para os intelectuais modernistas, por sua vez, o Ministério da Educação abria as portas de um espaço para o desenvolvimento de seu trabalho, “a partir do qual supunham que poderia ser contrabandeado, por assim dizer, o conteúdo revolucionário mais amplo que acreditavam que suas obras poderiam trazer” (SCHWARTZMAN *et al.*, 1984)<sup>24</sup>. Assim, após ser empossado, em 1934, Gustavo Capanema solicitou a Mário de Andrade que elaborasse um projeto de lei de proteção às artes no Brasil. O projeto de Mário seria o embrião do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O texto redigido por Mário de Andrade foi enviado para o Congresso e aprovado como decreto-lei em dezembro de 1937.

Após ter sido expulso da Divisão Cultural do Departamento de Cultura de São Paulo, “Capanema oferece a Mário o posto de diretor de um departamento de Teatros no Ministério da Educação” (SCHWARTZMAN *et al.*, 1984)<sup>25</sup>. Mário de Andrade recusou o posto oferecido, preferindo uma vaga no Instituto do Livro. Dada a preferência de Mário, o Ministério da Educação o contratou para chefe da seção do Dicionário e Enciclopédia Brasileira, do Instituto Nacional do Livro. Entre 1938 e 1939, Mário de Andrade redigiu, a serviço do Instituto Nacional do Livro, as bases para uma entidade federal destinada a estudar o folclore musical brasileiro, propagar a música como elemento da cultura cívica e desenvolver a música erudita nacional. Mesmo assim, a importância dada para a música popular, para o resgate do folclore e para o apoio à música erudita durante a gestão de Gustavo Capanema estava aquém da importância dada à música orfeônica:

No sum que faz em 1946 das atividades de seu ministério, Capanema se limita a mencionar o canto orfeônico entre as diversas modalidades de atividade musical, e mesmo assim associado à educação física, como parte das práticas educativas visando a formação física, cívica e moral das crianças e adolescentes. Não era exatamente isto, por certo, que Mário de Andrade propusera (SCHWARTZMAN *et al.*, 1984)<sup>26</sup>

Apesar da proximidade com Gustavo Capanema e da participação em funções públicas ligadas ao projeto cultural desenvolvido na era Vargas, Mário de Andrade não se refutou de fazer oposição a Getúlio Vargas quando sua ideologia se contrapôs frontalmente àquela preconizada pelo governante. Em janeiro de

<sup>24</sup> SCHWARTZMAN *et al.*, *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra/Edusp, p. 81.

<sup>25</sup> SCHWARTZMAN *et al.*, *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra/Edusp, p. 81.

<sup>26</sup> SCHWARTZMAN *et al.*, *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra/Edusp, p. 93.

1945, Mário de Andrade participou do Primeiro Congresso Nacional de Escritores, realizado no Teatro Municipal de São Paulo. O clima político brasileiro era incerto e o Congresso aconteceu em meio à possibilidade de uma disputa eleitoral entre Getúlio Vargas e o major-brigadeiro Eduardo Gomes, que colocaria fim à vigência da constituição de 1937 e iniciaria um processo de redemocratização do país. O Congresso aproveitava o clima pró-democracia que a vitória dos Aliados produzira no cenário internacional para pressionar o getulismo para uma abertura democrática do país. Ao encerrar os seus trabalhos, o Congresso Nacional dos Escritores produziu uma declaração conjunta de princípios defendidos pelos participantes. A declaração constava de quatro itens unânimes: a volta da liberdade de expressão, o voto livre, a soberania popular e a reorganização política do Brasil. Participaram do encontro escritores e intelectuais como Afonso Arinos, Caio Prado Júnior, Guilherme Figueiredo, Jorge Amado, Mário de Andrade e Murilo Rubião, entre outros<sup>27</sup>. Manuel Bandeira também se perfilava na oposição ao Estado Novo e havia declarado apoio à candidatura do major brigadeiro através da publicação de sua *Lira do Brigadeiro*, no *Correio da Manhã*. A lira, composta pelos poemas *O Brigadeiro*<sup>28</sup>, *Brigadeiro Praticante*<sup>29</sup> e *Embolada do Brigadeiro*<sup>30</sup>, apoiava abertamente a candidatura do brigadeiro Eduardo Gomes para presidente do Brasil:

(...)  
 Será nosso Presidente,  
 Estava no seu destino  
 Desde que ele era tenente,  
 Desde que ele era menino!

- Tem razão, compadre, vamos votar nele. (BANDEIRA, 1966)<sup>31</sup>

O Congresso Nacional dos Escritores funcionou também como precedente para que um grupo de jornalistas publicasse um manifesto em repúdio à lei que fixava um prazo de noventa dias para a realização das eleições presidenciais e

<sup>27</sup> NETO. *Getúlio 1930 – 1945 Do Governo Provisório à Ditadura do Estado Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 119.

<sup>28</sup> BANDEIRA. *Estrela da Vida Inteira*. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966, pp. 327-328.

<sup>29</sup> BANDEIRA. *Estrela da Vida Inteira*. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966, pp. 328-329.

<sup>30</sup> BANDEIRA. *Estrela da Vida Inteira*. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966, pp. 329-330.

<sup>31</sup> BANDEIRA. *Estrela da Vida Inteira*. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966, p. 330.

concomitante votação para o congresso nacional. Entre os que assinavam o manifesto constavam nomes como Vinícius de Moraes, Lêdo Ivo, Moacir Werneck de Castro, entre outros: “Já é tempo de acabar com o absurdo de ostentarmos uma democracia só para uso exterior” (NETO, 2013)<sup>32</sup>. O manifesto dos jornalistas foi seguido por outro manifesto, dos artistas plásticos, em defesa da “restauração das liberdades públicas e do regime democrático em plenitude” (NETO, 2013)<sup>33</sup>. Além dos dois manifestos citados, o Congresso Nacional dos Escritores serviu como disparador para um almoço no Rio de Janeiro, no restaurante Lido, que reuniu duzentos intelectuais contra Getúlio. Entre os presentes estavam Aurélio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros. Entretanto, se a oposição ao Getulismo, nesse momento, contava com a União Brasileira de Escritores e outros grupos de intelectuais, Vargas tinha o apoio da Academia Brasileira de Letras:

Boa parte daqueles homens de fardão – sobretudo os eleitos para a ABL a partir de 1930 – incorporava a pretendida “simbiose entre ação e pensamento”, glorificada por Getúlio. Não à toa, imortais como João Neves da Fontoura, José Carlos de Macedo Soares, Levi Carneiro, Roquete Pinto, Oliveira Vianna, entre outros, eram intrinsecamente ligados ao aparato ideológico e à máquina burocrática do regime. A Academia se beneficiaria, em termos materiais, desse alinhamento intelectual ao poder. E o governo, de sua parte, encontrara no mundo acadêmico a legitimação para o “grande programa de atuação construtiva e nacionalizadora”, conforme definiu Getúlio Vargas em sua fala (NETO, 2013)<sup>34</sup>.

Apesar de participar dos movimentos antigetulistas e de se expressar na esfera política enquanto oposição ao governo instituído, Mário de Andrade adotava para si uma postura mais discreta quando comparado a outros intelectuais opositores de Vargas. Em carta endereçada a Moacir Werneck de Castro, Mário de Andrade confessa o seu medo de ser preso pelo regime e a diferença do *status* de preso durante o Estado Novo e durante a revolta constitucionalista de 1932:

<sup>32</sup> NETO. *Getúlio 1930 – 1945 Do Governo Provisório à Ditadura do Estado Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p.464.

<sup>33</sup> NETO. *Getúlio 1930 – 1945 Do Governo Provisório à Ditadura do Estado Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p.464.

<sup>34</sup> NETO. *Getúlio 1930 – 1945 Do Governo Provisório à Ditadura do Estado Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p.434.

Você fala friamente nos que de sua geração aceitaram a hipótese de levar cadeia, como um fato consumado. Você note antes de mais nada este aspecto geral da coisa: você reparou que dos de minha geração nunca nenhum levou cadeia, a não ser com motivo de orgulho, como os da revolução de 30, meu mano inclusive? E, no meu “caso” pessoal, você sabe que simplesmente a possibilidade de levar cadeia me horroriza?? EU TENHO MEDO, Moacir! (ANDRADE *APUD* CASTRO, 1989)<sup>35</sup>

A cena política portuguesa parecia apontar, com ainda maior clareza, à falência das ideias democráticas de matriz liberal, dividindo-se entre matrizes de pensamento totalitário: o corporativismo e o marxismo. Em *Salazar e o Poder: A arte de saber durar*, Fernando Rosas (2013), explica que em Portugal e outros países da periferia europeia, vislumbrava-se um novo tipo de Estado como forma de romper com o que consideravam “ser a ineficácia e a incapacidade dos sistemas de governação liberal para responder à dupla ameaça da revolução social e da crise econômica” (ROSAS, 2013)<sup>36</sup>. Nesse sentido, em lugar de se construir uma particular acepção para a palavra democracia, como acontecia no Brasil, em Portugal, os partidos políticos e os ideais da democracia liberal eram contrapostos à ideia de uma batalha da ordem. O Estado Novo, no plano ideológico, intitulava-se fruto espontâneo e natural do ser social, unidade orgânica da Nação que viria restituir o verdadeiro destino português desviado de seu curso pelo demoliberalismo. Assim, o salazarismo estava desde o início ligado a um repúdio radical pela democracia, pelo pluripartidarismo e pelo parlamentarismo.

Almada Negreiros nunca apresentou grande simpatia pela democracia herdeira dos ideais iluministas, manifestando-se a favor da falência do pensamento democrático-liberal em diversos textos de intervenção, conforme já abordado. Apesar de seu viés antiliberal, Almada não se ligava completamente a nenhuma das alternativas políticas apresentadas como possibilidade, mantendo-se crítico aos diferentes regimes de poder. Almada Negreiros intitulava-se um apolítico voluntário: “a política só me interessa no campo das observações, isto é, ignoro-a em absoluto nos domínios da arte” (ALMADA NEGREIROS, 1982)<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> CASTRO. *Mário de Andrade – Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 78.

<sup>36</sup> ROSAS. *Salazar e o Poder: A arte de saber durar*. Lisboa: Edições tinta-da-china, 2013, p. 26.

<sup>37</sup> ALMADA NEGREIROS. *Conversas com Sarah Affonso*. Lisboa: Edições O Jornal, 1982, p. 146.



Entretanto, posicionar-se enquanto sujeito apolítico não quer dizer que Almada Negreiros não fizesse coisas políticas. As suas *Gares Marítimas*, por exemplo, apresentam temas estreitamente ligados à cena política de sua atualidade, como a emigração e a representação do povo português.

Sarah Affonso, ao comentar a autodesignação de Almada de apolítico estabelece que “tudo é político. Uma atitude na vida pode ser política, sem se ser político. Ter uma opinião, rir-se duma coisa no Parlamento, conversar com as pessoas, tudo isso é política” (ALMADA NEGREIROS, 1982)<sup>38</sup>. Assim como sua esposa, Almada Negreiros tinha consciência dessa relação entre arte e política, e a própria declaração de se entender enquanto sujeito apolítico funcionava como uma declaração política. Almada estava interessado em desempenhar as suas funções de artista. Na conferência *Arte e Política*, de 1935, Almada expressava a sua consciência das relações entre arte e política na sua contemporaneidade e o seu desejo de continuar contribuindo na arte para a produção de um devir social, próprio da cultura, capaz de atualizar formas de vida:

A grande atualidade que traz curiosos os ânimos é uma possível colaboração espiritual entre Arte e Política. À parte esta atualidade, Arte e Política não estão feitas para colaborar uma com a outra, e o único encontro possível de ambas é nos resultados das suas ações particulares, ao produzir-se a presença de uma e da outra na vida da humanidade (ALMADA NEGREIROS, 1997q)<sup>39</sup>.

Esta separação estrutural entre arte e política no raciocínio de Almada Negreiros permitia a ele certo trânsito na cena cultural portuguesa durante a ditadura salazarista que a outros artistas fora negado. Para Almada, a “arte não combate nenhuma política, resume-se a colaborar ou a não poder colaborar com ela. E neste caso ficarão prejudicadas ambas: a política e a arte” (ALMADA NEGREIROS, 1997q)<sup>40</sup>. Entretanto, a sua vontade de colaborar com a arte portuguesa não significava uma aceitação das ideias política vigentes. Apoiava-se antes nesta separação entre campos de ação: “o político só poderá ser rival de outros políticos, e o artista de outros artistas” (ALMADA NEGREIROS,

<sup>38</sup> ALMADA NEGREIROS. *Conversas com Sarah Affonso*. Lisboa: Edições O Jornal, 1982, p. 146.

<sup>39</sup> ALMADA NEGREIROS. *Arte e Política*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 855.

<sup>40</sup> ALMADA NEGREIROS. *Arte e Política*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 859.

1997q)<sup>41</sup>. Na conferência *Vistas do SW*, também de 1935, Almada volta a expressar o seu desinteresse pela política e a separação estrutural entre o campo artístico e o campo político em seu pensamento. A conferência foi escrita em reação à repercussão do primeiro número da revista *Sudoeste*, dirigida por Almada Negreiros, e elogiada por periódicos como *O Diário de Lisboa*, *Fradique* e *Bandarra*, como uma publicação de cunho político:

Assim é que quando me chama “o político que eu não quero ser” pretende seguramente que seja eu que me engane a meu respeito. Ora a política só me interessa no campo da observação, isto é, ignoro-a no campo da ação. Para mim, o único campo de ação, encontro-o em absoluto nos domínios da Arte (ALMADA NEGREIROS, 1997r)<sup>42</sup>.

Apesar de não se querer político, as separações possíveis entre o campo artístico e o campo político, em Portugal e no mundo, se faziam cada vez com mais dificuldade. Dentro do novo campo que estava a se formar, concebia-se o fazer artístico, os modos possíveis de produção de sentido como processos integralmente políticos. Dentro desse espaço político da produção de sentidos inscrevia-se a polêmica entre o chamado subjetivismo que caracterizava a atitude da revista *Presença* e o ideal de um primado da reforma das mentalidades como tópico doutrinário da *Revista de Doutrina e Crítica Seara Nova*. As simpatias de Almada Negreiros pelos diferentes lados do debate político em relação às funções da arte e seu entrecruzamento com a política variaram bastante, não sendo possível traçar uma filiação unívoca de Almada a nenhuma das correntes presentes na cena.

Na conferência *Cartaz*, de 1932, “Almada saúda a *Presença* e reconhece nos seus colaboradores a valentia constante dos únicos que durante a sua ausência de cinco anos mantiveram com galhardia uma presença pública das coisas que tantos creem mortas ou inatuais” (ALMADA NEGREIROS, 1997s)<sup>43</sup>. Os cinco anos de ausência referidos na conferência *Cartaz* dão conta do período que Almada Negreiros viajou para a Espanha, onde participara do grupo do *Café*

<sup>41</sup> ALMADA NEGREIROS. *Arte e Política*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 859.

<sup>42</sup> ALMADA NEGREIROS. *Vistas do SW*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 864.

<sup>43</sup> ALMADA NEGREIROS. *Cartaz*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, pp. 768-769.

*Pombo*. Dentre as amizades na Espanha, destacava-se a proximidade com Federico Garcia Lorca, declaradamente antifranquista. Com a intensificação das perseguições políticas a adversários do regime, Almada Negreiros foi obrigado a retornar para Portugal em abril de 1932:

Mas o clima político estava a piorar e os amigos dele disseram-lhe: “Olha, tu não és de cá. Não és homem para estas coisas. Vai para a tua terra. Tu não imaginas o que se vai passar em Espanha!”. Deram-lhe uma malita, que ainda aí tenho, meteram-lhe dentro umas camisas e mais umas coisas, compraram-lhe o bilhete e meteram-no no comboio.

- E ele, contrariado por vir?
- Contrariado, mas compreendeu... e gostou de vir. Chegou cá cheio de esperança de trabalhar, de juntar gente e fazer uma revista (ALMADA NEGREIROS, 1982)<sup>44</sup>

Apesar da participação no grupo do *Café Pombo* e da amizade com membros da resistência antifranquista na Espanha, poucos anos após retornar a Portugal, nas conferências *Arte e Política* e *Mística Coletiva*, ambas de 1935, Almada expressava simpatia por ideais corporativistas e totalitários. Em *Arte e Política*, Almada referia-se de forma elogiosa ao tratamento que Mussolini dispensara à arte enquanto necessidade primordial e essencial da vida: “A nossa própria humanidade para nós, diz Mussolini. São legítimas as palavras na boca de Mussolini, simplesmente esta humanidade a que se refere não é a humanidade de toda a humanidade” (ALMADA NEGREIROS, 1997q)<sup>45</sup>. Na conferência *Mística Coletiva*, Almada defendia a necessidade de um líder carismático para moldar o destino do continente europeu, considerando cada tipo específico de regime totalitário de sua contemporaneidade como um ensaio para um destino messiânico comum. Seria a partir da chegada de um verdadeiro líder, capaz de moldar o destino das massas, que a Europa poderia avançar. Dentro dessa visão messiânica, o líder futuro já se anunciava em espírito:

Fascismo, comunismo, hitlerismo, e qualquer outro nacionalismo embora aparentem discórdia de políticas não são afinal senão o mesmo e único significado de cada caso particular do europeu. Cada um desses regimes se fecha dentro de suas próprias fronteiras e estas não se abrirão de fato senão quando cada povo tenha resolvido o seu próprio caso particular.

<sup>44</sup> ALMADA NEGREIROS. *Conversas com Sarah Affonso*. Lisboa: Edições O Jornal, 1982, pp. 70-71.

<sup>45</sup> ALMADA NEGREIROS. *Arte e Política*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 858.

Os atuais chefes das nacionalidades europeias são simples esboços a caminho dos futuros chefes que laboram em massa as coletividades atuais. De um lado os povos e do outro lado os seus próprios dirigentes, avançam ambos ao encontro do seu chefe que já se fez avisar em espírito antes de aparecer (ALMADA NEGREIROS, 1997t)<sup>46</sup>.

A ideia de espírito era um tema importante na cena cultural europeia da época. Tendo como inspiração as ideias de Napoleão Bonaparte, António Ferro utilizou-se do termo para referir-se a necessidade de “examinar e estudar a possibilidade de desenvolver a influência do espírito na vida econômica, social e política” (FERRO, 1932)<sup>47</sup>. Ferro, ainda no ano de 1932, publicou dois artigos no *Diário de Notícias*, que discutiam a importância das artes e da cultura na formação de uma nação: *O Ditador e a Multidão* e *A Política do Espírito*. Em *O Ditador e a Multidão*, António Ferro referiu-se de forma elogiosa ao fascismo italiano e sugeriu a Salazar que seguisse os passos de Mussolini para moldar as massas, ainda sem saber quais eram as intenções de Salazar. No ensaio *António Ferro e Salazar: Entre o Poder e a Revolução*, Goffredo Adinolfi (2007), sugere que o impacto dos escritos de Ferro sobre Salazar gerou uma alteração significativa na imagem pública do presidente do conselho: “(...) até então a imagem do Salazar tinha por base características bem diferentes: o tímido professor de Coimbra alheio à procura do poder pelo poder; o intelectual que só foi para o governo porque a Nação precisava dele” (ADINOLFI, 2007)<sup>48</sup>. António Ferro considerava-se a pessoa certa para exaltar o espírito do Estado Novo. Um mês depois do artigo publicado no *Diário de Notícias*, Ferro voltou a abordar o assunto, apresentando agora um plano de ação, no artigo intitulado *A Política do Espírito*. O artigo criticava a política cultural do governo de Salazar que nada tinha feito para lisonjear os seus músicos, escultores, arquitetos e pintores. Não existia ainda em Portugal uma política que desse conta do espírito, uma política de que só os artistas pudessem dar conta. Na visão de Ferro, a construção de estradas e a elaboração do balanço das contas públicas não era suficiente. Era necessário

<sup>46</sup> ALMADA NEGREIROS. *Mística Coletiva*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 861.

<sup>47</sup> FERRO. *O Ditador e a Multidão*. In: *Diário de Notícias*, 31 de outubro de 1932, p. 1.

<sup>48</sup> ADINOLFI. *António Ferro e Salazar: Entre o Poder e a Revolução*. In: PINTO, António Costa & MARTINHO, Francisco Palomanes (orgs.). *Corporativismo em Português: Estado, Política e Sociedade no Salazarismo e no Varguismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 123.

fazer mais para mudar o país, era necessário um projeto que funcionasse na ordem das subjetivações, instituindo novas formas de vida:

Que se faça uma política do espírito, inteligente e constante, consolidando a descoberta, dando-lhe altura, significado e eternidade (...) O Espírito, afinal, também é matéria, uma preciosa matéria, a matéria-prima da alma dos homens e da alma dos povos... (FERRO, 1932b)<sup>49</sup>.

A busca de Ferro pela posição de exaltador do espírito do Estado Novo foi recompensada. Ainda no ano de 1932, foi escolhido para apresentar Salazar ao povo português em uma série de entrevistas publicadas no *Diário de Notícias*. Pouco tempo depois nascia o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), transformado posteriormente em Secretariado Nacional de Informação (SNI), e António Ferro era nomeado, sob uma grande polêmica, para o cargo de diretor. Goffredo Adinolfi (2007) propõe que o funcionamento do SPN contrariou a lógica dos regimes totalitários italiano e alemão, que se construía em volta de um partido único, ou pelo menos embasando-se em sua ideologia. No caso português, a União Nacional foi excluída das hierarquias do SPN. Mas a polêmica da escolha de Ferro estava ligada também à sua visão sobre o conceito de arte e o contraste entre as academias e os novos artistas. Ferro expressava sua visão no discurso de inauguração da 1ª Exposição de Arte Moderna:

Há quem julgue parcial a obra do Secretariado de Propaganda Nacional a favor dos artistas. Dir-se-ia que para nós só existem os novos, os inquietos, os audaciosos. Não é assim (...) Temos o maior respeito e a maior consideração pelos artistas consagrados (...) Mas a quem incumbe essa consagração oficial é aos organismos oficiais puramente culturais (FERRO APUD ADINOLFI, 2007)<sup>50</sup>.

Não era apenas do ponto de vista das ideias fascistas que a importância do investimento em *políticas do espírito* estava em voga. A questão da arte como geradora de comunidade colocava-se como pergunta vital tanto para o pensamento marxista quanto para o pensamento corporativista, alternativas para a ideia rousseauiana de contrato e de indivíduo como célula básica da sociedade. O

<sup>49</sup> FERRO. *A Política do Espírito*. In: *Diário de Notícias*, 21 de novembro de 1932, p. 1.

<sup>50</sup> FERRO APUD ADINOLFI. António Ferro e Salazar: *Entre o Poder e a Revolução*. In: PINTO, António Costa & MARTINHO, Francisco Palomanes (orgs.). *Corporativismo em Português: Estado, Política e Sociedade no Salazarismo e no Varguismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 125.

conceito de espírito estava na base do reconhecimento do papel político da arte na geração de comunidade, que se encontrava disponível desde meados dos anos trinta. Tolstói pregava sobre o papel da arte enquanto agente de comunhão humana. André Malraux (1934), em seu discurso *A Arte é uma Conquista*, pronunciado no 1º Encontro de Escritores Soviéticos, em Paris, defendia a centralidade da politização do espírito e da construção da alma no pensamento artístico:

Não creio em nenhuma misteriosa beleza platônica que através dos tempos alguns artistas privilegiados, alguns artistas chegassem a atingir, mas a uma relação que se estabelece entre as sensibilidades e a necessidade que elas tem de ser expressas desse modo justificadas. Este problema está no centro de todo pensamento artístico (MALRAUX, 1934)<sup>51</sup>.

O campo cultural português apresentava-se de maneira bastante complexa. José Augusto França (2004), em *Modernismo – História da Arte em Portugal*, destaca, no domínio intelectual da aventura do espírito, a revista *Presença*, inaugurada em 1926: “a *Presença* que mais interessa na prática literária, de poesia e romance com renovação da expressão lírica e psicológica. Tal foi também o princípio trazido por um de seus criadores, José Régio, para a criação plástica” (FRANÇA, 2004)<sup>52</sup>. O pensamento de António Sergio e José Régio centrava-se na questão da existência de uma razão universal emancipada da história. Essa razão que se concretiza no indivíduo instituía a subjetividade como instância única de criação e critério da obra de arte, uma subjetividade transcendente. Esse pensamento, contrário à eficácia da história, baseava-se numa filosofia retirada dos princípios da geometria e se colocava em oposição ao pensamento de Fernando Pessoa. França destaca também a revista *A Águia* e a revista *Athena*, onde Pessoa pôde desenvolver “em seu discurso fatalmente lógico, a sua ideia de uma estética antiaristotélica que vinha do manifesto de Álvaro de Campos no *Portugal Futurista*” (FRANÇA, 2004)<sup>53</sup>.

Participando também desse campo do pensamento intelectual dos fins dos anos vinte, está o grupo representado pela revista *Seara Nova*, que ainda pretendia

<sup>51</sup> MALRAUX. *A Arte é uma Conquista*. Discurso pronunciado no 1º Congresso de Escritores Soviéticos. Paris, 1934, p. 1.

<sup>52</sup> FRANÇA. *O Modernismo – História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p. 41.

<sup>53</sup> FRANÇA. *O Modernismo – História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p. 41.

uma regeneração democratizante do sistema liberal; e o pensamento contrarrevolucionário, que desembocou posteriormente na revolução militar de 1926. O pensamento contrarrevolucionário, representado pela literatura de Júlio Dantas, unia forças políticas como a direita católica e o integralismo lusitano, partidário da monarquia não-constitucional. Esses ideais de uma contrarrevolução nacionalista estarão presentes também no projeto utópico de António Ferro.

A partir dos anos trinta, a cena cultural portuguesa sofre um processo de polarização, dividindo-se cada vez mais entre os ideais marxistas e os ideais corporativistas. A razão histórico-dialética passa a ocupar cada vez mais o espaço à esquerda enquanto hegemonia de pensamento, substituindo a razão positiva, fundamental na formação e na consolidação do ideário republicano, e a razão criticista de base kantiana, eixo do pensamento seareiro dos anos vinte<sup>54</sup>. Se a razão histórico-dialética funcionou como uma das principais linhas de força do pensamento artístico do período, a outra linha de força que se destacava era a ideia da politização do espírito e da construção da alma. O debate sobre o espírito em Portugal fazia parte de uma conjuntura internacional de rediscussão do papel do intelectual na sociedade, estimulado à esquerda, pelos trabalhos de Julien Benda, e Antônio Gramsci. A questão que se colocava era se o intelectual deveria estar acima da luta de classes ou deveria se envolver em questões políticas através de uma tomada de partido? O que é a arte, o que é o intelectual e quais os seus papéis no mundo eram temas importantes de discussão na Europa partir dos anos trinta.

Em 1932, Josef Stalin apresentava a sua conferência que comparava intelectuais a engenheiros das almas. Em 1935, acontecia a Internacional Comunista, que estabeleceu a noção de que o fascismo seria o perigo principal a se enfrentar, o que definia uma sobredeterminação política de união das esquerdas contra o fascismo. Dentro dessa conjuntura de difusão das ideias marxistas em Portugal, destacava-se a atuação de Bento de Jesus Caraça, enquanto animador do movimento das universidades populares em Portugal<sup>55</sup>. Caraça desenvolveu um importante trabalho de penetração cultural e política nas zonas urbanas operárias do país, sendo um dos principais introdutores das ideias marxistas em Portugal,

---

<sup>54</sup>C.f. PITA. *Conflito e Unidade no Neorrealismo Português*. Porto: Tipografia do Carvalhido, 2002, pp. 37-91

<sup>55</sup> C.f. PITA. *Conflito e Unidade no Neorrealismo Português*. Porto: Tipografia do Carvalhido, 2002, pp. 37-91.

através das Edições Cosmos, que prestavam auxílio às universidades populares. As Edições Cosmos participavam também de uma espécie de biblioteca informal, que visava uma formação crítica da sociedade através da literatura, com nomes como Jorge Amado, Roman Roland, Gorki, entre outros.

Com a penetração progressiva das ideias marxistas em Portugal, começaram a eclodir diversas revistas literárias alinhadas com esta perspectiva e em oposição, à esquerda, tanto do regime quanto do pensamento veiculado em *Presença*. Dentre as publicações, destacam-se *O Diabo*, publicado entre 1935 e 1940, que centralizava em sua redação a rede comunista portuguesa; o semanário *Sol Nascente*, publicado no Porto e em Coimbra, e a revista *Vértice*. Estas revistas, entre outras, funcionaram como rede de sustentação do neorrealismo português até 1940, quando as publicações foram fechadas pela censura.

No que tange à arte moderna, José Augusto França (2004) destaca as dificuldades enfrentadas pelos artistas e o baixo interesse pelos salões e eventos. Contudo, o autor destaca a importância da mostra dos *Artistas Modernos Independentes*, que reuniram-se em 1936 na casa Quintão, no Chiado. Entre os artistas constavam nomes como Almada Negreiros, Sarah Afonso, Maria Helena Vieira da Silva e António Pedro, que expunha pela primeira vez. Ao final do encontro, António Pedro afirmava que aquela teria sido “a melhor exposição moderna que se realizou em Lisboa (...) A mais moderna porque mais livre e diferenciada” (PEDRO APUD FRANÇA, 2004)<sup>56</sup>. Essa afirmação era feita em plano polêmico contra as *Exposições Anuais de Arte Moderna* que António Ferro organizava desde 1935, no quadro da atuação cultural do SPN.

A gestão de António Ferro à frente do SPN, que surge dentro de uma perspectiva de obter benefícios através do jogo com uma “modernização da imagem nacional adquirindo simpatias dos jovens artistas” (FRANÇA, 2004)<sup>57</sup>, não consegue cumprir boa parte das suas propostas. As exposições anuais tiveram pouco sucesso, o Subsecretariado de Estado das Belas-Artes não foi criado e a reestruturação do ensino de Belas-Artes, na Academia e na Escola de Belas-Artes, não foi levada à frente da maneira esperada. França explica que as exposições culturais organizadas pelo SPN assumiam uma posição de estímulo à arte jovem

---

<sup>56</sup> FRANÇA. *O Modernismo – História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p.60.

<sup>57</sup> FRANÇA. *O Modernismo – História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p.61.



“que se comportasse dentro de um “indispensável equilíbrio”, sem jamais cair na “loucura das formas”, ou ir pela “inquietação doentia”, pelo “pendor anarquizante”, que por vezes “enfermava””(FRANÇA, 2004)<sup>58</sup>. Essa linha de pensamento, contrária à arte abstrata, traçava um acordo entre Ferro e a arte moderna enquanto representante de um regime de autoridade consciente. Nesse clima, criou-se uma *política do espírito* formadora de uma geração dita *da ordem e do Resgate* ou *de Salazar*, “ao longo dos anos 30 e de seis exposições só mais oito tendo sido realizadas até 1951, em condições que evoluíram na sociedade portuguesa e de que foi vítima o próprio António Ferro, em 1950 despedido do SNI” (FRANÇA, 2004)<sup>59</sup>.

Almada criticou António Ferro e a sua administração da política do espírito diversas vezes. Em 1932, na já mencionada conferência *Um Ponto no i do Futurismo*, Almada acusava Ferro de ser um dos “inimigos figadais do futurismo em Portugal” (ALMADA NEGREIROS, 1997h)<sup>60</sup> e reclamava a política do espírito como um interesse antigo dos artistas de Portugal que não poderia de maneira nenhuma estar “subordinado às habilidades e caprichos mundanos do programa pessoalíssimo do Sr. Ferro” (ALMADA NEGREIROS, 1997h)<sup>61</sup>. Depois, em 1933, na conferência *Arte e Artistas*, apresentada no Salão Nacional de Belas Artes (SNBA), Almada voltava a se queixar da situação dos artistas e da arte em Portugal:

A palavra mais desconsiderada hoje em Portugal é a palavra *artista*. Desconsiderada, desprestigiada, falida e posta fora da cena e da vida. Não haja receio de afirmar isto mesmo, rendidos estamos pela evidência das realidades. Há outra palavra, hoje, tão diminuída e prejudicada no seu verdadeiro significado como a palavra *artista*. É precisamente essa que lhe serve de raiz: a palavra *Arte* (ALMADA NEGREIROS, 1997u)<sup>62</sup>.

<sup>58</sup> FRANÇA. *O Modernismo – História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p.61.

<sup>59</sup> FRANÇA. *O Modernismo – História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p.61.

<sup>60</sup> ALMADA NEGREIROS. *Um Ponto no i do Futurismo*. In: BUENO, Alexei (org.). ALMADA NEGREIROS: Obras completas. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 769.

<sup>61</sup> ALMADA NEGREIROS. *Um Ponto no i do Futurismo*. In: BUENO, Alexei (org.). ALMADA NEGREIROS: Obras completas. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 770.

<sup>62</sup> ALMADA NEGREIROS. *Arte e Artistas*. In: BUENO, Alexei (org.). ALMADA NEGREIROS: Obras completas. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 772.

Em 1935, na já referida conferência *Vistas do SW*, Almada voltava a abordar criticamente a maneira como era conduzida a política do espírito em Portugal, pleiteando um lugar de maior destaque para os artistas na elaboração da arte representativa do espírito português e reivindicando que os *intermediários* entre o Estado e os artistas, posição que Almada conferia a Ferro, contentassem-se com o simples papel de intermediários:

O Estado necessita de informar-se acerca dos vários valores dos seus artistas assim como estes aspiram a colaborar francamente com a coletividade. Ninguém é mais isento de partidarismo do que o artista: ele é provavelmente o único, por força de suas próprias circunstâncias sociais, que saberá ver nua a própria coletividade e não pela cor dos seus vestidos. O Estado não pode deixar de ganhar em estar francamente em colaboração com todos os artistas. Mas se entre o Estado e os artistas não pode deixar de haver intermediários, então que estes intermediários ocupem com integridade o significado de intermediários, não competindo com os próprios artistas, não se prestando a personagens de capricho, sendo literalmente intermediários, distinguindo do Estado os artistas, pondo a ambos em colaboração e por fim deixar a sós esta colaboração para um resultado coletivo permanente (ALMADA NEGREIROS, 1997r)<sup>63</sup>.

Entretanto, mesmo criticando abertamente António Ferro, Almada não estendia as suas críticas a Salazar ou ao regime. Almada expressava sua vontade de contribuir com a arte em Portugal em favor do encontro do indivíduo com a coletividade. Almada mostrava-se partidário das políticas do espírito e defensor dos regimes de força como condutores das individualidades europeias rumo às verdadeiras coletividades, tecendo elogios tanto ao comunismo soviético quanto ao fascismo italiano: “quando vencem os *comunistas* na Rússia surgem simultaneamente os *fascistas* na Itália. E as outras coletividades da Europa também procuram expressão política que lhes seja própria, privativa e atual” (ALMADA NEGREIROS, 1997u)<sup>64</sup>. Essa simpatia pelos regimes de matriz totalitária fazia com que Almada, apesar das críticas à maneira como algumas políticas culturais eram regidas pelo salazarismo, se disponibilizasse para trabalhar pela arte moderna em seu país:

<sup>63</sup> ALMADA NEGREIROS. *Vistas do SW*. In: BUENO, Alexei (org.). ALMADA NEGREIROS: Obras completas. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 869.

<sup>64</sup> ALMADA NEGREIROS. *Arte e Artistas*. In: BUENO, Alexei (org.). ALMADA NEGREIROS: Obras completas. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 784.

Nas recentes entrevistas de Salazar com o *Diário de Notícias* há uma frase sua onde diz: “Nem a coletividade pode prescindir do indivíduo, nem o indivíduo pode prescindir da coletividade”. É o conhecimento exato de como funciona a máquina social. Ninguém pode estar em desacordo com isto. E nós ainda menos do que ninguém, pois cremos ter sido os primeiros a escrever e a proferir publicamente essa mesma frase, com as mesmas palavras, na nossa conferência “Direção Única”, em Lisboa e Coimbra, Maio passado (ALMADA NEGREIROS, 1997u)<sup>65</sup>.

A vontade de representar a arte moderna de Portugal e para Portugal foi uma constante em Almada Negreiros. Essa posição irrevogável por parte do artista pôde ser percebida, entre outros casos, na recusa de Almada Negreiros em expor na Bienal de Veneza, quando havia sido convidado para fazer parte do pavilhão espanhol da exposição. Sarah Afonso, ao referir-se ao caso, deixa clara a posição de Almada: “ele era português e o pavilhão era espanhol e ele achava que não devia ir representar outro país” (ALMADA NEGREIROS, 1982)<sup>66</sup>. Esta posição heterodoxa de Almada Negreiros face aos poderes instituídos, criticando políticas do governo ao mesmo tempo em que se dispunha a colaborar com seus ideais, permitia a ele um espaço de crítica a políticas culturais do governo, ao mesmo tempo em que era empregado pelo salazarismo para a construção de uma iconografia do regime. Dentre as participações de Almada para a construção de uma iconografia moderna utilizada pelo Estado Novo, José Augusto França (2004), destaca a exposição individual de Almada Negreiros, intitulada *Trinta Anos de Desenho*, organizada na sala do SPN/SNI, em 1941; a participação de Almada no Pavilhão da Colonização, na *Exposição do Mundo Português*, em 1940; e a elaboração e desenho do “primeiro selo postal moderno, com o famoso slogan político de Salazar “Tudo pela Nação nada contra a Nação”” (FRANÇA, 2004)<sup>67</sup>. Esta crítica exercida por Almada e outros a determinadas políticas do governo demonstram um espaço possível de disputa ideológica dentro do regime. Esse espaço de disputas internas era também aproveitado pelo Estado Novo, em

<sup>65</sup> ALMADA NEGREIROS. *Arte e Artistas*. In: BUENO, Alexei (org.). ALMADA NEGREIROS: Obras completas. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 788.

<sup>66</sup> ALMADA NEGREIROS. *Conversas com Sarah Affonso*. Lisboa: Edições O Jornal, 1982, p. 80.

<sup>67</sup> FRANÇA. *O Modernismo – História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p.63.

seu objetivo de se manter no poder, capitalizando diferentes grupos para sua base de apoio, conforme as contingências de cada momento.

A relação com os poderes públicos, no caso dos afrescos de Almada Negreiros, serve como exemplo de como os artistas necessitavam de apoio do Estado para sobreviverem de sua arte em Portugal e de como preferências pessoais de figuras de proa do regime podiam interferir na possibilidade de trabalho dos artistas. Em *Conversas com Sarah Afonso*, Maria José de Almada Negreiros (1982) narra a relação de proximidade e admiração do ministro Duarte Pacheco para com Almada Negreiros. Ele contratou o artista para produzir uma série de afrescos. Apesar de o ministro ter as suas próprias ideias sobre o que deveria ser o tema da obra, ele permite a Almada que realize o seu próprio projeto, confiando na genialidade do artista. Assim, Almada produziu nas gares de Alcântara o afresco intitulado *Nau Catrineta*, que representava a conquista do mar pelos portugueses. Além das gares de Alcântara, Almada deveria realizar outro trabalho, nas gares da Rocha de Conde de Óbidos: “As gares de Alcântara foram muito mal pagas, quase não chegavam para os gastos. Mas o Duarte Pacheco dizia ao José para aguentar e fazer um sacrifício que havia de fazer as segundas” (ALMADA NEGREIROS, 1982)<sup>68</sup>. Com a morte de Duarte Pacheco, entrou em seu lugar José Frederico Ulrich, que não era apreciador de Almada Negreiros. Com isso, Almada permaneceu cinco anos sem receber encomendas: “durante 5 anos o José não teve uma encomenda. Naquele tempo, as únicas encomendas que havia eram do Estado” (ALMADA NEGREIROS, 1982)<sup>69</sup>. Segundo Sarah Afonso, a situação só se resolveu quando o secretário do então ministro José Frederico Ulrich, que presenciara as conversas de Almada Negreiros e Duarte Pacheco, estando, portanto, a par do que havia sido estabelecido, perguntou ao ministro sobre o contrato das segundas gares:

Ele disse com um sorriso de gozo: “- está aqui e daqui não sai” (E apontou para a gaveta da secretária.) E o outro disse: “ Ou dá o contrato ao Almada para ele assinar como tinha ficado combinado, ou eu nunca mais lhe falo, e as pessoas vão saber porquê.” O Ulrich cedeu (ALMADA NEGREIROS, 1982)<sup>70</sup>

<sup>68</sup> ALMADA NEGREIROS. *Conversas com Sarah Affonso*. Lisboa: Edições O Jornal, 1982, p. 98.

<sup>69</sup> ALMADA NEGREIROS. *Conversas com Sarah Affonso*. Lisboa: Edições O Jornal, 1982, p. 99.

<sup>70</sup> ALMADA NEGREIROS. *Conversas com Sarah Affonso*. Lisboa: Edições O Jornal, 1982, p. 99.

Pouco tempo depois realizou-se o trabalho prometido na gare da Rocha do Conde de Óbidos. Entretanto, após críticas ao conteúdo dos afrescos de Almada Negreiros, uma comissão foi escolhida para decidir se o trabalho deveria ou não ser destruído. Caso o trabalho fosse destruído, Almada Negreiros teria que repor os custos da obra, o que seria um grande problema para o artista, já que os trabalhos eram esparsos e pagos em prestações que, geralmente, serviam também para custear o material usado. A comissão chegou até Salazar para decidir o que fazer. Como o ditador não sabia como proceder, remeteu-se o problema para uma junta de Belas Artes. O presidente da junta, simpatizante da obra de Almada Negreiros, decidiu encerrar o caso e manter os afrescos: “pessoas como o Almada, não era de deitar abaixo, mas de nunca deixar de ter trabalho até ao fim da vida” (ALMADA NEGREIROS, 1982)<sup>71</sup>. Quando indagada sobre a composição da junta que almejava destruir os afrescos de Almada Negreiros, Sarah Afonso responde: “- não sei, nem me interessa saber, mas deviam ser pessoas com cargos importantes para ter chegado ao Salazar” (ALMADA NEGREIROS, 1982)<sup>72</sup>.

Não era apenas no campo artístico cultural que o sistema se permitia conviver com áreas de confrontos sísmicos e deslizamentos tectônicos. Fernando Rosas (1994), no ensaio *Estado Novo e desenvolvimento económico (anos 30 e 40)*: Uma industrialização sem reforma agrária, propõe que a alteração na cena econômica internacional com a segunda guerra mundial abriu espaço para o crescimento de um discurso favorável ao desenvolvimento industrial, no interior do salazarismo, que se chocava frontalmente com alguns dos ideais de doutrinação ideológica do regime. Com a diminuição da oferta externa de produtos industrializados e as dificuldades econômicas e financeiras de importações com o deflagrar do conflito mundial, criou-se um campo favorável ao estímulo imediato à produção industrial em Portugal que pudesse dar conta de substituir as importações. Essa conjuntura permitiu que se formasse “uma doutrina sobre o desenvolvimento econômico assente no “fomento industrial”, na “indústria-locomotiva” da modernização e, conseqüentemente, na negação do

---

<sup>71</sup> ALMADA NEGREIROS. *Conversas com Sarah Affonso. Conversas com Sarah Affonso*. Lisboa: Edições O Jornal, 1982, p.100.

<sup>72</sup> ALMADA NEGREIROS. *Conversas com Sarah Affonso. Conversas com Sarah Affonso*. Lisboa: Edições O Jornal, 1982, p.100.

dogma de “país essencialmente agrícola”” (ROSAS, 2004)<sup>73</sup>. Juntamente com a ideologia desenvolvimentista surgiram os ideólogos dessa doutrinação no interior do sistema, os engenheiros. As condições de escassez de produtos e de bens normalmente importados, originadas pelo cerco econômico da segunda guerra mundial, pressionaram o governo a aceitar que Rafael Duque, ministro da Economia desde 1940, nomeasse o engenheiro Ferreira Dias como subsecretário de Estado e Indústria:

Chamado em nome da incontornável necessidade de fomentar a produção daquilo que ao país faltava, Ferreira Dias daria a essa tarefa o significado de uma verdadeira mudança de rumo na estratégia de desenvolvimento do país. Isto é, conceberia a industrialização, não como um expediente conjuntural, como um incidente fruto das horas de dificuldades, mas como uma reação heroica de um povo que procura refazer-se de longa e triste decadência (ROSAS, 2004)<sup>74</sup>

A ideia de uma decadência portuguesa, que poderia ser resolvida a partir de um processo crescente de industrialização, entrava em contradição direta com o discurso propagandístico fundamentador do Estado Novo, que estabelecia uma ideia mítica de essencialidade portuguesa. O próprio Salazar, em 1953, em discurso por ocasião do I Plano de Fomento, defendeu a essencialidade modesta e ligada à terra do povo Português que jamais seria dominada pela indústria:

Aqueles que não se deixam obcecar pela miragem do enriquecimento indefinido, mas aspiram, acima de tudo, a uma vida que embora modesta seja suficiente, sã, presa à terra, não poderiam nunca seguir por caminhos em que a agricultura cedesse à indústria (SALAZAR, 1959)<sup>75</sup>

Já no contexto brasileiro, as oposições ideológicas entre figuras de proa do getulismo, como Oswaldo Aranha, partidário dos Estados Unidos e das Forças Aliadas, e a ala germanófila do governo também explicitavam esse espaço de divergências internas e de manobra dentro do regime. Entre os declaradamente

<sup>73</sup> ROSAS. *Estado Novo e desenvolvimento económico (anos 30 e 40): Uma industrialização sem reforma agrária*. In: *Análise Social*, vol. XXIX, nº 128, 1994. pp. 871-887, p. 872.

<sup>74</sup> ROSAS. *Estado Novo e desenvolvimento económico (anos 30 e 40): Uma industrialização sem reforma agrária*. In: *Análise Social*, vol. XXIX, nº 128, 1994. pp. 871-887, p. 872.

<sup>75</sup> SALAZAR. *Discursos e Notas Políticas*, vol. V, Portugal: Coimbra Editora, 1959, p. 104.

germanófilos no início da década de quarenta no Brasil constavam nomes como Eurico Gaspar Dutra, Góes Monteiro e Lourival Fontes, que comandava o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), desde sua criação em 1939. Lira Neto (2013), comenta o episódio de agosto de 1941, quando Walt Disney, por sugestão de Nelson Aldrich Rockefeller, visita o Brasil a fim de se inspirar para produzir um filme de animação passado em território brasileiro. A iniciativa de Disney estaria ligada às ações do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), agência criada pelo governo norte americano para desenvolver projetos relacionados à chamada Política de Boa Vizinhança, que os EUA desejavam fazer cumprir aos países da América Latina. No mesmo dia que Disney se reuniu com Getúlio, no Palácio do Catete, Vargas recebeu também outro convidado, que despertou um interesse muito maior do DIP de Lourival Fontes:

O DIP demonstrou muito mais interesse em outra audiência concedida por Getúlio, no mesmo dia, ao escritor e jornalista português António Joaquim Tavares Ferro, autor de *Salazar: O homem e a sua obra* e diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), organismo responsável pelo controle da informação na ditadura salazarista. Nacionalista exacerbado, entusiasta declarado de Hitler e Mussolini, António Ferro idealizara a “Política do Espírito”, um amplo projeto de promoção do civismo e do culto a Salazar junto ao povo lusitano (NETO, 2013)<sup>76</sup>.

Se Oswaldo Aranha defendia cada vez mais uma aproximação do Brasil com os Estados Unidos, Lourival Fontes estava mais interessado na aproximação ideológica do DIP com regimes corporativistas. A reunião de Getúlio com Ferro resultou na assinatura de um programa de intercâmbio intelectual e artístico entre Brasil e Portugal, no qual acordou-se que o DIP teria um delegado permanente na seção brasileira do SPN e vice-versa. Deste encontro também resultou o acordo de publicação da revista *Atlântico*, editada de forma conjunta pelas duas organizações. “O material relativo ao acordo luso-brasileiro foi enviado à imprensa com a recomendação de ser publicado com destaque nas edições do dia seguinte” (NETO, 2013)<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> NETO. *Getúlio 1930 – 1945 Do Governo Provisório à Ditadura do Estado Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 398.

<sup>77</sup> NETO. *Getúlio 1930 – 1945 Do Governo Provisório à Ditadura do Estado Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 398.

A conjuntura internacional fornecia bons indicativos para a escolha ideológica do chefe do DIP. Em meados de 1941, as forças do Terceiro Reich avançavam para leste, invadindo a União Soviética e prenunciando a imaginada invencibilidade de Hitler. As vitórias alemãs em diversas batalhas e a superioridade em maquinário bélico da Alemanha em relação aos outros exércitos pareciam fornecer elementos de entusiasmo para os simpatizantes do Reich nas Forças Armadas Brasileiras e no aparelho cultural do Estado Novo. Em seu diário, Getúlio Vargas comentava os efeitos dos acontecimentos internacionais no panorama brasileiro: “acentua-se a vitória alemã sobre a Rússia. Isto se reflete na situação interna: liberais e comunistas, que andavam arrogantes e espalhando boatos, se retraem” (VARGAS, 1995)<sup>78</sup>. Ao saber do manifesto redigido por Plínio Salgado, do exílio em Lisboa, recomendando aos integralistas brasileiros que apoiassem o Estado Novo, Getúlio constatava: “os integralistas, animados, procuram reorganizar-se” (VARGAS, 1995)<sup>79</sup>. Desde maio de 1938 que os principais líderes dos camisas-verdes estavam presos ou exilados, isso, entretanto, não impedia que seus ideais pudessem voltar a ser aproveitados pelo governo, ou pelo menos por setores específicos do governo.

Enquanto Lourival Fontes chefiava o DIP e demonstrava um claro alinhamento intelectual com o pensamento fascista, sua esposa, a poeta Adalgisa Nery, frequentava regularmente as rodas literárias da Livraria José Olímpio, no Rio de Janeiro. Além de Adalgisa Nery, as reuniões literárias na livraria da Rua do Ouvidor contavam com nomes como Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego e Graciliano Ramos. Neste momento, nas conjunturas políticas de 1941 e após uma temporada nas prisões do Estado Novo, Graciliano Ramos já podia frequentar novamente os círculos intelectuais da então capital da república. Em 1936, e, portanto, antes da instituição do Estado Novo, mas já dentro da ditadura de Vargas, Graciliano havia sido preso, juntamente com a médica Nise da Silveira, o escritor Jorge Amado, o pedagogo Anísio Teixeira e muitos outros intelectuais por suspeita de associação com comunistas<sup>80</sup>. Apesar de ter sido

<sup>78</sup> VARGAS. *Diário*, vol 2. São Paulo: Siciliano, 1995, p. 429.

<sup>79</sup> VARGAS. *Diário*, vol 2. São Paulo: Siciliano, 1995, p. 429.

<sup>80</sup> Sobre as conjunturas políticas da perseguição a intelectuais por suspeita de associação com o comunismo no Brasil em 1936 ver: DA SILVA. *Os tribunais da ditadura: o estabelecimento da legislação de segurança nacional no Estado Novo*. In: PINTO, António Costa & MARTINHO, Francisco Palomanes (orgs.). *Corporativismo em*



anteriormente perseguido pelo Governo, nas conjunturas de 1941 Graciliano Ramos podia ocupar um cargo dentro do sistema, trabalhando como inspetor de ensino no Rio de Janeiro, cargo ligado ao Governo Federal.

A ditadura de Vargas no Brasil e a ditadura de Salazar em Portugal foram cada qual uma experiência singular. Entretanto, apesar de suas particularidades nacionais, ambas estavam imersas num campo complexo de conjunturas globais e precisavam conseguir responder às exigências de cada momento, a fim de se manterem enquanto governo. Ambos governos inseriram-se numa vaga autoritária dos anos trinta e constituíram, cada qual à sua maneira, suas experiências ditatoriais. Boris Fausto (2008), em *Getúlio Vargas*, destaca as influências da *Carta del Lavoro*, particularmente no que dizia respeito à organização da economia e da política por meio de corporações profissionais, na Constituição do Estado Novo brasileiro, redigida por Francisco Campos. Entretanto, o corporativismo propriamente dito jamais seria implantado por Getúlio no Brasil, que rapidamente proibiu as agremiações. “Do mesmo modo que a prática nazifascista do partido único não vingaria durante o Estado Novo – este sim, um nome decalcado da ditadura portuguesa de António de Oliveira Salazar” (FAUSTO, 2008)<sup>81</sup>.

Se na década de 1930 e no início da década de 1940, as experiências ditatoriais em ambos países pareciam se alinhar ideologicamente com as experiências fascistas europeias, a intensificação dos conflitos armados na segunda guerra mundial fizeram com que tanto Portugal quanto o Brasil guerreassem pelos Aliados. Esta possibilidade de responder a contingências diversas e suscitar bases de apoio para governar é um traço imprescindível para sistemas que se querem fazer durar. O Estados autoritários, instaurados em Portugal e no Brasil na década de trinta, pretendiam uma modernização das tradições do poder privado e uma afirmação do poder público através do desenvolvimento de uma burocracia estatal impessoal e técnica. A definição, montagem e implementação desse modelo de Estado, que articulava novas bases entre o público e o privado no Brasil e em Portugal, envolveu diversos projetos e lutas entre intelectuais e políticos, durante muito tempo. Era dentro desses espaços

---

*Português*: Estado, Política e Sociedade no Salazarismo e no Varguismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, pp. 275-300.

<sup>81</sup> FAUSTO. *Getúlio Vargas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 94.

de divergências que podiam funcionar, num plano público, os projetos de modernização cultural almejados por Mário de Andrade e por Almada Negreiros. Artistas e intelectuais eram produtores de narrativas nacionais que podiam ou não ser absorvidas pelo governo. Nesse sentido, artistas e intelectuais estavam ligados à produção da nação enquanto nação imaginada.

Benedict Anderson (2008), em *Comunidades imaginadas*, ao tentar pensar sobre os nacionalismos na era moderna, ressalta o caráter narrativo dos agrupamentos nacionais: “nação: uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008)<sup>82</sup>. O nacionalismo, nesse sentido, não seria o despertar dos indivíduos para uma autoconsciência de nação. O nacionalismo seria sim a invenção de nações onde antes não se partilhava o comum dessa maneira. A ideia de nação imaginada, entretanto, não se contrapõe à noção de nação verdadeira. As comunidades não se distinguiriam por sua autenticidade ou falsidade, mas sim pelas diferentes maneiras como são imaginadas.

A proposta de Anderson é analisar o nacionalismo “alinhando-o não a ideologias políticas conscientemente adotadas, mas aos grandes sistemas culturais que o precederam, e a partir dos quais ele surgiu, inclusive para combatê-los” (ANDERSON, 2008)<sup>83</sup>. O autor destaca algumas características comuns à formulação moderna das comunidades a partir do nacionalismo. Em primeiro lugar, as nações seriam imaginadas enquanto espaços limitados. Por maior que seja um território ou o número de pessoas sob aquele regime, ainda assim existem fronteiras finitas, ainda que elásticas, e um número de habitantes inferior ao total de indivíduos da espécie humana. As nações seriam sempre limitadas por outras nações, seja enquanto espaço físico ou agrupamento humano.

Além disso, as nações são imaginadas enquanto força soberana. Esta relação entre nação e soberania estaria ligada às heranças do iluminismo e da Revolução Francesa no conceito de nação. Esses novos ideais, que rompiam a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina, criavam outras formas de se relacionar. Dada à separação histórica entre Estado e religião na

---

<sup>82</sup> ANDERSON. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 32.

<sup>83</sup> ANDERSON. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 39.

Europa, o cerceamento da capacidade da religião intervir no Estado passa a ter no Estado Soberano o emblema dessa liberdade.

O terceiro ponto proposto por Anderson é a ideia de que o Estado nacional é imaginado como uma comunidade. “independente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal” (ANDERSON, 2008)<sup>84</sup>. Entretanto, mesmo que todos os agrupamentos humanos possuam um caráter imaginado, essa construção narrativa da nação é capaz de se apropriar de diferentes símbolos a fim de se reconstruir constantemente em um processo contínuo de estabelecimento e perpetuação.

Roberto Esposito (2010), em *Bios – Biopolítica e Filosofia*, propõe que se pense este tipo de dinâmica, entre o social e o político, que visa a perpetuar um agrupamento humano específico, a partir do paradigma da imunidade. A figura dialética da imunidade coloca-se na interseção entre a vida e o direito. No sentido biomédico, o termo está ligado “a uma condição de refrangibilidade, natural ou induzida, em relação a uma dada doença por parte de um organismo vivo” (ESPOSITO, 2010)<sup>85</sup>. Em linguagem jurídica, imunidade refere-se “à isenção, temporária ou definitiva, de um sujeito em relação a determinadas obrigações, ou responsabilidades, às quais normalmente está vinculado” (ESPOSITO, 2010)<sup>86</sup>.

Para além da consonância entre o significado político de imunidade e seu significado biológico, Esposito defende que o paradigma da imunidade vem propor um passo à frente no que diz respeito à noção contemporânea de biopolítica em sua relação com o emblema do Estado Nacional Soberano. Se em Foucault o elemento biológico da vida e o elemento político do poder são sobrepostos ou justapostos, submetendo um ao domínio do outro, “no paradigma imunitário, *bios* e *nomos*, vida e política, resultam ser os dois componentes de um único, incindível conjunto que só adquire sentido a partir da relação entre eles” (ESPOSITO, 2010)<sup>87</sup>. Ao contrário do que implica o conceito de biopolítica, que pressupõe a união de dois elementos separados, o conceito de imunidade permite pensar as estruturas de poder como parte da vida: “não existe um poder externo à

<sup>84</sup> ANDERSON. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 34.

<sup>85</sup> ESPOSITO. *Bios – Biopolítica e Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 73.

<sup>86</sup> ESPOSITO. *Bios – Biopolítica e Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 73.

<sup>87</sup> ESPOSITO. *Bios – Biopolítica e Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 74.

vida assim como a vida não se dá nunca fora das relações de poder” (ESPOSITO, 2010)<sup>88</sup>. Nesse sentido, a política funcionaria enquanto possibilidade ou instrumento dirigido à conservação do sistema que se entende enquanto representante orgânico da vida.

A categoria de imunização permitiria ainda uma desconstrução da forma reciprocamente alternativa da biopolítica. Nas relações bifurcadas entre vida e poder, ou o poder negaria a vida ou aumentaria o seu desenvolvimento. Vistos de forma separada, o poder ou violenta e exclui a vida ou a protege e reproduz. O paradigma imunitário seria exatamente o elo de ligação entre essas duas instâncias, o poder e a vida. Nele, os dois efeitos de sentido, positivo e negativo, conservador e destruidor, encontram uma articulação interna que propicia uma leitura causal de suas relações. “Isto significa que a negação não é uma forma de sujeição violenta que de fora o poder impõe à vida, mas o modo intrinsecamente antinômico em que a vida se conserva através do poder” (ESPOSITO, 2010)<sup>89</sup>. Ao invés de manter em categorias separadas o poder e a vida, a categoria de imunização permite pensar o poder enquanto proteção negativa da vida. Sob esse prisma, o poder salva, assegura, conserva o organismo, seja ele individual ou coletivo, a que é inerente. Entretanto, essa capacidade de conservar o sistema não é feita de maneira frontal e direta. O poder conserva o sistema ao mesmo tempo que lhe nega ou reduz a sua força expansiva:

Como a prática médica da vacinação em relação ao corpo individual, também a imunização do corpo político funciona introduzindo no seu interior um fragmento da mesma substância patogênica da qual o quer proteger e que assim, bloqueia e contraria o seu desenvolvimento natural (ESPOSITO, 2010)<sup>90</sup>.

O potencial hermenêutico do termo *imunidade* parece apontar para essa aceção social, que une em um único corpo instâncias usualmente pensadas em categorias diferentes, como natureza e cultura ou vida e poder. Se a imunidade refere-se a uma diferença, um “não ser” e “não ter” nada em comum, a antítese lógica da imunidade seria a própria comunidade, entendida como espaço de partilha entre iguais. O elemento imunitário estaria assim ligado de forma negativa ao próprio corpo que ele protege e faz parte, a comunidade. Dessa forma,

<sup>88</sup> ESPOSITO. *Bios – Biopolítica e Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 74.

<sup>89</sup> ESPOSITO. *Bios – Biopolítica e Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 74.

<sup>90</sup> ESPOSITO. *Bios – Biopolítica e Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010, pp. 74 - 75.

a comunidade “não só não desaparece do seu âmbito de pertinência mas constitui ao mesmo tempo o seu objeto e o seu motor. Aquilo que é imunizado, em suma, é a própria comunidade, de uma forma que conjuntamente a conserva e a nega” (ESPOSITO, 2010)<sup>91</sup>. Esse mecanismo de conservação, realizado através da negação de elementos internos vistos como ameaçadores da coesão do corpo social, está ligado à ideia de que a imunização não é apenas um aparelho de defesa sobreposto à comunidade, mas uma engrenagem interna indispensável para sua perpetuação:

Para sobreviver, a comunidade, qualquer comunidade, vê-se obrigada a interiorizar a modalidade negativa do seu oposto; mesmo se tal oposto permanece um modo de ser, justamente privador e contrariante, da própria comunidade (ESPOSITO, 2010)<sup>92</sup>

O paradigma imunitário encontrou o seu extremo nos regimes de força da Europa do século XX, em particular no nazismo, enquanto transformação da política da vida em política de morte, biopolítica em tanatopolítica. O nazismo constituía uma lógica de autoproteção, de proteção da própria vida, a partir de um alargamento progressivo do círculo de morte. É a partir da morte de uns que se permite a sobrevivência dos outros. Essa política do círculo de morte não era de exclusividade do chefe supremo, conforme ocorreu na maioria das ditaduras clássicas, mas distribuída em partes iguais por todo o corpo social: “a sua absoluta novidade está, em suma, no fato de que, de forma direta ou indireta, cada qual fica legitimado para suprimir qualquer outro” (ESPOSITO, 2010)<sup>93</sup>. Entretanto, se a morte passava a integrar a engrenagem de desenvolvimento do sistema nazista, quer dizer que para se manter o mecanismo, torna-se necessário produzir a morte em uma escala cada vez mais larga. Esse sistema produziu primeiro a morte daquele considerado como corpo externo, passando depois a englobar a ideia de presença de um inimigo dentro do corpo do próprio sistema e, num último momento, passou a considerar o próprio povo alemão como o inimigo, conforme as últimas ordens de Hitler permitem perceber.

Entretanto, se a violência punitiva teve um papel fundamental na manutenção tanto do varguismo quanto do salazarismo em momentos em que esses se viram ameaçados por crises internas ou pressões externas, esse não foi o

<sup>91</sup> ESPOSITO. *Bios – Biopolítica e Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 82.

<sup>92</sup> ESPOSITO. *Bios – Biopolítica e Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 82.

<sup>93</sup> ESPOSITO. *Bios – Biopolítica e Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 160.

único elemento responsável pela durabilidade desses sistemas no Brasil e em Portugal, respectivamente. Francisco Carlos Teixeira da Silva (2007), em *Os tribunais da ditadura: o estabelecimento da legislação de segurança nacional no Estado Novo*, analisa o papel do Tribunal de Segurança Nacional no esquema de repressão, conformação, intimidação e convencimento do Estado Novo brasileiro. De maneira análoga, Fernando Rosas (2013), em *Salazar e o Poder: A arte de saber durar*, reconhece que o controle dos meios de comunicação, com censura de mídias e espetáculos, a supressão rigorosa das liberdades fundamentais a partir de um sistema de policiais, tribunais especiais e prisões foi essencial para a manutenção do Estado Novo português. Entretanto, se a repressão política e policial foi parte inalienável do processo de autoimunização tanto no salazarismo quanto no varguismo, essa violência punitiva não pode ser considerada a única responsável pela manutenção do sistema:

A repressão é a resposta para a minoria que não respeita os sinais, as regras explícitas ou implícitas, as rotinas do enquadramento, da submissão, da conformação à ordem estabelecida. Para a maioria que é levada a obedecer, basta que se saiba que a repressão existe e que atua sobre os infratores (ROSAS, 2013)<sup>94</sup>.

A construção narrativa da comunidade, os mecanismos de produção da norma, de produção do consenso, seriam a parte complementar dos mecanismos de violência punitiva na manutenção da imunidade do sistema. Os Estados Novos, a partir de seus dispositivos culturais, criavam um sistema de enquadramento ideológico que os poupava do próprio caráter punitivo. Os mecanismos de imposições ideológicas dos Estados Novos funcionavam como uma primeira barreira imunitária, capaz de reconhecer os elementos endógenos e incorporar alguns elementos exógenos ao próprio sistema, economizando assim a necessidade da violência punitiva.

Essa função dos aparelhos ideológicos, como caráter complementar ao sistema de punições parece em concordância com a análise de Roberto Esposito (2010). A lógica de autoproteção do sistema que produzia não apenas normas, mas consensos quanto às formas aceitáveis de se relacionar com o mundo expressa-se no pensamento de Esposito ao tratar das análises sobre a expressão do

<sup>94</sup> ROSAS. *Salazar e o Poder: A arte de saber durar*. Lisboa: Edições tinta-da-china, 2013, p.17.

decadentismo, da degeneração do corpo social a partir da arte. Em complemento à tanatopolítica nazista existia um sistema de produção ideológica que se espalhava e imunizava toda a comunidade. Entre as elucubrações nazistas sobre a arte degenerada, perfilavam as definições da arte moderna como arte decadente. Dentro de uma lógica de experiência comum entre vida e poder, a arte moderna passava a ser a própria efetivação estética da degeneração.

A necessidade de se combater a degeneração do corpo social a partir do controle dos hábitos e das representações artísticas também pôde ser percebida no Estado Novo português, na condenação de António Ferro à arte abstrata enquanto contrária à política do espírito. Essa tentativa de higienização da arte e de controle por parte do estado da produção artística era absolutamente inconciliável com o projeto de modernização cultural de Almada Negreiros. Almada sempre defendera ferrenhamente a liberdade, para a arte e para o artista, de descobrir a sua própria linguagem. Esse encontro de um artista com a expressão estética do seu eu pessoal seria a contribuição para a coletividade a partir de sua individualidade. Almada também manteve-se constantemente crítico aos mecanismos de controle da arte por parte do Estado, defendendo que as tomadas de posição com relação às funções da arte na politização do espírito fossem protagonizadas por artistas em detrimento de membros da burocracia estatal:

Não cabem na Arte nem Diretores nem Secretários, nem os almas de Diretores nem os almas de Secretários. A palavra Diretor atrai a de Secretários, como a de chefe a de subalternos. Se em Arte não somos todos iguais é contudo indispensável este trato de iguais para que se incube a criação (ALMADA NEGREIROS, 1997r)<sup>95</sup>

No Estado Novo brasileiro, a valorização do trabalho e da capacidade produtiva seriam, em tese, os princípios normativos de um sistema de promoção cultural de uma moral e cívica voltada para os ideais nacionais. “A retórica do engrandecimento pessoal pela via do esforço derivou para a crítica ao “intelectualismo ocioso” e para o “controle oficial da malandragem” (NETO,

---

<sup>95</sup> ALMADA NEGREIROS. *Vistas do SW*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 862.

2013)<sup>96</sup>. Este controle oficial estabelecia um assédio policial contra desempregados, mendigos e vadios em geral, por serem considerados indivíduos nocivos à sociedade. Esse combate à preguiça e à vadiagem eram inconciliáveis com a vertente modernista preconizada por Mário de Andrade, que não se furtava ao elogio à preguiça e não temia entrar em contato com “a sensualidade, o gosto pelas bobagens, um certo sentimentalismo melado, heroísmo, coragem e covardia misturados, uma propensão política e pro discurso” (ANDRADE, 1927)<sup>97</sup>, que compunham a visão que Mário de Andrade tinha sobre o caráter brasileiro. Mário de Andrade manteve-se crítico às posturas ditatoriais, seja do próprio Vargas ou de outros membros do Estado Maior. Em carta à Henriqueta Lisboa, datada de 24 de fevereiro de 1942, Mário de Andrade expunha sua crítica raivosa tanto aos setores do governo que se perfilavam enquanto germanófilos quanto aos que apoiavam o imperialismo norte americano:

Afinal de contas não me seria desagradável botar uma bomba num conclave que reunisse Getúlio, Osvaldo Aranha, Góis Monteiro, Chico Campos, Plínio Salgado, e até o meu prezado amigo Capanema. Afinal das contas essa gente que é ditadura, que é nazistizante como ideologia política, que é não se sabe o quê como forma de governo mansinho e amansado, e que acaba aderindo à força e de boa vontade ao imperialismo ianque, essa gente nos enche de ignomínia. Tem momento em que sinto vergonha na cara, objetivamente o sangue sobe (ANDRADE, 1942)<sup>98</sup>.

Mário de Andrade, que passava por um período de dificuldades financeiras desde 1939, terminaria a sua vida doente e psicologicamente desgastado. Morreu aos 51 anos, por conta de um infarto do miocárdio, em sua casa da rua Lopes Chaves, São Paulo, no dia 25 de fevereiro de 1945. Mário não chegou a ver o fim do Estado Novo brasileiro, que foi encerrado com a deposição de Getúlio Vargas no fim do ano de 1945. Almada Negreiros também não viu o fim do Estado Novo português. Almada morreu no dia 15 de junho de 1970, no Hospital de São Luís

<sup>96</sup> NETO. *Getúlio 1930 – 1945 Do Governo Provisório à Ditadura do Estado Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 326.

<sup>97</sup> ANDRADE. *Carta de 20 de fevereiro de 1927*. In: DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Carlos e Mário correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade* (prefácios e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silviano Santiago). Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p. 275.

<sup>98</sup> ANDRADE. *Carta de 24 de fevereiro de 1942*. In: DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Carlos e Mário correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade* (prefácios e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silviano Santiago). Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p. 473.



dos Franceses, em Lisboa, no mesmo quarto onde morrera Fernando Pessoa. Na época, Salazar não era mais presidente do Conselho, substituído por Marcelo Caetano após o célebre episódio da queda da cadeira. Antes de morrer, Almada seria reconhecido na televisão e reinventado no mercado de artes. Em 1969, apareceu no programa de televisão *Zip-Zap*, onde falou sobre sua trajetória na arte portuguesa e sobre o período de *Orpheu*. Depois, no ano de 1970, Almada Negreiros acompanhou o leilão de seu quadro *Retrato de Fernando Pessoa*, realizado no Restaurante Irmãos Unidos, em Lisboa, que atingiu um preço recorde de 1300 contos, condecorando Almada como um sucesso mercadológico em Portugal.

O Estado Novo brasileiro e o Estado Novo português estiveram ambos inseridos em uma dinâmica transnacional de autoconsciência de necessidade de modernização social e cultural. Essa dinâmica estava ligada a uma percepção temporal específica do século XX, que não apenas entendia o próprio tempo como o tempo dos Estados nacionais, mas entendia essa dinâmica nacional a partir também de suas relações globais. O que estava em jogo era o sentido de povo, o sentido de comunidade e as relações possíveis entre ambos, de forma que estivessem adaptadas para o novo tempo que se anunciava. Este diagnóstico de pertencimento a um período de viragem histórica teve penetração nas mais diversas correntes ideológicas em disputa na cena política e cultural do século XX. Isso demonstrava uma grande penetração dessa consciência de viragem nos diversos agrupamentos humanos, que manifestavam seus projetos de adequação entre as experiências de tempo e de espaço, numa batalha por devires possíveis.

Essa linha de pensamento, de que os processos culturais florescem em dada sociedade de acordo com a capacidade de penetração e incorporação das formas de se entender a relação dos corpos no tempo e no espaço, irmana-se à ideia de que poder e vida são partes inalienáveis e inseparáveis de uma mesma coisa. As formas de poder surgem de acordo com a internalização de seus ideais no seio de dada comunidade. Não é o poder que se sobrepõe à vida ou a vida que se sobrepõe ao poder criando arranjos artificiais de convivência. O poder é, antes, o dispositivo com o qual a vida conta para se autorregular, um sistema de autopreservação, desenvolvimento e perpetuação da própria vida.

A maneira como os diferentes projetos culturais, baseados em diversas matrizes ideológicas, disputaram a cena política, tanto no Brasil quanto em

Portugal, demonstra como as diferentes diretrizes adotadas pelo Estado funcionaram dentro de um espaço de potências resultantes. Os espaços de divergência e disputa dentro dos sistemas funcionaram como proporcionadores de consensos. Nesse sentido, a hegemonia dos Estados Novos fêz-se no limiar entre as negociações possíveis e as imposições tidas como necessárias. Esse tratamento duplo conferido ao corpo social demonstrava uma grande capacidade do Estado Novo português e do Estado Novo brasileiro de se adaptarem às diferentes pressões de um campo complexo de trocas locais e globais. Foi graças a esse sistema, capaz de diluir insatisfações e disputas a partir de sua incorporação e se proteger em crises a partir da excreção daquilo que o ameaçava, que as ditaduras em questão, tanto no Brasil quanto em Portugal, conquistaram sua longevidade.

Os projetos de modernização cultural e social defendidos por Mário de Andrade e Almada Negreiros foram aqui apresentados exatamente como parte integrante desses espaços de divergências possíveis no interior do sistema, relacionáveis com sua capacidade adaptativa. Os agenciamentos de Mário de Andrade junto ao Estado Novo brasileiro e de Almada Negreiros junto ao Estado Novo português não significaram uma cooptação dos autores por parte do Estado e nem uma coincidência entre os ideais dos artistas e dos sistemas políticos de governança. A importância conferida aos diferentes movimentos modernistas no campo artístico do século XX, inclusive anteriormente à fundação dos Estados Novos, criava um espaço de trânsito para esses projetos artísticos de modernização cultural e social no interior do campo de disputas políticas, espaço esse que soube ser capitalizado pelos Estados Novos. As incongruências entre os projetos dos artistas e o discurso ideológico dos Estados Novos funcionam também como um estímulo para a reavaliação da maneira como esses intelectuais são interpretados à luz da história, frente a matrizes totalitárias de governança, mercados limitados de bens culturais e entendimentos cambiantes do papel da arte e da cultura na dinâmica da marcha das sociedades, que caracterizaram as produções artísticas modernistas no século XX.