



História Unisinos

E-ISSN: 2236-1782

efleck@unisinos.br

Universidade do Vale do Rio dos Sinos  
Brasil

Napolitano, Marcos

A breve primavera antes do longo inverno: uma cartografia histórica da cultura brasileira  
antes do golpe de Estado de 1964

História Unisinos, vol. 18, núm. 3, septiembre-diciembre, 2014, pp. 418-428

Universidade do Vale do Rio dos Sinos  
São Leopoldo, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=579866790010>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica  
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

## A breve primavera antes do longo inverno: uma cartografia histórica da cultura brasileira antes do golpe de Estado de 1964

A short springtime before the long winter: a historical cartography  
of Brazilian culture before the coup d'état of 1964

Marcos Napolitano<sup>1</sup>

marcos.napoli@uol.com.br

---

**Resumo:** Neste artigo, apresento uma cartografia crítica da cultura brasileira entre 1955 e 1964, período crucial para o surgimento e afirmação de valores ideológicos, estéticos e culturais que marcaram a vigorosa cena cultural que tinha como principal característica a formulação de projetos marcados pelo engajamento na construção do Brasil moderno e socialmente integrado. Os movimentos intelectuais e artísticos do período tentaram equacionar os dilemas e impasses do atraso histórico brasileiro, visando influenciar as políticas de Estado na superação do “subdesenvolvimento”. Parto do pressuposto de que a cena cultural da época remetia a certos elementos do modernismo, como a busca da identidade nacional e o protagonismo do intelectual, além de preparar a “hegemonia cultural” da esquerda nacional-popular depois do golpe de 1964. Ao longo do artigo examino a historicidade específica dos projetos artístico-culturais e mapeio as várias correntes que protagonizaram a vida cultural brasileira neste momento-chave que propiciou um peculiar entrelaçamento entre política e cultura.

**Palavras-chave:** Brasil: história cultural, Brasil: cultura e política, engajamento intelectual.

**Abstract:** This article presents a critical mapping of Brazilian culture between 1955 and 1964, a crucial period for the emergence and affirmation of ideological, aesthetic and cultural values that marked the vigorous cultural scene in Brazil. That cultural milieu had at its core the formulation of projects shaped by engagement in the construction of a modern and socially integrated Brazil. The intellectual and artistic movements of the period tried to express the dilemmas and predicaments of Brazilian backwardness by attempting to influence state policies that were designed to overcome “underdevelopment”. My starting point is that the cultural scene of the era referred to certain elements of modernism, such as the search for national identity and the role of the intellectual, and helped to prepare the “cultural hegemony” of the national-popular left that arose after the 1964 coup. The article examines the specific historicity of artistic-cultural projects and maps the various currents that shaped Brazilian cultural life during this key moment, which provided a specific intertwining of politics and culture.

**Keywords:** Brazil: cultural history, Brazil: culture and politics, intellectual commitment.

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de  
História da Universidade de São Paulo.

Neste artigo, apresentarei uma proposta de cartografia crítica da cultura brasileira entre 1955 e 1964, período crucial para o surgimento e afirmação de valores ideológicos, estéticos e culturais que marcaram a vigorosa cena cultural brasileira à época. Os grupos socioculturais que a protagonizavam tinham como principal característica a formulação de projetos marcados pelo engajamento na construção do Brasil culturalmente moderno, economicamente desenvolvido e socialmente integrado. Obviamente, estes projetos não estavam isentos de contradições e limites. Como cartografia pensada a partir de um olhar ensaístico, muitas das afirmações poderão ser revistas e problematizadas por pesquisas posteriores. A minha perspectiva metodológica procura analisar os *diagnósticos* e *projetos* de algumas “formações culturais” brasileiras que atuaram na IV República (1946-1964). Para Raymond Williams, as formações culturais são grupos auto-organizados, que podem ou não estar ligados a instituições culturais (ou políticas) formais, e que procuram dar coesão às suas produções culturais ou artísticas, em diálogo ou confronto com outras formações culturais e com a ordem social mais ampla (Williams, 1992, p. 57, 68). Cria-se, assim, um espaço de convergência orgânica entre política e cultura, potencializado em alguns contextos históricos nos quais uma dada sociedade está envolvida na superação de seus entraves estruturais, econômicos ou políticos. O mais instigante é que nem sempre a proposição teórica destes grupos se realiza plenamente na obra de arte, deixando um espaço de tensão entre a intenção e a fatura dos seus projetos estético-ideológicos que acaba por testemunhar os dilemas de uma dada historicidade.

O período histórico examinado neste artigo – 1955 a 1964 – poderia ser dividido em dois, no plano histórico e historiográfico. No primeiro, é perceptível que os anos que vão até 1962 marcaram um conjunto de experiências de adensamento no debate cultural e na pesquisa estética marcados pela construção de um nacionalismo de corte progressista e pela afirmação do nacional-popular como eixo das políticas culturais de esquerda por parte de diversas formações culturais. Também neste período, projetos de ruptura formal que iam na direção oposta do “nacional-popular” também foram retomados, mais ligados à tradição da arte moderna abstrata e construtiva, como o Concretismo.

A partir de 1962, é perceptível a afirmação consciente de uma perspectiva engajada em vários ramos da arte, com destaque para a música popular e o cinema. Os *long-plays* de Carlos Lyra (*Depois do Carnaval*, 1962) e de Sérgio Ricardo (*Um Senhor de Talento*, 1963), bem como a formalização do Cinema Novo como grupo programático de cineastas, marcam esta guinada. O teatro já vinha de um processo de politização desde *Eles Não Usam Black-Tie*, peça de Gianfrancesco Guarnieri montada pelo Arena em 1959, mas no começo dos anos 1960 passava por inúmeros debates que marcavam a busca de novos rumos para além do teatro dramático de matriz realista. Neste debate, a retomada da tradição do teatro musical carioca e a problematização do naturalismo dramático proposta nos termos do teatro épico brechtiano começavam a pautar o teatro de esquerda brasileiro, marcando respectivamente o Grupo Opinião e a nova fase do Teatro de Arena sob a batuta de Augusto Boal, com implicações estéticas e ideológicas diferenciadas (Mostaço, 1982; Costa, 1996).

## O debate historiográfico

No plano do debate historiográfico, o primeiro bloco temporal da periodização proposta neste artigo ainda é um período relativamente pouco estudado, como de resto toda a década de 1950. Os estudos se concentram no período que vai de 1962 a 1968, período áureo da arte engajada no Brasil, cujo ímpeto não foi abalado pelo golpe e pelo autoritarismo dos primeiros anos do regime, embora este novo contexto político tenha exigido correções de rota e de foco entre os artistas de esquerda.

Um tema que ainda merece uma revisão mais distanciada e detalhada é a afirmação do nacionalismo como eixo fundamental dos projetos culturais no pré-golpe<sup>2</sup>. A bibliografia dos anos 1980, a começar pela crítica seminal de Marilena Chaui à perspectiva de ação cultural do Centro Popular de Cultura da UNE (Chaui, 1980), destacou as contradições desse projeto, refém do nacionalismo e do autoritarismo das elites em relação às classes populares. Conforme a autora, o primeiro mascarava a luta de classes, inerente ao processo histórico, enquanto o autoritarismo, por sua vez, minava a intenção libertadora da cultura engajada de esquerda, transformando a cultura popular em material bruto e passivo para formar a sonhada “cultura

<sup>2</sup> Em nossa opinião, as matrizes do nacionalismo (e do nacional-popular) que informaram os setores progressistas da política brasileira nos anos 1950 e 1960 têm várias origens históricas e intelectuais. Ao menos, quatro pontos de partida podem ser delimitados: (i) as obras e ensaios dos artistas e intelectuais modernistas que formularam um novo paradigma de cultura brasileira, com destaque para as reflexões de Mario de Andrade sobre a correlação entre o moderno e o nacional; (ii) A política cultural do Estado Novo que instituiu as bases simbólicas da “brasileidade”, ainda que dentro de um contexto conservador, ajudando a consagrar imagens e valores que migraram, em parte, para as esquerdas dos anos 1950; (iii) o discurso anti-imperialista e defensor da cultura popular operária e urbana que o Partido Comunista disseminava desde os anos 1930, ao menos; (iv) a perspectiva folclorista que existia desde o final do século XIX, mas que se fortaleceu a partir do modernismo, valorizando o mito da autenticidade e pureza culturais que repousavam nas comunidades rurais e semirurais. Em outras palavras, o nacional-popular dos anos 1950 não surgiu de um projeto ideológico postico imposto por um grupo de pensadores oficiais, mas disseminou-se por um ambiente intelectual e político propício e adensado pelas discussões anteriores. O desenvolvimentismo industrializante, tomado como política econômica, potencializou a crença no nacionalismo como realização histórica do Brasil, matizando a percepção das muitas contradições deste processo histórico.

nacional-popular”. Mais recentemente, autores como Marcelo Ridenti e Miliandre Garcia revisaram esta tradição crítica (Ridenti, 2010; Garcia, 2007). Ridenti argumenta que a esquerda desde os anos 1930 desenvolveu sua própria ideia de “brasilidade”, paralelamente e em confronto, muitas vezes, com o nacionalismo conservador da direita, materializado na política cultural do Estado Novo (1937-1945). Portanto, haveria um “nacionalismo revolucionário”, potencializado pela situação de dependência econômica do Brasil, que não pode ser compreendido unicamente como derivado do nacionalismo da direita, embora ambos compartilhassem certos elementos simbólicos e materiais estéticos. Miliandre Garcia, por sua vez, em sua revisão sobre a ação cultural cepecista, analisou não apenas as diretrizes, efetivamente reducionistas, diga-se, do famoso “Manifesto do CPC” sobre como deveria ser a arte de esquerda, mas também destacou o grande debate e polêmicas que o documento suscitou entre artistas engajados. Esta perspectiva matizou o pretensão caráter monolítico e simplista do cepecismo, demonstrando que a sigla abrigava um conjunto vivo e heterogêneo de militantes artísticos e culturais ligados ao universo estudantil, que entendiam a cultura brasileira e a relação com a cultura popular de vários modos. Por exemplo, em torno do cepecismo inicial, cabiam tanto o realismo crítico de um Oduvaldo Vianna Filho quanto o olhar alegórico e o experimentalismo narrativo do cinema de Glauber Rocha.

Quase sempre pensamos a cena cultural brasileira dos anos 1950 e 1960 a partir de categorias consagradas na história política, e que cada vez mais são questionadas como panaceias explicativas: populismo, nacionalismo, modernização. Em outras palavras, não se trata de descartá-las e afirmar que elas não são válidas para pensar a cultura no período, mas de reiterar a necessidade de um olhar mais focado nas mediações entre os influxos políticos e ideológicos e os projetos culturais e artísticos que pautaram a cultura brasileira do período. Esta última categoria – modernização – é a que parece estar mais ligada às representações do período do governo Juscelino Kubitschek (1956-1960). Assim mesmo, a cena cultural no período JK surge frequentemente, no plano da memória social, como a discreta *ouverture* do grande espetáculo principal da cultura brasileira, reservado aos anos 1960, visão predominante, sobretudo, na historiografia do cinema, do teatro e da música popular. Nestes casos, além do predomínio de uma visão histórica *in progress*, é frequente encontrarmos, na fortuna crítica destas áreas artísticas, a perspectiva de que boa parte dos anos 1950 foram reféns de uma estética ligada às demandas ingênuas e grosseiras

da cultura popular urbana, simbolizada na hegemonia da chanchada e do bolero, rotulados como gêneros menores, em comparação ao Cinema Novo e à Bossa Nova e MPB. No caso do cinema, ainda é forte a visão evolutiva que vê na década de 1950 o momento formador da consciência crítica da cinematografia brasileira, que amadureceria efetivamente sob o Cinema Novo (Napolitano, 2013). Na historiografia do teatro, os anos 1950 representam a consolidação de uma profissionalização, materializada no império do TBC e no surgimento das companhias profissionais, culminando no surgimento do Teatro de Arena e na ruptura representada pela já citada peça “Eles Não Usam Black-Tie”. Afirma-se, em linhas gerais, uma visão igualmente evolutiva de história cultural associada à consciência política, cujo ápice se encontrará nos grupos consagrados nos anos 1960: Arena, Opinião, Oficina (Mostaço, 1982). Na historiografia das artes visuais, a questão é mais complicada, pois a década de 1950 apresenta uma produção vigorosa, ancorada na tradição construtiva que se impôs como cânone de avaliação crítica e “bom gosto”, consagrada na tradição crítica de Mário Pedrosa ou de Frederico Moraes, por exemplo. Para a literatura, igualmente, a década de 1950, na prosa e na poesia, foi marcada pelo adensamento da expressão modernista seja pela vertente da linguagem como exame do ser-no-mundo, como *Grande Sertão: Veredas* e *Morte e Vida Severina*, seja pelo autoexame da estrutura comunicativa da palavra, como no movimento da Poesia Concreta.

Nos poucos trabalhos de síntese sobre a história cultural dos anos 1950, predominam análises baseadas nas categorias de “romantismo” e “populismo” que, mesmo pertinentes em linhas gerais, encobrem, a meu ver, tensões e problemáticas mais complexas (Velloso, 2002; Ridenti, 2000). Entretanto, desde a década de 1990, inúmeras pesquisas sinalizam o surgimento de novos temas e objetos de reflexão. Citamos, a título de exemplo desta tendência, os trabalhos de Rodolfo Vilhena (Vilhena, 1997) sobre o movimento folclorista, de Anna Maria Figueiredo (Figueiredo, 1998) sobre a propaganda e imaginário da modernidade e de Maria Arminda Arruda sobre o processo de metropolização em São Paulo e seus desdobramentos na área da cultura (Arruda, 2001). Um dos temas mais promissores na história cultural dos anos 1950 é o estudo das capitais brasileiras como focos de projetos modernos específicos, facetas diversificadas e complementares da modernidade nacional. Destacamos, neste campo, além do trabalho já citado de Maria Arminda Arruda, a instigante história de Salvador como capital de um projeto de *avant-garde* nos anos 1950, escrita por Antonio Risério<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Neste sentido, ver também o estudo sobre o raio de ação e atração das grandes cidades europeias como “capitais culturais” conforme Charle, 2004. Resguardadas as diferenças históricas e institucionais, poderíamos pensar algumas capitais brasileiras como polos de atração, formação e irradiação cultural, com características próprias e não subordinadas ao eixo Rio-São Paulo.

Outros centros urbanos, como Belo Horizonte, Recife e Porto Alegre, geradores de quadros intelectuais e movimentos próprios para o projeto moderno brasileiro, ainda reservam, com certeza, muitos temas de pesquisa, que já vêm sendo desbravados pelos programas de pós-graduação sediados nestas cidades.

Feita esta breve resenha sobre a historiografia da cultura na década de 1950, gostaria de propor um quadro geral de problemas e tendências a título de cartografia dos grandes projetos culturais que marcaram a década, sobretudo o quinquênio JK. Vale lembrar que o governo JK acabou por ser memorizado dentro de uma perspectiva dada pela “nostalgia da modernidade”, sentimento a princípio paradoxal que tomou conta de uma boa parte da sociedade brasileira. Esta nostalgia surgiu após o golpe militar de 1964, que expôs as contradições mais agudas de nossa modernização capitalista e traiu a “promessa de felicidade” dos anos 1950, ao separar o processo de modernização econômica da inclusão social e da democracia política, gerando traumas cujos sintomas mais contundentes, paradoxalmente, podem ser percebidos na instigante vida cultural dos anos 1960 e 1970. Entretanto, no plano da memória social, a quebra das ilusões catalisadas em 1964 fez com que o período JK ficasse congelado sob a capa de um projeto idealizado que prometia conciliar as benesses da modernização com os ritmos e sociabilidades da vida tradicional brasileira, acenando com uma paulatina integração social sem inversão da ordem política. Nesse período, consagraram-se temas e categorias fundamentais para compreendermos a “virada participante” da cultura brasileira na primeira metade da década de 1960, tais como “autenticidade”, “alienação”, “nacional-popular”. Estas categorias sistematizadas nos debates dentro do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) se espalharam pelos movimentos culturais mais politizados e com forte poder de atração junto à juventude universitária, como o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE e o Movimento de Cultura Popular (MCP) da cidade do Recife. Este último, formado por volta de 1959, tem uma ligação direta com o ambiente político e cultural da capital de Pernambuco, envolvendo militantes da esquerda católica, comunistas e socialistas, catalisados pela dinâmica do governo municipal e, posteriormente a 1962, também estadual, encabeçado por Miguel Arraes (Souza, 2013). Desde meados da década, Pernambuco assumia um papel protagonista no cenário político e cultural brasileiro, sendo palco de experiências fundamentais, como a Frente do Recife (coalizão de partidos de esquerda que ganhou a prefeitura em 1955), as Ligas Camponesas e as experiências alfabetizadoras de Paulo Freire. Em grande parte, a efervescência pernambucana inspirou jovens do centro-sul do Brasil para formar o CPC da UNE entre 1961 e 1962. O CPC, portanto, adensava a

experiência política e cultural da década de 1950, marcada pela “ida ao povo” e a busca de uma consciência nacional transformadora, que superasse os impasses causados pelo chamado “subdesenvolvimento”. Apesar das simplificações e idealismos por parte dos adeptos desta política cultural e da inegável verve tutelar sobre as ações de massa, o que poderia ser lido como resquícios de um certo autoritarismo na relação entre intelectuais ativistas e classes populares, ambos os movimentos foram fundamentais como aglutinadores de uma ação cultural que desde os anos 1950 era praticada de forma difusa.

## A busca da modernidade brasileira

As articulações entre cultura e política, na segunda metade dos anos 1950, bem como na primeira metade dos anos 1960, parecem traduzir perfeitamente a equação proposta por Perry Anderson para a análise das relações entre modernidade e projetos revolucionários, pois apresentam os três elementos dessa equação: a “proximidade imaginativa da Revolução”, a presença do academicismo na vida cultural e o impacto social das inovações técnicas e tecnológicas (Anderson, 1986). Examinemos um pouco mais cada um destes termos.

Na década de 1950, a revolução não era apenas uma utopia distante, embora o conservadorismo ainda desse o tom da vida brasileira. A classe operária mostrara o seu vigor em grandes greves, como as de 1953 e 1957, e os camponeses também se organizavam para a reforma agrária e para as conquistas de direitos trabalhistas, sempre adiadas em todos os projetos oficiais de desenvolvimento. A presença do Partido Comunista Brasileiro, ainda que hesitante entre uma política de massas e uma política de insurreição, fornecia aos camponeses e operários uma teoria da revolução, já testada em outros países do mundo. Não havia a famosa “crise das utopias” e, a rigor, a revolução não era uma utopia, mas um projeto político plausível, em que pese todos os obstáculos políticos à sua consecução. Os vários grupos de esquerda, como os comunistas, socialistas e cristãos, cresciam não apenas junto às classes populares, mas aumentavam sua influência junto aos intelectuais e artistas, com destaque para o PCB (Ridenti, 2010). O sucesso da Revolução Cubana, em 1959, mostrou que a “proximidade” da Revolução não era apenas “imaginativa”, mas uma perspectiva concreta, quase um “destino manifesto” dos países do Terceiro-Mundo. Naquele contexto, a cultura engajada deveria preparar a libertação nacional, seja pelo viés do desenvolvimentismo redentor, seja pelo viés da revolução socialista. A política frentista defendida pelo PCB desde 1958, com a publi-



cação da “Declaração de Março”, articulava os dois polos deste imaginário de libertação histórica, fazendo crer que reforma e revolução fossem estratégias conciliáveis no horizonte histórico brasileiro (Segatto, 1995).

Quanto ao academicismo, é preciso matizar sua presença na vida cultural brasileira, pois, desde os anos 1920, construiu-se um vigoroso movimento modernista, questionador dos cânones academicistas em várias áreas artísticas, tornando-se quase uma estética oficial ao longo dos anos 1930, sob o patronato da Escola Nacional de Belas Artes, cuja tradicional exposição anual, em sua edição de 1931, consagrou o modernismo (Lima, 2008). Apesar disso, boa parte da intelectualidade da década de 1950 pautava-se pelo nacionalismo e pelo folclorismo, herdeiros de cânones de gosto tradicionalista, ainda que temperados por uma sensibilidade moderna. Apesar do modernismo brasileiro ter tangenciado a questão folclorista, sobretudo nas reflexões de Mário de Andrade sobre a necessidade de uma cultura brasileira, o folclorismo dos anos 1950 parecia recuar ao passado romântico, idealizando o “popular” sob o manto do purismo cultural primitivista e do preservacionismo, elementos que não tinham um valor em si e por si nas reflexões de Mário (Napolitano, 2003).

Alinhando-se ao gosto acadêmico e naturalista, havia uma arte de esquerda ainda pautada no “realismo socialista”, buscando uma comunicação fácil com as camadas populares e rejeitando as vanguardas mais inclinadas para a pesquisa formal. Portanto, o campo de questionamento dos artistas e intelectuais mais radicalmente modernos ainda era grande, pois o academicismo, o folclorismo e o realismo eram padrões que ligavam a vida cultural brasileira ao passado, às tradições e à herança cultural pré-moderna. Devemos reconhecer, entretanto, que o “projeto moderno brasileiro” não fechava os olhos para o passado. Ao contrário, desde o primeiro modernismo de 1922, o passado era o foco da atenção das vanguardas, pois nele residiam as brasas adormecidas da brasilidade, das culturas populares que deveriam fornecer o material básico da nossa modernidade. O que o modernismo efetivamente rejeitava era a cultura de elite construída pelas instituições do Império e da Primeira República, acusada de ser artificial, provinciana, cópia malfeita do academicismo europeu, além de transformar o popular em “exótico”, ou seja, algo externo à cultura brasileira moderna, intelectualizada e urbana. Nesta operação ambígua, o popular poderia ser até valorizado como “típico”, mas completamente externo a uma cultura considerada legítima, chancelada pelas elites burguesas e ainda objeto de um olhar ora idealista, ora preconceituoso e racista, mas sempre fruto do desconhecimento da cultura do “outro”<sup>4</sup>.

Finalmente, quanto ao impacto das novas técnicas e tecnologias na vida social, os “50 anos em 5” de JK efetivamente trouxeram novos hábitos de consumo, inclusive de consumo cultural, ampliando uma classe média cosmopolita, mudando a face das grandes cidades com projetos arquitetônicos e urbanistas ousados, fixando as bases de uma indústria moderna, calcada na produção de automóveis e eletrodomésticos. No final dos anos 1950, a televisão começou a se expandir nos segmentos médios das grandes cidades, mas o rádio ainda era dominante como principal meio de comunicação. A expansão do ensino superior era tímida e não conseguia absorver os jovens em idade universitária, formando um gargalo de demanda que teria implicações importantes no movimento estudantil dos anos 1960. O Plano de Metas de JK havia destinado cerca de 93% dos recursos para os setores de infraestrutura, energia e transporte. Alimentação e educação, que formavam as cinco grandes áreas estratégicas do Plano, receberam apenas 7% dos recursos. A percepção deste descompasso entre o novo horizonte de consumo e desenvolvimento, e o arcaísmo do acesso à educação e à propriedade da terra alimentou, em grande parte, a dinâmica dos movimentos sociais durante o governo João Goulart, com grande impacto na agenda cultural. Não por acaso, o camponês, particularmente o camponês nordestino, era o herói da revolução brasileira, como se pode ver nos filmes clássicos do primeiro Cinema Novo, tais como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). A Era JK consolidava a vocação moderna da elite, mas acirrava ainda mais as contradições deste projeto.

Ao lado deste contexto que dava novo sentido político à herança dos movimentos culturais modernistas, é preciso destacar duas tensões básicas na cena cultural brasileira da década de 1950, com desdobramentos ideológicos bastante profundos funcionando como marcos das lutas culturais e projetos de renovação sociocultural. A primeira tensão deu-se entre a tradição da cultura letrada mais convencional e a retomada de projetos modernistas de vanguarda, expressada pelo embate poético entre a verve lírica da chamada “Geração de 45”, consagrada por poetas como Vinícius de Moraes e Cecília Meirelles, e a busca da matemática da composição defendida pela Poesia Concreta. Entretanto, é preciso tomar cuidado com os mitos de ruptura que a história do movimento concretista quis imprimir. Ainda que no campo da poesia a chamada “Geração de 45” tivesse retomado a forma mais acadêmica e lírica para se expressar, a literatura brasileira como um todo já dava sinais de experimentalismos paralelos e diferenciados do concretismo poético, como atestam a obra de João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa.

<sup>4</sup> Sobre a categoria de “exotismo” como objeto de reflexão da história ver Flechet, 2007.

A segunda tensão que marcou o período deu-se entre a cultura popular tradicional – de base comunitária e rural – e a nova cultura popular urbana, marcada pelos meios de comunicação. Estes atraíam a desconfiança dos intelectuais, de esquerda e de direita, pois eram vistos como veículos de modismos, grosserias e alienação cultural e política. Tanto os intelectuais folcloristas quanto os intelectuais comunistas, por motivos diferentes, imaginavam uma cultura popular autêntica e pura, que fosse o reservatório da nacionalidade ancestral ou da consciência revolucionária potencial.

Poderíamos dizer que o período do governo JK e sua crença geral na modernização capitalista redentora da própria vida nacional como um todo apontavam para a superação destas duas dicotomias – academicismo *versus* modernismo e cultura popular rural *versus* cultura popular urbana. O que sobreveio foi uma dialética, plena de contradições, que fez interagir os quatro polos destas lutas culturais, a saber: (a) a cultura letrada tradicional; (b) as vanguardas; (c) a cultura popular tradicional, de base comunitária; (d) a cultura popular moderna, veiculada pelos meios massivos. O entrecruzamento destas várias tradições e conjuntos culturais, uma das marcas das culturas híbridas definidas por Nestor Canclini (Canclini, 1996), ainda está por ser compreendido em todas as suas peculiaridades e detalhes. O fato é que este processo de entrecruzamento marcou o debate cultural, a renovação estética e a reorganização do mercado de bens simbólicos, pautando a “moderna tradição brasileira” que se afirmou plenamente ao longo dos anos 1960 (Ortiz, 1988).

Em linhas gerais, este é o quadro mais amplo do “projeto moderno brasileiro”, renovado nos anos 1950 e aqui entendido como a convergência da vontade política de parte das elites brasileiras, articulando segmentos econômicos, políticos e culturais na formação de um projeto social, cultural e estético, aglutinado na vontade geral de modernização. Este projeto orientou um conjunto de ações culturais e institucionais, reposicionando e atualizando a vida nacional como um todo perante si mesma e perante o mundo ocidental (Velho, 1994). A contradição maior neste processo, em que pese toda a sua eventual generosidade, é que as classes populares eram vistas como coadjuvantes, sempre mencionadas como origem e destino dos projetos nacionais, mas pouco incluídas como protagonistas, no âmbito da criação ou do consumo cultural. O fracasso político de 1964 não revelou apenas a vocação

da elite brasileira para ser a “vanguarda do atraso” do mundo ocidental, mas também pode ser pensado a partir das contradições e lacunas do nosso projeto moderno. Este, mesmo criando uma cultura nacional instigante e sofisticada, pouco fez para ampliar o seu circuito de divulgação através da massificação da educação e dos circuitos culturais como um todo, sem falar em reformas políticas e econômicas substantivas que democratizassem a sociedade. Quando estas questões começaram a entrar na pauta da agenda da modernização brasileira, já estávamos às vésperas da crise de 1964.

## Uma cartografia da cultura brasileira antes do golpe de 1964

Esboçado este quadro geral de problemas, arrisquei a elaboração de uma cartografia dos atores, projetos e políticas culturais que protagonizaram a cena cultural da segunda metade dos anos 1950, na tentativa de demonstrar que os dilemas da segunda metade dos anos 1950, no campo cultural, não podem ser resumidos na categoria do “romantismo populista” ou subsumidos no cenário maior da modernização econômica. Como mapa inicial, proponho a presença de cinco grandes projetos culturais, que não devem ser vistos como conjuntos estanques, operando frequentes intercâmbios de valores e ideias, ao lado de discordâncias táticas e estratégicas no campo da política cultural. São eles: (i) a arte engajada de esquerda, sancionada pelo Partido Comunista Brasileiro; (ii) O movimento folclorista, tendo como epicentro a Academia Brasileira de Letras e as correntes intelectuais nacionalistas de cunho mais conservador; (iii) O reformismo desenvolvimentista, ancorado no ISEB; (iv) As correntes católicas de esquerda, abrigadas em setores do clero e do laicato, organizado na forma de entidades e movimentos do laicato, como a JUC e o Movimento de Cultura Popular do Recife; (v) as correntes neomodernistas de vanguarda, particularmente fortes na música erudita, nas artes plásticas, na arquitetura e na poesia, cuja expressão mais famosa foi o Movimento Concretista, em São Paulo.

Em linhas gerais, a interação e as tensões entre estas variáveis marcarão a cena cultural brasileira até o golpe militar de 1964, em que pese o predomínio das correntes engajadas alinhadas com a cultura nacional-popular de esquerda<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> A questão do “nacional-popular” no Brasil é matéria complexa. Em princípio, o conceito deveria ser analisado a partir das formulações de Antonio Gramsci, que o definia como o encontro mediado entre o “dialeto-folclórico” (local) e o burguês-cosmopolita (universal). Entretanto, o tema do nacional-popular no Brasil é anterior à entrada dos textos de Gramsci entre nós. A meu ver, a categoria é uma apropriação, pela esquerda dos anos 1950, sobretudo, do nacionalismo de matriz conservadora dos anos 1930, eixo da chamada “brasileiridade”. Ao longo desta década, a expressão ganhou sentido político e ideológico mais preciso, como expressão da política de alianças de classe (frentismo) na busca da libertação nacional e superação do subdesenvolvimento. Sob o ponto de vista estético, o nacional-popular busca uma linguagem estética que concilie tradição culta canônica e elementos das culturas populares, temperadas com crítica social, objetivando a construção de um idioma cultural comum a várias classes e regiões de um determinado país. Ver Napolitano, 2011.

A política cultural do Partido Comunista oxigenou-se na segunda metade da década de 1950, depois dos excessos doutrinários e das restrições estéticas do período de vigência do “realismo socialista” (1947-1954), que coincidiu com um período de isolamento político do partido, em relação às forças de esquerda e ao sistema político como um todo (Moraes, 1990). A partir de 1958, os intelectuais ligados ao PCB, orgânicos ou simpatizantes, construíram uma política cultural frentista, cujo corolário no campo político foi a “Declaração de Março de 1958”, que acenou com a política de aliança de classes na defesa da nação contra o “imperialismo” e na união dos setores progressistas de esquerda na luta pela realização de reformas institucionais democratizantes. A partir de então, o Partido adensou ainda mais sua forte presença na cena cultural, estimulando a criação de grupos artísticos, como o Teatro Paulista do Estudante e, mais tarde, os Centros Populares de Cultura. A abertura a novos valores estéticos não significou o abandono da crença comunista na arte realista e na fusão do particular (o povo-nação) com o universal (a herança cultural da sociedade burguesa), tão cara às reflexões de Georg Lukacs, teórico que foi introduzido no Brasil por esta época (Frederico, 1995). Os jovens artistas que gravitavam em torno do Partido foram além das orientações oficiais dos dirigentes, cujo centralismo na área cultural arrefeceu depois da morte de Stalin e do fim do jdanovismo, em 1953. Os artistas comunistas e simpatizantes acabaram por construir no cinema, no teatro e na música popular uma leitura própria das tradições culturais brasileiras, operando uma fusão entre a tradição e a modernidade, temas líricos e engajados, narrativas realistas e colagens que remetiam a outras figuras e estratégias de linguagem, cujo grande laboratório criativo será o Centro Popular de Cultura da UNE (Garcia, 2007). O teatro de Oduvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri, a fase engajada da Bossa Nova de Carlos Lyra e Sergio Ricardo e a primeira fase do Cinema Novo tiveram sua gênese neste processo de abertura da cultura de esquerda, ainda nos anos 1950. Nestas manifestações, elementos da cultura nacional-popular, das culturas populares urbanas e rurais, do realismo socialista e das vanguardas misturavam-se em obras de arte impactantes e inovadoras.

O movimento folclorista brasileiro, já vigoroso desde o final dos anos 1940, ganhou muita força ao longo da década seguinte, com a realização de quatro grandes congressos nacionais (Rio de Janeiro, 1951; Curitiba, 1953; Salvador, 1957; e Porto Alegre, 1959) e um congresso internacional, em São Paulo (1955). A ação de intelectuais com forte presença na imprensa, na Academia Brasileira

de Letras e junto à burocracia oficial da Cultura, como na Comissão Nacional do Folclore (ligada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura/Ministério das Relações Exteriores), atesta o vigor desta corrente, cuja gênese se encontra nos anos 1930 (Velloso, 2002). O folclorismo procurava conciliar o rigor cientificista, o olhar antropológico e a profissão de fé nacionalista na identificação, catalogação e divulgação das manifestações tradicionais das classes populares brasileiras, sobretudo aquelas ligadas às comunidades rurais, vistas como não contaminadas pelos meios de comunicação. Acreditando que a cultura popular era uma “coisa-em-si”, ameaçada pela modernização e pelo predomínio dos meios massivos que difundiam modismos estrangeiros, os folcloristas acreditavam-se imbuídos de uma missão salvacionista, que idealizava a cultura popular rural e negava o popular urbano, cada vez mais presente na vida brasileira (Vilhena, 1997; Wasserman, 2002). Embora mais próximo do conservadorismo político, da ideologia de um país sem tensões sociais e mistificando as virtudes das comunidades pobres do meio rural, ainda assim o olhar folclorista alimentou muitos intelectuais de esquerda. Estes viam no folclore um método válido para se construir a cultura nacional-popular de esquerda, a base do idioma cultural comum da aliança progressista contra o imperialismo e contra o latifúndio oligárquico, nos termos do PCB. Entretanto, é preciso destacar que a incorporação do folclorismo pela política cultural do PCB foi mais vigorosa entre 1945 e 1956, esgarçando-se paulatinamente a partir de então, mesclada às tradições cosmopolitas e ao experimentalismo de linhagem modernista. Os jovens artistas comunistas da segunda metade da década de 1950 cada vez mais rejeitavam os valores folclóricos como único procedimento de pesquisa cultural e material estético. Além disso, o próprio folclorismo como panaceia para entender as tradições populares começou a ser questionado, com a mudança dos paradigmas sociológicos na pesquisa da cultura popular, representados, sobretudo pela Escola Sociológica Paulista<sup>6</sup>.

A corrente isebiana completava, com a esquerda comunista e os folcloristas, o conjunto que tinha no nacionalismo a base ideológica para pensar os rumos da vida brasileira moderna. No caso do ISEB, as formulações nacionalistas seriam marcadas pela falta de rigor teórico e pelo voluntarismo político, elementos que superdimensionaram as virtudes progressistas da “burguesia nacional” frente ao capitalismo internacional (Toledo, 1997). O ISEB havia sido criado como entidade de formulação de estratégias e linhas ideológicas que pudessem legitimar o nacional-desenvolvimentismo,

<sup>6</sup> Neste sentido, ver Fernandes, 1978. Desde início dos anos 1960, o sociólogo paulista já questionava as categorias teóricas que informavam o movimento folclorista, como atesta seu artigo publicado na revista *Anhembi*, em 1961 (“Folclore e mudança social na cidade de São Paulo”).



tentando romper com os quadros de dependência e atraso típicos da periferia capitalista. Oscilando entre as matrizes políticas liberais (Helio Jaguaribe), a filosofia do existencialismo sartriano (Roland Corbisier) e o materialismo histórico (Nelson Werneck Sodré), o ISEB procurou formular um discurso para as novas elites desenvolvimentistas que formavam a burocracia do governo JK e João Goulart, apresentando o conjunto abstrato da nação como a grande protagonista deste processo. Esta crença era sintetizada na expressão “ser nacional”, tão cara aos isebianos, fundamentando uma nova articulação entre a sociedade civil e o Estado na consumação de um novo estágio histórico do desenvolvimento (Ortiz, 1994). Nas formulações do ISEB, autonomia nacional, democracia social e política e industrialização caminhavam juntas na realização da promessa de felicidade contida no projeto moderno brasileiro. O fracasso de um destes termos representaria o fracasso de todo o projeto. O golpe militar mostrou que a marcha em direção ao capitalismo não era bem assim, pois a modernização capitalista brasileira completou-se sem democracia e sem autonomia nacional. Os desdobramentos dos discursos isebianos na cultura podem ser avaliados no manifesto do Centro Popular de Cultura da UNE, escrito por Carlos Estevam Martins em 1962, bem como nas obras artísticas que procuravam explorar as contradições do arcaísmo brasileiro questionado pela vontade revolucionária do povo, tal como podemos perceber nos primeiros filmes do Cinema Novo (1962-1964).

Não seria exagerado dizer que, na área cultural, o ISEB foi a grande ponte entre as décadas de 1950 e 1960. O nacionalismo reformista e o nacionalismo revolucionário convergiram no final da década, na medida em que o Partido Comunista Brasileiro construía sua “Nova Política”, afastando-se do sectarismo político e da doutrina do “Realismo Socialista” que havia marcado sua trajetória entre 1950 e 1956. Buscando novas alianças, que incluíam setores da imaginada “burguesia nacional” que deveria ser anti-imperialista, ao menos nos manuais do marxismo doutrinário, o PCB ajudou a formatar uma cultura nacional-popular que tentava conciliar o reformismo e a tradição revolucionária, o nacional-desenvolvimentismo em curso desde o governo JK e a futura “revolução nacional-democrática”. A hegemonia dos comunistas nos anos finais do ISEB (1962-1964) não foi acidental, mas fruto desta leitura sobre o potencial revolucionário do nacionalismo.

Havia setores da esquerda, marxista ou não, que não aceitavam o nacionalismo como solução para todos os males do Brasil. A POLOP (Política Operária), com alguma influência no meio intelectual, surgida no começo dos anos 1960, procurava se distanciar do nacionalismo

programático dos comunistas, enfatizando que a revolução brasileira não se daria por “etapas” (em um primeiro momento, “nacional-democrática”, e só depois “socialista”), nem seria fruto de alianças com todos os setores ditos “nacionalistas”. Além disso, desde o final dos anos 1950, firmava-se um marxismo acadêmico cuja principal expressão era o chamado “Grupo do Capital”, que reunia jovens professores e pesquisadores ligados à Universidade de São Paulo, como Fernando Henrique Cardoso, Roberto Schwarz, José Arthur Giannotti e Fernando Novais, entre outros. O grupo propunha uma releitura dos textos marxianos, distanciada dos esquematismos doutrinários do PCB, procurando fundamentar uma visão global do capitalismo enquanto sistema mundial. Esta perspectiva, que nos anos 1950 era restrita a pequenos círculos intelectuais universitários, ganhará corpo no debate cultural após o golpe de Estado de 1964 e terá importância crescente na crítica ao nacionalismo isebiano e pecebista a partir do final dos anos 1960. As principais categorias teóricas desta corrente, como “autenticidade”, “alienação” e “consciência nacional”, sofrerão duras críticas, sendo acusadas de “ilusões reformistas” e armadilhas ideológicas que não apenas conduziram ao desastre de 1964, mas, à medida que permaneceram dando o tom da cultura de resistência ao regime nos seus primeiros quatro anos, impediram uma crítica cultural efetiva ao novo contexto autoritário (Schwarz, 2001).

O final da década de 1950 viu nascer outra matriz de política cultural, que também ganharia mais espaço nos anos 1970: o catolicismo progressista. A afirmação deste grupo teria sua origem na crescente autonomia dos membros da Juventude Universitária Católica (JUC), cada vez mais sensíveis às questões sociais, críticos das hierarquias e da tradição conservadora da Igreja Católica, valores que ao final da década seriam reiterados pelos debates e deliberações do Concílio Vaticano II (1962-1965). No começo dos anos 1960, muitos membros da JUC romperam com a Igreja, mas não com o catolicismo, fundando a Ação Popular a partir de uma leitura própria da tradição socialista.

Os projetos culturais do catolicismo de esquerda, por sua vez, não tinham na categoria “nação” seu eixo fundamental, e isso talvez constituísse sua grande diferença em relação ao conjunto da esquerda marcada pelo nacional-popular. Ainda assim, nos anos 1950 e início dos anos 1960, o clima reformista e nacionalista fazia com que seus militantes engrossassem esse projeto geral das esquerdas, concentrando-se, sobretudo, nas atividades de alfabetização de adultos a partir da valorização do cotidiano e da autonomia da pessoa humana em comunidade. A cultura popular era vista como dinâmica (e não estática, como no folclorismo tradicionalista) e potencialmente

libertária, desde que estimulada a construir a autoconsciência que a transformasse em sujeito político autônomo na busca da justiça social (Pecaut, 1990). Além disso, o papel do intelectual era menos o de mediador com o Estado nacional e messias da Revolução, e mais o de agente propulsor desta autoconsciência, ainda que se mantivesse como tutor das massas.

A guinada católica para a esquerda era ancorada num conjunto de novos valores que paulatinamente foram teorizados em vários textos produzidos pelo clero e pelo laicato católico, sobretudo voltados para a questão da educação popular (Fávero, 1983). Entre estes valores fundamentais, podemos citar: o culto da vida comunitária, a partilha da responsabilidade coletiva, a conciliação da espiritualidade cristã com a ação política no mundo, a busca de justiça social e a crítica ao materialismo capitalista ou comunista. Boa parte da política cultural da esquerda católica, ainda pouco sistematizada e estudada, parece ter sido direcionada para a construção de métodos de alfabetização participativos e para a politização de elementos culturais comunitários, como no caso de Paulo Freire, ancorados na tradição oral e rejeitando o mercado de bens simbólicos que marcava a cultura popular urbana. Aliás, esta era outra diferença em relação aos artistas comunistas, que nunca rejeitaram o mercado como circuito potencial de disseminação da cultura e da arte engajadas. A presença massiva dos comunistas na indústria cultural nos anos 1960 e 1970 atesta esta abertura ao mercado, visto então como um circuito neutro, de onde se poderia falar ao povo-nação como um todo. Já os militantes católicos operavam dentro de um projeto cultural comunitário, basista e pluralista, sem a preocupação de sintetizar todas as culturas populares na forma de um idioma cultural comum e ancorado na fusão entre o nacionalismo convencional e os cânones estéticos da arte ocidental. Pouco atenta às formas estéticas em si, a política cultural da esquerda católica preocupava-se mais com o processo de construção da “pessoa humana” em comunidade, o ser-no-mundo a partir de uma arte amadora e artesanal, e da palavra como veículo para a tomada de autoconsciência.

Completando esta cartografia inicial, temos as correntes da vanguarda experimental, que buscavam avançar na forma e no próprio conceito de obra de arte, em relação às convenções de linguagem e expressão. A ação cultural das vanguardas modernas dos anos 1950 retomou as propostas formais mais radicais do primeiro modernismo brasileiro, aprofundando a busca de novas formas e da discussão sobre o fazer artístico numa sociedade que já era moderna em suas estruturas sociais básicas. O “Plano Piloto da Poesia Concreta” (1958) deixava clara esta visão. Tratava-se, pois, de atualizar as formas

artísticas e rediscutir os cânones realistas e acadêmicos da arte, elaborando obras provocativas não em função dos temas ou representações miméticas nelas contidas, mas, principalmente, pelo seu papel na abertura de uma nova sensibilidade formal. No projeto vanguardista, esta sensibilidade deveria permitir a construção de um olhar crítico para a realidade urbana, industrial, cosmopolita e planejada da vida capitalista moderna. O diálogo com as tendências da vanguarda ocidental, na busca de um novo estatuto para a arte e para o artista, afastou esta corrente do nacionalismo convencional tão caro a muitos intelectuais de esquerda, mas não impediu que artistas identificados com a vanguarda buscassem formas de expressão que conciliassem a politização da arte engajada com a pesquisa formal da vanguarda, como demonstra a chamada “virada participativa” do Concretismo no início dos anos 1960 ou a nova vanguarda da música erudita, sintetizada no Manifesto da Música Nova, na qual muitos compositores e maestros eram ligados ao PCB (1963). Entretanto, a politização da vanguarda brasileira é um fenômeno mais ligado à segunda metade dos anos 1960, como demonstram os movimentos da Nova Figuração e da Nova Objetividade, nas artes plásticas, surgidos a partir de 1965. Na década de 1950, a crença no papel atualizador da vanguarda, ajudando na modernização geral do país, era mais predominante.

Em que pese as diferenças ideológicas e estéticas, havia um dilema central em todos estes projetos, expressando uma contradição que acompanhava a própria política de massas da democracia brasileira dos anos 1950: *como incorporar o “popular” no novo projeto nacional, forjado em meio a um dramático e rápido processo de modernização capitalista? Mais do que isso, quem era esse “popular” que emergia de tal processo?* Estas, em minha opinião, eram as questões centrais das lutas culturais e ideológicas do período, que foram equacionadas (mas não resolvidas) de maneiras estética e ideológica diferenciadas pelas várias correntes culturais.

Os vários projetos esbarravam numa armadilha da modernização do período JK: a educação e a cultura, não sendo prioridades nas “metas” governamentais, criavam um abismo entre os projetos de integração das classes populares na renovação cultural brasileira e as reais possibilidades institucionais desta integração. É bom lembrar que a “meta” educação recebeu apenas 3,4% dos recursos totais, qualificada no documento oficial do famoso Plano de Metas apenas como preparação do pessoal técnico para viabilizar o desenvolvimentismo. Este quadro de exclusão escolar contrastava com a escolarização de boa qualidade reservada às elites e aos setores médios, que forneciam os quadros intelectuais e artísticos dos vários movimentos artísticos e culturais do período.

Finalmente, na busca de uma reflexão mais diacrônica, situada na ideia de “longa duração” histórica, como poderíamos entender o período 1955-1964 na história da cultura brasileira? Teria representado o ponto máximo de tensão entre os “dois brasis”, o arcaico e o moderno, culminando na superação do primeiro sem afirmação plena do segundo? Ou teria consagrado uma forma de representação idealizada do Brasil arcaico (e do popular) como dado formal da nossa modernidade, sintoma da má consciência provocada pelo *apartheid* social nos meios culturais e artísticos? Ou ainda teria sido uma primavera cultural, plena de floração, interrompida a fórceps pela mudança do rumo histórico do país no pós-1964, tornando-se herança vazia de um tempo em que sonhamos ser modernos?

É inegável que a literatura tem preenchido lacunas e proposto novas reflexões sobre a breve primavera cultural brasileira que se encerrou com o golpe de Estado de 1964. Mas estas questões ainda reservam bastante potencial para a pesquisa acadêmica em várias áreas. Além disso, as tradições conservadoras e liberais no plano intelectual e artístico ainda precisam ser mais estudadas. Se os nacionalistas de direita, os intelectuais autoritários e liberais-conservadores dos anos 1910 a 1930 são relativamente bem conhecidos pela pesquisa historiográfica, o mesmo não se pode dizer do período pós-1950. Ainda é preciso conhecer mais os projetos culturais do período para além do campo das esquerdas – socialista, comunista, nacionalista ou católica<sup>7</sup>. Onde estavam atuando os intelectuais e artistas assumidamente de direita? Como a “Guerra Fria Cultural” se manifestou no ambiente cultural brasileiro? Como os projetos políticos e ideológicos de direita, gestados entre os anos 1950 e 1960 por entidades como a Escola Superior de Guerra e pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), influenciaram a cena cultural e artística brasileira? Quais os pontos de contato efetivos no plano da ação cultural, se é que existiam, entre o nacionalismo da direita e o nacional-popular da esquerda? O anticomunismo, tão forte na imprensa liberal, teve uma faceta artística digna de nota na cena brasileira dos anos 1950, ou foi um ponto fora da curva diante da crescente hegemonia cultural da esquerda no meio intelectual e artístico?

A cartografia crítica proposta neste artigo, sintomaticamente, não desenvolveu estas questões finais não apenas por uma questão de foco, mas também dada a falta de uma bibliografia consolidada. Nem por isso elas são menos importantes para um futuro mapa para conhecer melhor a cena cultural brasileira pré-golpe.

## Referências

- ANDERSON, P. 1986. Modernidade e revolução. *Novos Estudos Cebap*, 14:2-15.
- ARRUDA, M.A. 2001. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru, Edusp, 480 p.
- CANCELLI, E. 2004. Intelectualidade e poder: inconformismo na Guerra Fria. *ArtCultura*, 9:111-118.
- CANCLINI, N. 1996. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Edusp, 416 p.
- CHARLE, C. 2004. *Capitales européennes et rayonnement culturel*. Paris, Rue D'ulm Eds, 192 p.
- CHAUÍ, M. 1980. *Seminários: O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Editora Brasiliense.
- COSTA, I.C. 1996. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro, Graal, 233 p.
- FÁVERO, O. 1983. *Cultura popular e educação popular nos anos 60: memória dos anos 1960*. Rio de Janeiro, Graal, 190 p.
- FERNANDES, F. 1978. *Folclore em questão*. São Paulo, Hucitec, 282 p.
- FIGUEIREDO, A.M. 1998. *Liberdade é uma calça velha azul e desbotada: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954/1964)*. São Paulo, HUCITEC/FFLCH-USP, 169 p.
- FLECHET, A. 2007. L'Exotisme comme objet d'histoire. *Hypothèses*, 1:15-26. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2007-1-page-15.htm>. Acesso em: 29/10/2014.
- FREDERICO, C. 1995. A presença de Lukács na política cultural do PCB e na universidade. In: J.Q. MORAES (org.), *História do marxismo no Brasil*. Campinas, Ed. Unicamp, vol. II, p. 183-222.
- GARCIA, M. 2007. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 159 p.
- LIMA, L.M. 2008. Salão de 31: a XXXVIII Exposição Nacional de Belas Artes. *Cadernos do PROARQ*, 12:11-14. Disponível em: [http://www.proarq.fau.ufrj.br/novo/arquivos/anexos/cadernos\\_proarq/cadernos-proarq12.pdf](http://www.proarq.fau.ufrj.br/novo/arquivos/anexos/cadernos_proarq/cadernos-proarq12.pdf). Acesso em: 29/10/2014.
- MORAES, D. 1990. *O imaginário vigiado: realismo socialista no Brasil (1947/1953)*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 270 p.
- MOSTAÇO, E. 1982. *Teatro e política no Brasil: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo, Proposta Editorial, 196 p.
- NAPOLITANO, M. 2003. Mário de Andrade e a cultura moderna brasileira. In: M. RIBEIRO (org.), *Portugal-Brasil: uma visão interdisciplinar do século XX*. Coimbra, Quartetto, p. 285-300.
- NAPOLITANO, M. 2011. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*, 37/38:25-56.
- NAPOLITANO, M. 2013. Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957): a música popular como representação de um impasse. *Per Musi*, 29:75-85.
- ORTIZ, R. 1994. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 152 p.
- ORTIZ, R. 1988. *Moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 224 p.
- PECAUT, D. 1990. *Intelectuais e política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo, São Paulo, Brasiliense, 336 p.
- RIDENTI, M. 2000. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 462 p.

<sup>7</sup> Neste sentido, destacamos as reflexões pioneiras de Elizabeth Cancelli sobre a Associação Brasileira do Congresso pela Liberdade da Cultura, criado em 1958, como ramo do Congresso pela Liberdade da Cultura (CCF), braço do liberalismo anticomunista no contexto da Guerra Fria. Ver Cancelli, 2004.

- RIDENTI, M. 2010. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo, Editora Unesp, 192 p.
- SCHWARZ, R. 2001. Cultura e política – 1964-1969. *Cultura e Política*, São Paulo, Paz e Terra, p. 7-58.
- SEGATTO, J.L. 1995. *Reforma e revolução: as vicissitudes políticas do PCB (1954-1964)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 272 p.
- SOUZA, F.S. de. 2013. Católicos e comunistas no MCP. In: Simpósio Nacional de História, XXVII, Natal, 2013. *Anais...* Disponível em: [http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1370876766\\_ARQUIVO\\_CatolicoseComunistas-noMCP.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1370876766_ARQUIVO_CatolicoseComunistas-noMCP.pdf). Acesso em: 29/10/2014.
- TOLEDO, C.N. 1997. *ISEB: fábrica de ideologias*. 2ª ed., Campinas, Ed. Unicamp, 224 p.
- VELHO, G. 1994. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 137 p.
- VELLOSO, M.P. 2002. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. In: A.C. GOMES (org.), *O Brasil de JK*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Editora FGV, p. 171-200.
- VILHENA, R. 1997. *Projeto e missão: o movimento folclorista brasileiro*. Rio de Janeiro, Editora FGV/Funarte, 332 p.
- WASSERMAN, M.C. 2002. *Abre a cortina do passado: o folclorismo e a Revista de Música Popular*. Curitiba, PR. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, 180 p.
- WILLIAMS, R. 1992. *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 239 p.

Submetido: 04/06/2014  
Aceito: 25/08/2014