



(Fonte: "Estudo das Cabeças", de Arthur Timotheo da Costa. Reprodução)

Precursores do modernismo no Brasil fora do Sudeste acabaram esquecidos pela Semana de Arte Moderna e pelos acontecimentos que se seguiram.

Modernismo, passadismo e tradição

Modernistas anseiam por descobrir o Brasil, ao mesmo tempo em que ignoram produção artística em muitas regiões do país

* Rafael Cardoso

Ensina-senas enciclopédias e nos manuais escolares que a Semana de Arte Moderna se insurgiu contra o *passadismo*. Esse termo, raramente definido, é vinculado frequentemente a outro conceito impreciso: *academismo*. Acontece que a Academia Brasileira de Letras

nunca foi monolítica. Em 1922, ao lado de Coelho Netto e Ruy Barbosa, tidos pelos escritores jovens como representantes do mofo literário, havia espaço para autores então em voga como Graça Aranha, Humberto de Campos e Olavo Bilac. Isso, sem nem falar de João do Rio, cuja

vaga na ABL continuava aberta desde seu falecimento no ano anterior. A menção a Bilac evoca um terceiro *-ismo* pejorativo, *parnasianismo*, supostamente varrido da paisagem literária pelos ares modernistas. Essa interpretação ignora estrategicamente que, entre

as décadas de 1890 e 1910, o estilo parnasiano já cedera espaço para o simbolismo. Resumir a poesia brasileira em 1922 ao parnasianismo é apagar da história Alphonsus de Guimaraens, Augusto dos Anjos, Cruz e Souza.

No âmbito das artes plásticas, a situação também era emaranhada. A Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) — que perdera, décadas antes, a designação *Academia* — era ainda menos homogênea em sua composição e orientação do que a ABL. Varada por disputas políticas e estéticas entre as décadas de 1900 e 1920, a ENBA viveu um raro período de fervilhamento em que despontou uma geração de artistas inovadores — dentre os quais Arthur Timotheo da Costa, Helios Seelinger, Mário Navarro da Costa — todos esmagados pelo rolo compressor do que veio depois.

É no campo da música que a caracterização do meio cultural brasileiro como *passadista* chega às raias do absurdo. A Semana aconteceu no exato momento em que os Oito Batutas estrearam em Paris, marcando a afirmação internacional da cena musical urbana protagonizada por Pixinguinha, Donga, Sinhô, entre tantos outros expoentes do samba moderno. Nos anos anteriores, Alberto Nepomuceno e Ernesto Nazareth já haviam modernizado a parte erudita do meio musical [1]. A influência direta de ambos sobre Darius Milhaud, entre 1917 e 1919, constitui a primeira instância de inversão das trocas culturais com os meios parisienses de vanguarda (Figura 1).

A acusação de passadismo lançada pelos modernistas de



Figura 1. Os Oito Batutas estrearam em Paris no mesmo momento em que acontecia a Semana de Arte Moderna em São Paulo, marcando a afirmação internacional da cena musical urbana protagonizada por Pixinguinha, Donga, Sinhô e outros expoentes do samba moderno.

1922 revela menos sobre uma cena cultural em plena ebulição e mais sobre as estratégias de consagração forjadas pelos próprios. Sinaliza também um quê de ignorância, da parte dos jovens literatos que constituíam o núcleo do grupo paulista, a respeito do que se passava no resto do Brasil. Os agitadores da pauliceia desvairada parecem ter estado mais *au courant* dos debates em Paris do que daquilo que acontecia, de fato, na capital federal. De outras regiões do país, então, o desconhecimento deles era completo. O propósito de 'descobrir o Brasil', ao qual se lançaram por meio da chamada caravana modernista que viajou para Minas Gerais em 1924, denota uma postura etnográfica e quase colonialista. Presumir que o Brasil pudesse ser descoberto a partir de São Paulo trai o pertencimento social desses novos bandeirantes,

alinhados com a visão de mundo da alta burguesia cafeicultora.

O anseio de repensar o país não era exclusividade dos modernistas de 1922. Com as grandes levas de imigração entre as décadas de 1890 e 1920, a

"A acusação de passadismo lançada pelos modernistas de 1922 revela menos sobre uma cena cultural em plena ebulição e mais sobre as estratégias de consagração forjadas pelos próprios."

composição demográfica do país foi alterada, gerando um anseio de que o caráter nacional se diluísse. No livro “O problema nacional brasileiro”, publicado em 1914, Alberto Torres sentenciou: “O povo brasileiro precisa, como os estrangeiros que aqui aportam, antes mesmo destes, ser ‘imigrado’ à posse da sua terra e ao gozo de seus bens” [2]. Escrevendo na “Revista do Brasil”, em 1916, Alceu Amoroso Lima ecoou o sentimento: “A missão suprema do brasileiro de hoje é reunir os materiais para preparar um espírito nacional, em todas as manifestações de sua atividade [...] Hoje, o espírito brasileiro está inteiramente obliterado por estranhas influências” [3].

Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial e a aproximação do centenário da Independência do Brasil, exaltaram-se ainda mais os ânimos nacionalistas. A campanha pela Liga da Defesa Nacional é o exemplo mais notório, mas a própria “Revista do Brasil” é prova da importância atribuída à chamada questão nacional. Surgida em 1916, sob a batuta de Júlio de Mesquita e protagonizada por Monteiro Lobato, que a adquiriu em 1918, a revista se propunha a “ser um reflexo da alma nacional” [4]. Centralizar em São Paulo o projeto de pensar a Nação, com N maiúsculo, era semear contradições que seriam colhidas décadas depois. O elogio da supremacia paulista pressupunha divergências, inclusive de ordem étnica, que vieram à tona na guerra civil de 1932 [5].

Vale atentar para a confluência de sentimentos nacionalizantes por volta da

Primeira Guerra Mundial. Monteiro Lobato é tido geralmente como inimigo dos modernistas de 1922. No quesito nacionalismo, porém, eles eram unidos em pensamento. Um dos primeiros artigos publicados por Oswald de Andrade em “O Pirralho”, em 1915, trazia como título “Em prol de uma pintura nacional” e ralhava contra as influências parisienses na arte, antecipando-se à crítica que Lobato dirigiu, em 1919, a quem “macaqueia” as “coisas de Paris” [6]. Pouco depois, em 1920, Mário de Andrade estreou como ensaísta — não por acaso, na “Revista do Brasil” — conclamando um “movimento nacionalista na arte”. Longe de se alinhar ao cubismo ou ao futurismo, então considerados por ele como movimentos exóticos, o “novo estilo” propagado pelo jovem crítico devia se assentar na tradição. “O tradicionalismo agita-se em nossa terra,” asseverou [7].

Há um nome oculto nesses apelos à tradição. Nos textos citados acima, ambos Alceu e Mário fizeram menção explícita a Ricardo Severo, engenheiro português radicado em São Paulo, arqueólogo e etnógrafo amador, sócio do arquiteto Ramos de Azevedo, membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e presidente da sociedade anônima proprietária da “Revista do Brasil”. A conferência “A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo”, pronunciada por ele na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, em 20 de julho de 1914, e publicada em seguida no jornal “O Estado de S. Paulo”, é tida como mote iniciador do movimento

“Presumir que o Brasil pudesse ser descoberto a partir de São Paulo trai o pertencimento social desses novos bandeirantes, alinhados com a visão de mundo da alta burguesia cafeicultora.”

de resgate das tradições arquitetônicas que passaria a ser nomeado de *neocolonial* na década de 1920 [8].

Não deve ser subestimada a influência das ideias propagadas por Severo, em especial sobre o jovem Mário de Andrade, que louvou “o glorioso estilo neocolonial” em 1921 [9]. No ano seguinte, o neocolonial marcou presença na Semana de Arte Moderna por meio da participação do arquiteto Georg Przyrembel [10]. Na contramão do Estilo Internacional, então em plena formação, o primeiro impulso dos modernistas paulistas na arquitetura foi de abraçar a tradição. O encanto pelo passado remoto e pelo etnográfico continuaria a marcar a obra de Mário, mesmo após sua repudição definitiva do neocolonial em 1930 [9].

Em vez de desaparecer do ideário modernista, como erro de percurso, tornou-se paradigmática no Brasil a noção paradoxal de que a arquitetura moderna se assentava sobre a tradição colonial — em especial, o estilo barroco. Esse constructo

ideológico foi gestado no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em seus primeiros anos, por Lúcio Costa e Rodrigo Melo Franco de Andrade — com base nas contribuições intelectuais de Hanna Levy, Robert C. Smith, Roger Bastide, entre outros estrangeiros — e posteriormente codificado para a história da arte por Lourival Gomes Machado [11]. Posta sua intenção nacionalista, de afirmar o caráter genuinamente brasileiro das obras modernas, é curioso constatar o quanto essa ideia deve a uma série de imigrantes — Ricardo Severo à frente.

Ao examinar os textos fundadores, das décadas de 1910 e 1920, salta aos olhos também que a visão de Brasil colonial preconizada por Severo, Alceu e Mário era centrada na dita “epopeia bandeirante”. Foi na “conquista do Sertão” — no dizer de Alceu, que entendia por isso o assentamento dos paulistas em Minas no século 17 — que nasceram as primeiras ideias de Brasil [12]. Voltaram assim as costas para o litoral. Belém, Olinda, Rio, Salvador, São Luís, Vila Velha foram esquecidas. “São Paulo será a fonte dum estilo brasileiro,” escreveu Mário na revista “Ilustração Brasileira”, em fevereiro de 1921 [13]. Exatamente um ano depois, partiu a Bandeira, rumo à brasilidade modernista.

* **Rafael Cardoso é membro colaborador do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e como pesquisador associado junto ao Lateinamerika-Institut da Freie Universität Berlin (Alemanha). É autor de vários livros sobre história da cultura, da arte e do design no Brasil, sendo o mais recente: “Modernity in Black and White: Art and Image, Race and Identity in Brazil”, 1890-1945 (Cambridge University Press, 2021).**

Referências

1. PEREIRA, A. R. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 283-286.
2. TORRES, A. *O problema nacional brasileiro*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, p. 65.
3. LIMA, A. A. “Pelo passado nacional”. *Revista do Brasil*, 1916, v. 3-9, p. 14-15.
4. LUCA, T. R. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (n)ação*. São Paulo: Editora Unesp, 1999, p. 67.
5. WEINSTEIN, B. *The Color of Modernity: São Paulo and the Making of Race and Nation in Brazil*. Durham: Duke University Press, 2015, p. 27-68.
6. ANDRADE, O. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992, p. 141-143; LOBATO, M. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Globo, 2008, p. 23.
7. ANDRADE, M. *A arte religiosa no Brasil: Crônicas publicadas na Revista do Brasil em 1920*. São Paulo: Experimento/Giordano, 1993, p. 92-96.
8. KESSEL, C. Vanguarda efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922. *Estudos Históricos*, 2022, v. 30, p. 111-120; LUCA, T. R. *A Revista do Brasil*, 46. Ver também PINHEIRO, M. L. B. Ricardo Severo e o neocolonial: tradição e modernidade no debate cultural dos anos 1920 no Brasil. *Intellectus*, 2011, v. 1, p. 10.
9. PINHEIRO, M. L. B. Mário de Andrade e o neocolonial. *Desígnio*, 2005, v. 4, p. 101.
10. KESSEL, C. Vanguarda efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922. *Estudos Históricos*, 2022, v. 30, p. 121-123; PINHEIRO, M. L. B. Ricardo Severo e o neocolonial: tradição e modernidade no debate cultural dos anos 1920 no Brasil. *Intellectus*, 2011, v. 1, p. 18.
11. CARDOSO, R. A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil. *Estudos Avançados*, 2022, v. 104, n. 36, p. 28-31.
12. LIMA, A. A. Pelo passado nacional. *Revista do Brasil*, 1916, v. 3, p. 1.
13. PINHEIRO, M. L. B. Mário de Andrade e o neocolonial. *Desígnio*, 2005, v. 4, p. 101.