

“A Semana de Arte Moderna”: legados, tramas e bastidores

“A Semana de Arte Moderna”: legacies, plots and backgrounds

Luís Carlos Pereira Alves¹ Daiane de Moura Rodrigues² Leandro Soares da Silva³

Resumo. Este artigo é um estudo sobre a Semana de Arte Moderna de 1922. Pretende-se analisar como a literatura e outras artes influenciaram a Semana de 22 a partir das manifestações artísticas que ocorreram nas primeiras décadas do século XX. A abordagem acompanha o processo de modernização em território nacional desde os primeiros registros de arte moderna no Brasil até a estabilização do modernismo no país. Além da própria Semana de Arte Moderna, objetiva-se analisar os eventos que a moldaram, quais foram as estratégias de aproximação dos artistas modernistas e como ocorreu a implantação da nova estética na arte brasileira. A proposta consiste em problematizar os impactos deste evento uma vez que o processo de modernização na literatura e nas outras manifestações artísticas não aconteceu ao mesmo tempo e nem da mesma forma. A pesquisa foi pautada nos estudos de Clenir Oliveira (2015), Campedelli e Souza (2002), Neide Rezende (2006), dentre outros/as.

Palavras-chave. Semana de Arte Moderna. Modernismo. Modernização. Literatura brasileira. Arte brasileira.

Abstract. This article is a study about the Modern Art Week of 1922. It is intended to analyze how the effects of its influence on literature and other artistic manifestations occurred from the first decades of the twentieth century. The approach follows the process of modernization in national territory from the first records of modern art in Brazil to the stabilization of modernism in the country. Furthermore, it is intended to analyze the events that shaped it, the strategies for approaching modernist artists and how the implementation of the new aesthetic in Brazilian art occurred. The proposal is to problematize the impacts of this event since the modernization process in literature and in other artistic manifestations did not happen at the same time or in the same way. The research was based on studies by Clenir Oliveira (2015), Campedelli and Souza (2002), Neide Rezende (2006), among other authors.

Keywords. Modern Art Week. Modernism. Modernization. Brazilian literature. Brazilian art.

¹Pós-graduado em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Cândido Mendes. Professor de Língua Inglesa da rede estadual da Bahia. ID Lattes: 2938434619303432. ORCID: 0000-0002-3155-2444. E-mail: andiorior@gmail.com.

²Mestranda em Letras, área de concentração Estudos Literários, Universidade do Estado da Bahia - campus X, Teixeira de Freitas. Professora de Língua Portuguesa da rede estadual da Bahia. ID Lattes: 5007006286918815. ORCID: 0000-0003-4353-083X. E-mail: daianemoura82@gmail.com.

³Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Professor da Universidade do Estado da Bahia (UESB). Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias. Eunápolis-BA. ID Lattes: 2679256715349066. ORCID: 0000-0003-3633-3870. E-mail: leocapim@gmail.com.

Introdução

"Que Arte não seja porém limpar versos de exageros coloridos. Exagero: símbolo sempre novo da vida como do sonho. Por ele vida e sonho se irmanam. E, consciente, não é defeito, mas meio legítimo de expressão."

Mário Andrade (2017, p. 12)

Quando as vaías se tornaram motivos de aplausos e o estranhamento reformulou a estética artística brasileira, comentários como "em música são ridículos, na poesia são malucos e na pintura são borradores de telas." (BOAVENTURA, 2008, p. 261), a Semana de Arte Moderna de 1922 logo surgiu como responsável, como mito intocável de um novo movimento artístico que causou alvoroço em fevereiro de 1922.

Contudo, antes desse *frisson*, as primeiras manifestações do Parnasianismo haviam acontecido cerca de 60 anos antes da Semana de Arte Moderna, com vislumbres de formalidade e objetividade do classicismo, perdidos com a chegada do Romantismo no início do século XIX. De acordo com Campedelli e Souza (2002), o processo de transição de uma escola literária a outra foi marcado por conflitos ideológicos entre os mais conservadores, que insistiam em manter a estética parnasiana nas produções artísticas, enquanto os mais revolucionários acreditavam na necessidade de inovação como consequências das mudanças que vinham acontecendo no mundo no início do século XX.

A pesquisadora Oliveira (2015) esclarece que o período de transição do Parnasianismo ao Modernismo é chamado de Pré-Modernismo, pela existência de propostas de rompimento com as estéticas do século XIX nas produções artísticas do início do século XX. O termo pré-modernismo, mesmo com todas as suas controvérsias, fora inaugurado pelo crítico literário Tristão de Athayde, isto para além da emergência de características que seriam dominantes posteriormente no período modernista. Campedelli e Souza (2002) explicam que durante o Pré-Modernismo alguns movimentos artísticos, como o Simbolismo e o Realismo-Naturalismo, coexistiram com o Parnasianismo, e nesse cenário a Semana de Arte Moderna tem a sua importância em destaque por ser parte de um movimento que precedeu 22 e se fortaleceu com o início do Modernismo no Brasil, colaborou e possibilitou novas tendências, mas como afirma o estudioso Cid Seixas:

Evidentemente, não podemos ignorar o fato da Semana de 22 ter se tornado um pólo difusor da nova arte brasileira, mas também não é criterioso transformar este acontecimento em medida e parâmetro únicos da invenção moderna. (SEIXAS, 2016, p. 30).

(OLIVEIRA, 2015) destaca que no fim do século XIX, poetas como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Walt Whitman já produziam obras que rompiam com as estéticas clássicas supervalorizadas pelo academicismo a nível internacional. A Semana de Arte Moderna de 1922 faz parte da cultura brasileira, pois ela formaliza o novo movimento artístico, o chamado Modernismo, e por meio da rejeição à literatura internacional clássica, o Modernismo aproxima a literatura produzida nos anos seguintes no Brasil ao máximo às características nacionais. Por essa razão, a Semana foi durante muito tempo intocável, muitas celebrações e raras reflexões foram feitas acerca dos seus acontecimentos. Mas esse cenário começou a mudar no final dos anos setenta, quando surgiram obras importantes que trouxeram questões para além da mera celebração. Porém, foi no emergir do século XXI que as pautas dos ideários modernistas que ajudaram a criar nossa cultura nacionalista mais radical foram contestadas. O mito da democracia racial cai por terra, categorias étnico-raciais desnivelam

nossa estrutura social, as minorias saem do círculo restrito a elas destinado. Agora, o ideário de brasilidade modernista é visto do quintal, como bem situa o crítico e pesquisador Cid Seixas (2016).

E, por isso, sem esse olhar sensível para o Brasil profundo, naqueles dias de fevereiro de 1922, ficaram de fora a literatura e outras artes produzidas pela comunidade negra, indígena e feminina. Eles estavam expostos e representados nas pinturas modernistas brasileiras de Cândido Portinari, como em “Lavrador de café” (1939), “Samba” (1925) e “A mulher e o caminhão” (1932), mas não circularam fora das telas. Lima Barreto, Lino Guedes, Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga, Manuel Querino, Nascimento Moraes, Astolfo Marques e Artur Timóteo da Costa não estavam entre os artistas modernistas no palco do Theatro Municipal. No entanto, os modernismos de vertentes regionais foram ressaltados a posteriori em obras e estudos que comprovam a sua existência. Mas essa é a dívida, fora da perspectiva étnico-racial, que a Semana de Arte Moderna deixou para a cultura brasileira contemporânea. A escritora Neide Rezende expõe que:

Por ter sido ao longo dos anos comentada com insistência por afetos e desafetos, a Semana tem uma história em grande parte episódica e anedótica; as versões sobre os acontecimentos daqueles anos “heroicos” costumam insistir no pitoresco. (REZENDE, 2006, p. 14).

Para além do déficit reparatório com a comunidade negra e indígena, também é notório que a Semana de Arte Moderna foi marcada pelo sexismo e pela exclusão de gênero, pois a produção desse momento, em sua maioria, foi com homens brancos da elite, poucas mulheres estavam envolvidas. Isso é comprovado quando Anita sofre as agruras de ser mulher produzindo arte em meio a tantos homens. Desse modo, este artigo, além de propor uma leitura panorâmica sobre os desdobramentos da Semana de 22, também visa trazer alguns apontamentos críticos que são perceptíveis ao longo do centenário de 22.

Anita e o trato misógino modernista

“Quando o gênero é a questão, o machismo é a ordem do dia.”

bell hooks (2019, p. 26)

A artista visual Roberta Barros escreve e pesquisa sobre arte feminina à brasileira e comenta em seu livro *Elogio ao toque* (2016) que não se admira que numa sociedade patriarcal e machista como a nossa, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, embora reconhecidas pela valorização comercial de suas obras, não tiveram à época espaço e repercussão de imediato à Semana de 22, como o enaltecimento direcionado aos modernistas homens. Roberta relata:

De acordo a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral, o reconhecimento dessas duas mulheres fora acionado somente a partir de 1960, com a realização de leilões em São Paulo, momento em que o mercado de arte foi implementado no Brasil e os modernistas emergiram como artista de valor comercial. (BARROS, 2016, p. 14).

Por outro lado, para Neide Rezende, a Semana de Arte Moderna de 1922 é um marco simbólico que é entendido como o ápice de um processo que teve início com a segunda exposição de Anita Malfatti no Brasil, em 1917. Este marco, sugerido por Evando Nascimento (2015) como o ponto inicial da modernização da cultura do Brasil, levou a arte brasileira como irradiadora de novas estéticas até o fim da terceira fase modernista, em 1945, “quando o panorama cultural

começa a ganhar nova configuração" (NASCIMENTO, 2015, p. 378). Mas antes de Anita, Lasar Segall, conhecido por introduzir a arte moderna no Brasil, "fizera sua primeira exposição em 1913, em São Paulo, porém não causara nenhum impacto ou transformação no meio artístico como a primeira exposição de Malfatti em 1914" (ANDRADE, G., 2013, p. 116).

Conforme R. J. Ribeiro (2011), o primeiro contato de Anita Malfatti com as pinturas distantes do Classicismo, tão estimado no Brasil, foi pelas vias da Alemanha, no período em que esteve estudando na Academia Real de Belas Artes de Berlim. Na ocasião, ela esteve em contato com desenhos e pinturas fora do âmbito acadêmico, viveu de perto as vanguardas, e o choque com os traços agressivos foi documentado em anotações durante todo o período em que esteve na Europa. "No início do século XX, a Europa fervia em ideias e oportunidades e passava por mudanças profundas causadas pela Revolução Industrial e pelos avanços tecnocientíficos que atingiram também as Américas" (OLIVEIRA, 2015, p. 547). Além de ter estudado na Academia Real de Belas Artes, Anita Malfatti também estudou na Independent School of Art, no berço do Cubismo na América, e em regresso ao Brasil deixou o seu legado na arte brasileira com a Primeira Exposição de Arte Moderna em 1917:

Essa foi a exposição onde Mário de Andrade gargalhava. Aberta em dezembro de 1917, é o começo do movimento, que eclode na Semana de Arte Moderna de 1922. As risadas do escritor, no entanto, se transformariam em admiração, amizade e uma intensa troca de correspondência entre os dois. Anos depois, o escritor acabaria adquirindo a tela "O Homem Amarelo". Mas a mudança de opinião do escritor paulista não seria acompanhada por outro grande nome da crítica e literatura brasileira: Monteiro Lobato. (RIBEIRO, 2011, p. 78).

Monteiro Lobato criticou a primeira Exposição de Arte Moderna no Brasil de Anita Malfatti com agressividade no artigo "A Propósito da Exposição Malfatti" (replicado em 1919, com o título "Paranoia ou Mistificação?"). Anita Malfatti já havia tido contato com Monteiro Lobato antes da Primeira Exposição de Arte Moderna, no Inquérito Nacional sobre o Saci, evento organizado por ele em 1916, e não havia sido uma de suas melhores experiências, como explica Denise Arantes-Brero (2016). Anita não tinha recebido aprovação da família com a Arte Moderna anos antes, quando do seu primeiro regresso da Alemanha, em 1914, e uma nova reprovação veio no evento de Monteiro Lobato quando, em uma tentativa de padronizar a sua arte, aderiu ao Realismo, estilo no qual produziu e expôs no Inquérito Nacional sobre o Saci, mas, ainda perante a influência do Expressionismo absorvido na Alemanha, não foi considerada realista o suficiente e teve suas obras isoladas das demais.

Assim como Anita Malfatti, Monteiro Lobato também militou em prol do desenvolvimento da arte em território nacional, mas com o foco diferente de Anita. Como esclarece a pesquisadora Paula Martins (2015), Monteiro Lobato era herdeiro de uma grande propriedade rural e sua intenção era torná-la cada vez mais produtiva e rentável. Seu ingresso no O Estado de São Paulo, jornal no qual escreveu duras críticas à exposição de Anita Malfatti, em 1917, deu-se por uma tentativa de intervenção política⁴ e só a partir daí que ele começou a produzir literatura, dando protagonismo ao interior como forma de rejeição às influências europeias.

Para Martins (2015), as bases da argumentação de Monteiro Lobato estavam no Positivismo e na dicotomia entre o racional e o irracional em oposição à crise do Liberalismo no início do século XX. Lobato acreditava que a elite deveria ser, acima de tudo, racional, letrada e

⁴De acordo com Martins (2015), n'O Estado de São Paulo, Lobato escrevia sobre os interesses agrícolas em um período que, segundo os fazendeiros paulistas, a política econômica não favorecia a lavoura. Dentre outras coisas, em seus artigos, Lobato teorizou a respeito da baixa produtividade agrícola brasileira, da falta de educação técnica voltada para a fábrica e do fortalecimento da indústria.

tecnicista, como parte da continuidade de um processo evolutivo. Em seu artigo, Lobato se refere às vanguardas como “arte caricatural”, refere-se às produções de Anita Malfatti como não inovadoras e sem técnica perceptível e supervaloriza as produções clássicas. Monteiro Lobato chama a obra de Anita Malfatti de irracional, declara maior valor às produções em parede de manicômios e coloca no mesmo grupo as pessoas que apreciam o estilo de arte produzido por Malfatti.

A Semana de Arte Moderna ganhou forma com as divergências a partir das primeiras exposições de Anita Malfatti no Brasil. Ela recebeu de Di Cavalcanti o primeiro apoio para a sua arte no Inquérito Nacional sobre o Saci, em 1916, e Oswald de Andrade, outro grande nome por trás da Semana de Arte Moderna, sob as iniciais O. A., tentou rebater a crítica de 1917, de Monteiro Lobato, pontuando bem a coragem, a originalidade e a liberdade artística de Malfatti, em artigo publicado um dia após o encerramento da Primeira Exposição de Arte Moderna. Diante dos indelicados comentários de Lobato sobre as produções de Malfatti, G. Gênese Andrade (2013) menciona Oswald de Andrade como o único defensor da Anita Malfatti na exposição de 1917, e Rezende (2006) comenta que a imprensa, em 1917, de modo geral, se via dividida entre apoiar Lobato e se calar diante do que acontecia.

Depois das críticas de Lobato, Malfatti nunca mais foi a mesma. “Anita mergulhou em profunda tristeza, isolando-se de todos e suprimindo sua inquietação e entusiasmo, retomando em 1919 aos estudos acadêmicos” (ARANTES-BRERO, 2016, p. 7). Em 1920, Anita Malfatti volta a expor, mas bem menos ingênua e bem mais cautelosa do que em 1917. Rezende (2006) explica que mesmo com o cenário mais propício à digestão de sua arte, Anita optou por ser menos ousada. Segundo Rezende (2006), foi durante a exposição de 1920 que Anita Malfatti se aproximou do grupo que futuramente realizaria a Semana de Arte Moderna, no entanto, com bem menos protagonismo do que antes. Arantes-Brero (2016) pontua que Anita Malfatti só viveu a glória do reconhecimento artístico quando volta da Itália, em 1929.

Figura 1: Fotografia de 1924⁵



De acordo a professora e pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simioni, autora do recente livro *Mulheres Modernistas. Estratégias de Consagração na Arte Brasileira* (2022), em entrevista à jornalista Anna Ortega, na revista Nonada:

⁵Fotografia produzida durante um almoço no salão do Hotel Terminus, rua Brigadeiro Tobias, São Paulo 12 ou 19 de março de 1924. Disp. em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=semana-de-arte-moderna>>.

A semana de 22 deixou de lado a produção das mulheres, porque no campo das artes visuais a presença da Anita Malfatti foi uma presença central, inclusive ela teve um espaço grande, fortíssimo. Até por conta da reação provocada em 1917, e do reconhecimento que ela tem dos seus pares modernistas. (SIMIONI, 2022).

A escritora reconhece a importância da presença de Anita na consagração deste momento, mas a ausência de outras mulheres expositoras, outras figuras fora do eixo sudestino e o fato que os homens se sobressaíram, evidencia que "é um evento branco, de elite e para elite, realizado no templo da elite." Simioni ainda comenta sobre a foto⁶ representativa dos pintores em frente ao Teatro Municipal, que é constantemente reproduzida em notícias sobre a Semana, na qual somente homens aparecem. "Essa foto exclui as mulheres. A gente pode dizer que essa imagem, que foi, de certo modo, eternizada, é uma imagem que exclui as mulheres." (SIMIONI, 2022).

Aproximações e projeções da Semana

A Semana de Arte Moderna aconteceu no Theatro Municipal de São Paulo nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922. Na ocasião, reuniram-se músicos, escritores, pintores e escultores para a primeira e maior manifestação de arte moderna no país. Durante muito tempo estes foram ritos de consagração de um recorte do que acontecia no Sudeste, principalmente, São Paulo e Rio de Janeiro, relegando ao esquecimento importantes manifestações artísticas de várias outras partes do país. Pois como pontua criticamente o professor Cid Seixas:

As oligarquias e as elites quatrocentonas produziram seu contraveneno, representado pelas manifestações de rebeldia estética da Semana de Arte Moderna. Criou-se toda uma mitologia de apanágio ao Modernismo do centro econômico do país, anulando qualquer significado possível a ser atribuído à construção da modernidade artística em outras regiões do país. (SEIXAS, 2016, p. 14–15).

Desde 1942, de dez em dez anos, no Brasil, acontecem celebrações a esse evento, embora, a partir do final dos anos 70, a Semana é vista por outras perspectivas, de forma mais sistemática, e críticas mais contundentes sobre o apagamento e silenciamento de outros artistas começam a ganhar força, principalmente nas universidades, quando estas começaram a discutir o sistema hegemônico de reprodução racista nas artes brasileiras. Como comenta a pesquisadora Zilá Bernd:

O que gostaríamos de registrar, nessas comemorações da Semana de Arte Moderna de 22, é a ausência da intelectualidade negra na cena pública da época, a invisibilidade que caracterizou autores e obras contundentes como as que acabamos de citar e a inaudibilidade de suas vozes que faziam fortes denúncias às crenças racialistas. (BERND, 2022, p. 1).

Em 1917, outro fato importante para a Semana de 22 foi a aproximação de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Rezende (2006) aponta que Oswald estudara com o irmão de Mário de Andrade no Colégio do Carmo, mas nunca foram próximos até o ano de 1917.

⁶Nenhuma fotografia do evento da Semana de 22 até hoje não foi encontrada.

Esses dois tipos de inteligência completavam-se admiravelmente. Mário era ruminante. Desconfiava do fácil e da própria facilidade. Era homem de pensar e de repensar. A ele, pois, se adequava, perfeitamente, o papel de teorista documentado. Oswald, ao contrário, se entregava às primeiras ideias, quando ainda elas eram mais propriamente sensações ou sentimentos do que ideias. Era uma inteligência a jato, com admirável poder de síntese. [...] Foram eles o elemento de coesão de todo o grupo, ao qual transfundiram audácia, segurança e entusiasmo. E tanto isto é certo que sua separação mais tarde, produziu sensível traumatismo na vida intelectual de São Paulo. (ALMEIDA apud REZENDE, 2006, p. 14).

Assim como Anita Malfatti, Oswald de Andrade conheceu as vanguardas de perto, enquanto Mário de Andrade apenas as conheceu através de revistas no Brasil. Segundo Oliveira (2015), um ano após fundar o periódico *O Pirralho*, Oswald de Andrade foi à Europa, em fevereiro de 1912, onde teve contato com o Expressionismo, o Cubismo e o Futurismo. Em 1917, Oswald conheceu Mário no Conservatório Dramático e Musical quando, como repórter pelo *Jornal do Comércio*, cobria o discurso de Mário de Andrade em saudação ao secretário da Justiça, Elói Chaves, e o pronunciamento do secretário em defesa à participação do Brasil na Primeira Guerra Mundial. Com a publicação do discurso surgiu a amizade de dois dos maiores nomes responsáveis pela Semana de Arte Moderna. (ANDRADE, G., 2013).

Conforme Rezende (2006), Mário de Andrade esteve na exposição de Anita Malfatti em 1917 e na ocasião ficou deslumbrado com tamanha novidade em solo brasileiro. A autora destaca que Mário de Andrade sentia-se em êxtase diante dos quadros “de formas inéditas” *O Homem Amarelo*, *A Estudante Russa*, *Mulher de Cabelos Verdes*—e, ao primeiro, *O Homem Amarelo*, ele dedicaria um soneto de forma parnasianíssima. No ano de 1917, Mário de Andrade, um dos responsáveis pela Semana de Arte Moderna, cinco anos antes da Semana de 22 ainda estava envolto nas tendências do século XIX. Tamanhas eram as influências, que Gênese Andrade (2013) destaca características bilaqueanas no discurso de Mário no evento de sua aproximação com Oswald.

Três anos mais tarde, a pesquisadora Gênese Andrade (2013) verifica que Victor Brecheret também seria pauta nos artigos de Oswald de Andrade. Comenta Rezende (2007) que os anos seguintes a 1917 eram de mais aproximações a fim de acabar de vez com o passadismo brasileiro. Em 1920, Victor Brecheret, descoberto pelos modernistas, aderiu ao grupo dos artistas organizadores da Semana de Arte Moderna, depois de ter regressado da Europa e ter montado um ateliê em São Paulo no Palácio das Indústrias. Em um artigo intitulado “Victor Brecheret”, publicado na *Revista Papel e Tinta*⁷, Oswald de Andrade reconhece as características modernas nas esculturas de Brecheret e pontua a sua originalidade, em diálogo com as Vanguardas Europeias. Em seu artigo, Oswald de Andrade critica o “destaque a negação da cópia dos modelos europeus, a defesa da arte não realista, a valorização do aspecto inovador e do elemento nacional” (ANDRADE, G., 2013, p. 118). Características que moldariam a identidade da Semana de Arte Moderna e o movimento modernista no Brasil.

Contudo, Oswald, Mário e uma parcela da geração modernista daquele primeiro momento, pensavam que essas tentativas de inovar a arte nacional pela sua diversidade criavam de fato arte genuinamente brasileira, porém, vale ressaltar que eram influenciados a partir de uma perspectiva dialética nacionalista, tendo como perspectiva o conceito de arte nacional nos moldes da branquitude europeia e importados da imprensa francesa. Lima Barreto, por exemplo, foi um dos que fez críticas severas a essa proposta e foi “cancelado” pelos agentes culturais da *Belle Époque*.

⁷Fundada por Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia.

De acordo com Rezende (2006), os anos seguintes a 1917 foram de acentuada polarização entre passadismo e futurismo. Enquanto a imprensa era dominada por artigos atacando o academicismo em 1920, em 1921 um passo crucial para a Semana de Arte Moderna foi dado com a aproximação dos artistas de São Paulo e Rio de Janeiro: Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Armando Pamplona conseguiram apoio de Manuel Bandeira, Heitor Villa-Lobos e Graça Aranha. Paulo Prado aparece ao lado de René Thiollier como um dos financiadores do evento, e sua esposa, Marinette Prado, é apontada como a possível idealizadora da Semana de Arte Moderna:

Ainda paira um mistério de quem partiu a ideia da Semana de Arte Moderna de 1922. De acordo com o jornal O Estado de S. Paulo, de 18 de fevereiro daquele ano, a sugestão teria vindo de Marinette Prado, esposa de Paulo Prado, filho de um dos mais importantes fazendeiros de café do século XIX. Na mansão da família Prado, realizavam-se reuniões dos artistas e intelectuais que articulariam a Semana. (OLIVEIRA, 2015, p. 624).

A verdade é que não há certeza de quem foi à ideia da Semana de Arte Moderna. Outros nomes, como Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade e Di Cavalcanti são mencionados por Oliveira (2015) como possíveis idealizadores, mas, segundo Nascimento (2015), em suas memórias, Di Cavalcanti afirma que Graça Aranha foi o verdadeiro idealizador do evento: aproveitaria o ano do primeiro centenário da independência para realizar a independência da cultura brasileira.

1921 foi o ano em que os modernistas, até então chamados de futuristas, dominaram a imprensa com propagandas. "Naquela época, o que era novo, diferente, extravagante ou reação à arte tradicional era chamado de futurista; não estava necessariamente ligado ao movimento futurista italiano" (ANDRADE, G., 2013, p. 120). A essa altura, o termo futurista era atribuído a todos que estivessem ligados à nova estética, e assim foi até pouco depois da Semana de Arte Moderna. A grande polêmica, e o que trouxe os futuristas ao centro das atenções, foi a publicação do artigo *O Meu Poeta Futurista*, de Oswald de Andrade. Gênese Andrade (2013) afirma que, após conhecer os versos que comporiam *Paulicéia Desvairada*, Oswald de Andrade tirou o autor do anonimato com uma publicação no Jornal do Comércio, no dia 27 de maio de 1921, exaltando as características antiacademicistas de sua composição. Rezende (2006) explica que, no artigo, Oswald de Andrade aborda sobre o envolvimento de Mário de Andrade com o fim do passadismo brasileiro. Essa notícia teve impacto negativo na reputação de Mário de Andrade, que nesse período era um dos professores mais renomados de São Paulo por ensinar o academicismo. Em resposta ao artigo de Oswald de Andrade, Mário se distancia do futurismo de Marinetti.

O artigo cai como uma bomba. Mário de Andrade, até então conhecido apenas pela intelectualidade, "ganha uma popularidade espantosa", negativa, perde alunos e o respeito. Repete-se algo parecido ao que aconteceu com Anita em 1917. [...] Mário deu sua resposta ao artigo. Mário quando diz reconhecer certos "benefícios" que o Futurismo trouxe, não significa que ele possa ser denominado unicamente futurista. (REZENDE, 2006, p. 21).

Continuando a dominação da imprensa, ainda no ano de 1921, Oswald de Andrade faz uma série de publicações contra o passadismo brasileiro. Como afirma Gênese Andrade (2013), nas suas publicações, Oswald apresenta alguns de seus contemporâneos de estética nova, como

Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia e Agenor Barbosa, e defende a visão vanguardista da nova geração de artistas, enfatizando seu domínio sobre a arte clássica, mas deixando claro que a nova visão representa a sua emancipação artística. Relembra, também, o papel da arte enquanto expressão. Sem obrigação de seguir os padrões realistas, fala do atraso cultural brasileiro e direciona a responsabilidade ao cenário ainda propício às produções parnasianas. Segundo Maria Eugenia Boaventura (2008), apesar da dominância da mídia pelos líderes do Modernismo, desde 1920 o Parnasianismo imperava de forma soberana a ponto de ofuscar outros movimentos, como o Simbolismo.

Mário de Andrade, no ano de 1921, também escreve uma série de sete artigos intitulados “Mestres do Passado”, nos quais ataca os parnasianos. Neles, o escritor, reconhece o valor dos parnasianos enquanto mestres de uma estética, porém sem correspondência ao presente cenário artístico brasileiro. Para Gênese Andrade (2013), com os artigos “Mestres do Passado”, Mário fechava um período e dava início a outro, inaugurado com a Semana de Arte Moderna de 1922.

Ainda de acordo com Gênese Andrade (2013), o clima de tensão persistiu até o ano do evento. Entre 08 e 12 de fevereiro de 1922, dias antes da Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade recapitulou os escândalos ao longo dos últimos anos e destacou novamente os propósitos da nova estética defendida pelos modernistas em uma série de artigos publicados no *Jornal do Comércio*.

Em 1922, ocorreu o primeiro centenário da Independência do Brasil. Assim, o clima de mudança já pairava no ar quando aconteceu a Semana. Além disso, Rezende (2006) declara que entre o grupo organizador do evento, estava decidido por Oswald de Andrade que 1922 deveria ser o ano propício ao novo acontecimento. Com ajuda da elite paulista, os modernistas conseguiram alugar o Teatro Municipal de São Paulo, e com ajuda dos cariocas, a Semana de Arte Moderna se fortaleceu.

A Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal

Com o Teatro Municipal alugado por 847 mil réis, algo em torno de 20 mil reais, de acordo com Márcia Camargos (2002), a Semana tem início no dia 13 de fevereiro de 1922, com muitas vaias. Rezende (2006) aponta que as vaias foram recebidas, pelos seus organizadores, como parte da Semana de Arte Moderna. As vaias e a desejada reação agressiva do público, segundo Oliveira (2015), surgem logo no primeiro dia (13) do evento, com a apresentação de Graça Aranha sobre o propósito da nova estética: em uma conferência intitulada “A Emoção Estética na Arte Moderna”, Graça Aranha, membro da Academia Brasileira de Letras, atacou o academicismo e chamou de retardatários aqueles que assimilam a arte ao belo. A conferência, conforme explica Oliveira (2015), foi ilustrada com números musicais regidos por Ernani Braga e por declamações de poemas realizadas por Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho⁸.

As obras de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Zina Aita, J. F. de Almeida Prado, Vicente do Rego Monteiro e Victor Brecheret foram motivo de chacota—comenta Oliveira (2015) que estiveram expostas no *hall* do Teatro Municipal, de “onde a cada manhã os faxineiros recolhiam bilhetes e cartas insultuosas, sempre anônimas colocadas atrás das telas”. (CAMARGOS, 2002, p. 90). As vaias, no primeiro dia, atingem o ápice com a apresentação de Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Segundo Oliveira (2015), Oswald leu os poemas de sua autoria e Mário palestrou sobre a estética das obras que estavam expostas no salão do Teatro. Vaias mais intensas o acompanharam no segundo dia de evento, quando declamou *Ode ao Burguês*,

⁸Este brasileiro é um dos fundadores da revista *Orpheu*, marco inicial do Modernismo em Portugal.

de *Paulicéia Desvairada*. Nesse momento, as vaias acumuladas desde a apresentação de Menotti Del Picchia eram "tão barulhentas que [Mário de Andrade] não foi capaz de escutar do palco o que Paulo Prado lhe gritava da primeira fila de poltronas" (CAMARGOS, 2002, p. 103).

No segundo dia (15), a desaprovação do público começou logo no início, assim que Menotti Del Picchia discorria sobre as ideias do grupo. A desaprovação foi crescendo de maneira exponencial na medida em que os autores se apresentavam, atingindo o ápice com a leitura de Mário de Andrade. Era um poema de estética totalmente desprendida do Parnasianismo, como analisa Rezende (2006), o que necessitou do suporte moral dos colegas, para que conseguisse concluir a apresentação do poema, caso contrário, não teria suportado as vaias. Os ânimos no segundo dia foram controlados pela apresentação de clássicos pela renomada pianista Guiomar Novaes, que, de acordo com Oliveira (2015), teria feito do segundo dia o momento mais propício à aprovação do público se nele tivesse tido apenas a sua apresentação.

Ainda no segundo dia, outro ponto conturbado foi a apresentação feita por Ronald de Carvalho, do poema *Os Sapos*, de Manuel Bandeira. O poema, descrito por Oliveira (2015) como "um violento ataque aos parnasianos", faz parte do segundo livro de Bandeira, *Carnaval*, publicado em 1919. É possível entender, a partir da análise de Rezende (2006), que Manuel Bandeira toca na estética parnasiana ao comparar as produções da escola literária com o canto dos sapos, o que ocasionou o extremo desconforto do público ao ponto de retrucar aos berros a aclamada saparia.

As vaias retornaram no terceiro dia (17), no único momento controverso: a apresentação de Villa-Lobos, sem chinelo, que foi entendida como algum tipo de provocação aos parnasianos. Na última noite, mesmo sem palestra ou leitura de poemas na programação, Camargos (2002) diz que os organizadores preferiram fechar as galerias a fim de evitar qualquer tipo de ato de vandalismo. Villa-Lobos, o artista de maior destaque no último dia, subiu ao palco com o pé enfaixado, em decorrência de um acidente com ácido úrico, e entrou em cena usando um guarda-chuva como muletas, o que foi visto, segundo Oliveira (2015), como futurista demais.

Mesmo com a casa lotada, de acordo com Camargos (2002), a Semana de Arte Moderna termina com prejuízo de sete contos e 400 mil réis, fora o aluguel, dividido entre os membros do comitê organizador. Ao longo da Semana de Arte Moderna, cerca de 100 obras estiveram expostas diariamente no saguão do Teatro. As sessões literário-musicais eram noturnas, com início às 20h30 e ingressos chegando até 186 mil réis. A Gazeta, de 23 de fevereiro, explica que os prejuízos foram consequência dos "preços exagerados que a comissão teve que pagar aos artistas vindos do Rio de Janeiro para tomar parte dos saraus" (CAMARGOS, 2002, p. 85), e por conta de alguns convidados de Graça Aranha, que entraram no evento sem pagar. Batista (1986) apud Camargos (2002) pontua que, das 100 obras expostas, 20, incluindo o cobiçado *O Homem Amarelo*, eram de Anita Malfatti⁹. Também estiveram em destaque 12 das obras de Victor Brecheret. Por fim, segundo Amaral apud Camargos (2002), aquelas com maiores influências expressionistas foram tratadas com má vontade pela imprensa.

De acordo com Gênese Andrade (2013), no dia 19 de fevereiro, dois dias após o evento, Oswald, no Jornal do Comércio, publicou um artigo no qual fazia um balanço sobre a Semana negando ligações com o Futurismo de Marinetti. Em seu artigo, Oswald de Andrade dizia ser futurista apenas no sentido de acreditar em um futuro construtor e de não querer mais depender das tendências do passado. No mesmo artigo, ele pede o fim da comparação do que viria a ser chamado de Modernismo brasileiro com o Futurismo italiano e do uso do termo Paulista ou Futurismo Paulista para o Modernismo, pois a essa altura o movimento havia deixado de ser exclusividade de São Paulo, com a participação dos artistas do Rio de Janeiro.

⁹Segundo Camargos (2002), era um atestado do seu pioneirismo reconhecido pelo grupo da Semana de Arte Moderna.

Assim como havia acontecido com a Primeira Exposição de Arte Moderna no Brasil, em 1917, “a imprensa, de maneira geral, desdenhou da Semana de Arte Moderna; houve até publicações que antecipadamente se declararam contra o evento sem saber sequer do que se tratava” (OLIVEIRA, 2015, p. 629). Segundo Oliveira (2015), O Estado de S. Paulo, um dos maiores jornais do país, teceu críticas moderadas, mas em sua Seção Livre, os leitores puderam manifestar seus pensamentos acerca do evento. Em *22 por 22: A Semana de Arte Moderna Vista pelos Seus Contemporâneos*, Maria Eugenia Boaventura reúne materiais divulgados na imprensa ao longo do ano de 1922, que iam desde textos demolidores à indiferença total à Semana de Arte Moderna—algo que só mudaria a partir de 1924, quando o movimento modernista teria se tornando “nacional” e “triumfante”. Ao fim de tudo, “apesar das reações dos jornais e das vaias, concluiu que houve vitória da arte nova” (ANDRADE, G., 2013, p. 127), pois a partir da Semana de Arte Moderna, começando por São Paulo e pelo Rio de Janeiro, a estética modernista, aos poucos, se expandiu pelo país.

Considerações finais

Ainda no início do século XX refletiam sobre o Brasil hábitos culturais europeus, ou mais precisamente, hábitos culturais franceses. Para Oliveira (2015), a influência da cultura francesa era notória sobre as produções artísticas, principalmente sobre a literatura parnasiana. A autora explica que o domínio da língua francesa permitia acesso aos grandes nomes do Parnasianismo francês, recitados em bares e festas frequentados pela elite oligárquica nos maiores centros urbanos da época. “A moda, os perfumes, o champanhe, os hábitos extravagantes da *belle époque* eram tardiamente cultivados pela burguesia brasileira do pós-guerra” (OLIVEIRA, 2015, p. 622), e estar nesse ambiente era sinal de refinamento.

Centro de uma arte a serviço dos governantes e ciosa de suas tradições, a capital federal girava em torno dos cânones instituídos pela Academia Imperial de Belas-Artes trazidos em 1816 pela Missão Artística Francesa, chefiada por Le Breton e largamente implementada no Segundo Reinado. Com professores formados segundo seus parâmetros, os jovens pintores e escultores seguiam uma corrente estrangeira que não estimulava a criatividade, mas sim a imitação servil de modelos importados. (CAMARGOS, 2002, p. 50).

Oliveira (2015) esclarece que a Semana de Arte Moderna foi uma contraposição ao modo de vida brasileiro do início do século XX, com a finalidade de renovar o ambiente cultural e artístico pela busca de uma identidade nacional. No último dia de evento, ainda seguindo as informações da autora, os objetivos do movimento modernista brasileiro foram reafirmados em:

1: Reivindicar o direito à pesquisa estética, à atualização da arte brasileira, à estabilização de uma consciência criadora nacional; 2: Reagir contra [...] o academismo de uma maneira geral; 3: Substituir o pieguismo literário de métrica rígida e sentimentos catalogados pela linguagem coloquial, pela livre expressão, pela valorização da realidade nacional, pela exaltação da psique moderna. (OLIVEIRA, 2015, p. 629).

Ela ainda explica que, a partir da Semana de Arte Moderna, originaram-se correntes literárias de estética modernista com base na valorização da arte e da cultura brasileira. Artistas

como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Paulo Prado foram os principais nomes responsáveis pelo "Manifesto Poesia Pau Brasil". Esse grupo alavancou o ideário de brasilidade modernista construindo uma das correntes literárias cujas bases, segundo Nascimento (2015), estavam no Primitivismo e no caráter de exportação. Estes princípios foram absorvidos por Oswald de Andrade no período que esteve na França, em 1923. Além do "Manifesto Poesia Pau Brasil", Oswald também liderou o "Manifesto Antropófago", bem mais nacionalista do que a Poesia Pau Brasil.

O Modernismo, opondo-se à objetividade e ao culto à forma do Parnasianismo, traz consigo, conforme analisam Campedelli e Souza (2002), o verso livre e a aproximação à fala popular. Até esse período, segundo Faraco e Moura (1991), predominava na escrita o português lusitano com excessivo controle da gramática tradicional. Os poetas do movimento modernista trouxeram a linguagem comum ou coloquial aos seus poemas a fim de tornar as suas obras mais realistas. Para eles, seguindo os escritos de Campedelli e Souza (2002), a linguagem não deveria ser apenas ornamento, mas também parte integrante e ativa da realidade, e cultivar a forma como os parnasianos faziam, já não era mais o foco dos artistas, que a essa altura preferiam expressar o que sentiam, da forma que queriam.

Para Rezende (2006), os modernistas acreditavam que a arte tinha um problema com a forma, mas não como algo oposto ao conteúdo. Por isso, a polêmica passadismo versus modernismo estava além de uma questão estratégica, ela mostrava diferentes absorções da realidade por diferentes produtores de arte. Dessa forma, a figura deformada, a ruptura com a perspectiva e as cores nas obras de Anita Malfatti, por exemplo, refletiam o interior da artista.

O impacto da Semana de Arte Moderna, descrito por Camargos (2002) como algo que "só o mais otimista dos seus idealizadores, Mário de Andrade, poderia imaginar", começa a ser sentido logo após o evento, quando, segundo Rezende (2006), as propostas do evento passaram a ser sistematizadas e experimentadas. Como previamente comentado, as artes plásticas viviam a modernidade desde o início da década de 1910; a literatura precisou de um pouco mais de tempo.

Por essa razão, nem mesmo críticas acirradas destituíram o poder revolucionário deste momento. A Semana de Arte Moderna foi responsável pela abertura de caminhos para uma nova estética de uma arte mais nacional e de valorização dos artistas enquanto criadores. Contudo, mesmo sendo esta celebração um marco da arte no Brasil, é necessário observá-la de forma também crítica e cautelosa. Faz-se necessário continuar pesquisas com novas abordagens, críticas de arte e literatura que acrescentem, discutam novos desdobramentos a partir das estéticas que vigoraram à época, conjuntamente aos grupos suprimidos, para que desse modo o movimento de 22 seja analisado como reflexo e não como elemento desencadeador de impasses e confrontos.

Referências

- ANDRADE, G. Oswald de Andrade em torno de 1922: descompassos entre teoria e expressão estética. **Remate De Males**, Campinas, v. 33, n. 1-2, p. 113-133, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.20396/remate.v33i1-2.8636448>>.
- ANDRADE, M. **Pauliceia desvairada**. Barueri: Novo século, 2017.
- ARANTES-BRERO, D. R. B. Os talentos e a cultura: a trajetória de Anita Malfatti. **Revista Educação Especial**, Santa Maria, p. 399-412, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.5902/1984686X19169>>.

- BARROS, R. **Elogio ao toque**: ou como falar de arte feminina à brasileira. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2016.
- BERND, Z. Apagamentos da Semana de 1922. **Correio do Povo**, Porto Alegre, p. 1, 2 dez. 2022. Disponível em: <<https://www.correiodopovo.com.br/cadernodesabado/apagamentos-da-semana-de-1922-1.769684>>. Acesso em: 21 nov. 2022.
- BOAVENTURA, M. E. **22 por 22**: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CAMARGOS, M. **Semana de 22**: entre vaías e aplausos. São Paulo: Boitempo, 2002.
- CAMPEDELLI, S. Y.; SOUZA, J. B. **Português**: Literatura, Produção de Textos & Gramática. São Paulo: Saraiva, 2002.
- FARACO, C. E.; MOURA, F. M. **Língua e Literatura**. São Paulo: Ática, 1991.
- hooks, b. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.
- MARTINS, P. M. Configuração de Monteiro Lobato na Crítica à Anita Malfatti (1930). **Revista Versículo**, Curitiba, n. 36, p. 31–46, 2015. Disponível em: <<http://doi.org/10.5380/rv.v0i36.36507>>.
- NASCIMENTO, E. B. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: Atualização Cultural e “Primitivismo” Artístico. **Revista Gragoatá**, Noterói, v. 20, n. 39, p. 376–391, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.22409/gragoata.v20i39.33354>>.
- OLIVEIRA, C. B. d. **Literatura em Contexto**: a arte literária luso-brasileira, parte III. São Paulo: FTD, 2015.
- REZENDE, N. **A Semana de Arte Moderna**. São Paulo: Ática, 2006.
- RIBEIRO, R. J. Anita Malfatti: o início de uma ruptura das mais radicais na pintura brasileira do século XX. **Revista Do Colóquio**, p. 74–90, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7734>>. Acesso em: 20 set. 2018.
- SEIXAS, C. **1928, Modernismo e maturidade**: a literatura na Bahia. Feira de Santana: Editora Universitária do livro digital, 2016.
- SIMIONI, A. P. C. Um olhar sobre as mulheres do modernismo e a herança colonial brasileira. [Entrevista concedida a] Anna Ortega. **Revista Nonada**, Porto Alegre, 7 mar. 2022. Disponível em: <<https://www.nonada.com.br/2022/03/um-olhar-sobre-as-mulheres-do-modernismo-e-a-heranca-colonial-brasileira/>>. Acesso em: 6 set. 2022.

Recebido em 20 out. 2022. Aprovado em 27 nov. 2022.

