



Os excluídos do Festival Modernista: esquecimento ou estratégia?

Those excluded from the Modernist Festival: oblivion or strategy?

Marcia Camargos¹

Resumo: Analisada sob as lentes do nosso tempo, a Semana de 22 foi um evento excludente. Tanto no palco, quanto na mostra no saguão do Theatro Municipal, faltaram diversos artistas e escritores que a teriam enriquecido, inclusive, com olhares fora do eixo São Paulo-Rio de Janeiro. Não incluiu linguagens como a fotografia, dramaturgia e cinema, sem falar na disparidade no quesito gênero e na ausência do elemento popular. Nada disso diminui a importância daquela iniciativa, que surgiu sem estratégias de inserção no mercado, mas como um grito iconoclasta, estopim do modernismo.

Palavras-chave: Semana de 22, artistas e formas artísticas excluídas

Abstract: Analyzed through the lens of our time, the Week of 22 was an exclusionary event. Both on stage and in the show in the lobby of the Municipal Theater, it lacked several artists and writers who would have enriched it, even with looks outside the São Paulo-Rio de Janeiro axis. It did not include languages such as photography, dramaturgy and cinema, not to mention the disparity in terms of gender and the absence of the popular element. None of this diminishes the importance of that initiative, which emerged without strategies to enter the market, but as an iconoclastic cry, the trigger of modernism.

Keywords: Semana de 22, excluded artists and art forms

Em artigo sobre as “igrejinhas” literárias, o jornalista Júlio Freire ironizava, dizendo que em “Futurópolis”, o monopólio de um dos grupos fez com que seus membros efetuassem uma grande sessão de esquecimento, criando a Semana de 22.

Estampado em *A Vida Moderna* de 15 de março daquele mesmo ano antológico, o comentário sublinhava, no calor do momento, o que os estudiosos do assunto ainda hesitam em abordar. Ou seja, o fato de que o evento, cujo centenário celebra-se em fevereiro de 2022, foi excludente sob vários pontos de vista. Tratou-se, na verdade, de um encontro feito por homens, brancos, héteros, da classe alta, do eixo Rio-São Paulo. Dentre seus protagonistas, apenas Mário de Andrade, um professor de parques recursos, trazia sangue negro nas veias, bem como uma homossexualidade

¹ Escritora com pós-doutorado em história pela USP, tem 33 livros publicados. Acabou de finalizar um segundo pós-doutorado na Universidade da Sorbonne sobre os modernistas brasileiros em Paris nos anos loucos.

escamoteada. A maioria do restante da roda provinha da elite cafeeira ou tinha com ela ligações de parentesco ou de forte dependência financeira. Oswald de Andrade, por exemplo, vinha de família abastada, bem como Graça Aranha, o articulador que atuou para garantir o sucesso do Festival, endossado pelo prefeito Firmiano Pinto e pelo presidente de Estado, Washington Luís. Romancista aclamado, Graça Aranha acabava de publicar uma obra a que ele, vaidoso, dizia estar para o século 20 como a *Crítica da razão pura*, de Kant, estivera para o 19. Nos bastidores, aceitaram sua liderança porque necessitavam de um nome de ressonância nacional, para imporem-se ao público. No fundo riam-se de *Estética da vida* que, além de tudo, ainda atacava certos modernos europeus que eles admiravam, conforme declararia Mário de Andrade. (ANDRADE, 1974, p. 234)

Inaugurado em 1911, no âmbito do projeto de dotar a capital com equipamentos culturais condizentes com a sua vocação de metrópole, o imponente Teatro Municipal foi alugado por 847 mil réis, algo em torno de R\$ 30 mil, em moeda corrente. Por iniciativa do cafeicultor e mecenas Paulo Prado, cujo aval funcionou como atestado de idoneidade aos olhos da classe dirigente, abriu-se uma lista de doações para pagar a conta. Ele foi o primeiro a subscrevê-la, secundado por D. Olívia Guedes Penteado e outros nomes de peso como René Thiollier, Alberto Penteado, Numa de Oliveira, Alfredo Pujol, Oscar Rodrigues Alves, Armando Penteado, Antônio Prado Júnior, Macedo Soares e Martinico Prado. Assim, estrategicamente, São Paulo, pólo econômico, caminhando em ritmo acelerado rumo à industrialização, passaria a figurar também como centro produtor de cultura.

Embora o legado e os louros da Semana tenham incidido, quase por unanimidade, sobre os paulistas Mário e Oswald de Andrade, cabe ressaltar a importância vital de um carioca para a sua realização. Tudo começou de verdade quando, em novembro de 1921, o pintor Di Cavalcanti chegou do Rio de Janeiro trazendo quadros e uma série de desenhos para o livro *Fantoches da meia-noite*, a sair pela editora de Monteiro Lobato ainda naquele ano, com introdução de Ribeiro Couto. Expunha-os na casa editora de Jacinto Silva, à Rua XV de Novembro, em pleno Triângulo, quando recebeu a visita de Graça Aranha, que ali também conheceria Menotti Del Picchia, Oswald e Mário de Andrade, além de Guilherme de Almeida. Apresentado por Graça Aranha a Paulo Prado, Di foi levando o restante do círculo à mansão da Avenida Higienópolis, onde o mecenas recebia em faustosos almoços de domingo. Nas conversas de salão surgiu a ideia de uma série de conferências,

exposições e concertos para divulgar as novas posturas estéticas que eles vinham discutindo em cafés, nas livrarias e na *garçonnière* de Oswald de Andrade, onde comporiam o diário coletivo *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Dona Marinette, companheira de Paulo Prado, sugeriu que se fizesse uma semana de arte nos moldes dos festivais que se realizavam anualmente num balneário francês da costa da Normandia - mais precisamente, as *Fêtes de Deauville*, que reuniam pintura, audições musicais, declamação e até desfiles de moda (PRADO, 1976, p. 11). Isso porque, de acordo com Di, o cafeicultor queria escândalos literários e artísticos, de “meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulistana”, pois não suportava o caipirismo da gente do comércio e da lavoura, os magnatas da alta finança com quem era obrigado a conviver. (Idem, *ibidem*, pp 114-15).

Do Rio de Janeiro também vieram os poetas Ribeiro Couto, Renato de Almeida, Álvaro Moreyra, Agenor Barbosa, o jovem crítico Sérgio Buarque de Holanda e Villa-Lobos, arregimentados por Di Cavalcanti, Rubens Borba de Moraes e Ronald de Carvalho. Manuel Bandeira não compareceu em pessoa, mas causou alvoroço com seu poema *Os sapos*, lido por Ronald de Carvalho. Dentre os artistas plásticos, estavam Alberto Martins Ribeiro, que morreu jovem e não alcançou maior projeção, e o escultor Hildegardo Leão Veloso que, no entanto, não consta do catálogo e cuja presença jamais ficou comprovada em definitivo. Já Villa-Lobos trouxe uma música renovada, refletindo uma das únicas áreas em que o Rio de Janeiro estaria mais adiantado do que São Paulo, na perspectiva de Mário de Andrade (ANDRADE. 1922). A pronta adesão desses cariocas deveu-se, em parte, a pelo menos um contato anterior com os modernistas, após a ida de Mário e Oswald de Andrade à sede da República para leitura de poemas seus, numa viagem que Menotti Del Picchia veria como conquista. “Os paulistas”, registrou em artigo de outubro de 1921, “renovando as façanhas dos seus maiores, reeditam, no século da gasolina, a epopéia dos *bandeiras*. Desta feita não partem elas para o sertão ínvio e incerto, amarelo de lezírias, eriçado de setas. Os *bandeirantes* de hoje”, zombava, “compram um leito no noturno de luxo e seguem, refestelados numa poltrona de pulmman, ardorosos e minazes, rumo da Capital federal” (HÉLIOS, 1921). Incorporando os espíritos voluntaristas de Anhanguera e Borba Gato, os dois intelectuais granjearam, para a causa modernista, “o escol da cultura na capital carioca”, alargando, na visão de Menotti, o campo de ação do futurismo paulistano, por abranger a capital federal, “coração do país” (HÉLIOS, 1922, p. 5).

Fugindo a esse marco geográfico excludente, centrado no Sudeste, tínhamos poucos representantes. De família e formação italiana, nascida em Belo Horizonte, a mineira Zina Aita completou os estudos em Florença. Na opinião de muitos estudiosos, seu pastel pós-impressionista retratando trabalhadores na lida do campo, com manchas coloridas justapostas à *la Vuillard*, teria sido a obra mais avançada da Mostra. Já o pernambucano Vicente do Rego Monteiro compareceu com três retratos, um dos quais de Ronald de Carvalho, responsável pelos quadros dele ali expostos, que iam de incursões cubistas aos assuntos populares e folclóricos, levado uma lufada de frescor à exposição artística.

O desconhecimento por parte dos que conceberam a Semana fez com que incontáveis artistas de diversas áreas, sobretudo de fora de São Paulo, como no caso de Belmiro de Almeida, não fossem selecionados. Referindo-se a Adelino Magalhães, natural de Niterói, considerado um dos mais importantes escritores impressionistas, junto com Raul Pompéia, e também fazendo alusão ao poeta, ensaísta e romancista Nestor Vitor, de Paranaguá, amigo e estudioso da obra de Cruz e Sousa, Mário de Andrade confessou que eles nem sabiam da sua existência. Acrescentou que, se conheciam Manuel Bandeira por um “acaso de livraria” e o admiravam, dos outros, “nós, da província, ignorávamos até os nomes, porque os interesses imperialistas da Corte não eram nos mandar ‘humilhados ou luminosos’, mas a grande camelote acadêmica, sorriso da sociedade, útil de provinciano gostar” (ANDRADE, 1974, p. 235). Os articuladores do evento, portanto, não detinham maiores informações sobre esses precursores, que não foram convidados para o banquete modernista.

Tais esquecimentos, no entanto, falam mais sobre sua gênese improvisada e, no limite, casual, do que um *parti pris* ou falta de visão estratégica. Partindo do pressuposto de que, na fase inicial a Semana, estopim do modernismo, pretendia apenas conjugar equações díspares dentro de uma diretriz genérica, para se opor ao que a dupla Mário e Oswald de Andrade convencionou chamar de “passadismo”, tais ausências são compreensíveis e justificáveis. Naquela etapa ainda não existia uma corrente com parâmetros definidos - um contexto que facilitava a exclusão em detrimento da inclusão, e por isso incorrendo em “injustiças” que nos interessa discutir.

Alguns acadêmicos citam Seelinger, José Maria dos Reis Jr., Gastão Worms e Quirino da Silva que, entre, outros, poderiam ter figurado no seu catálogo sem constrangimento, bem como Eliseu Visconti e Vicente Amoedo. Outros mencionam o

carioca Artur Timóteo, um verdadeiro *fauve* no final, além do mineiro Belmiro de Almeida, autor do “precioso realismo” de *Arrufos*, e que fizera, logo antes da Semana, incursões experimentais pelo pontilhismo dos neo-impressionistas Signat e Seurat (AMARAL, 1976, pp. 139-140). O fato desse último ter sido professor da Escola Nacional de Belas-Artes por longos anos não parece motivo suficiente para não ter sido incluído. O festejado Victor Brecheret, por exemplo, estudava em Paris, na época, sob os auspícios do Pensionato Artístico, sabidamente acadêmico, e nem por isso foi discriminado. Tampouco conseguiram descobrir um Rousseau tupiniquim, como fizera o mestre cubista, nem convocaram Theodoro Braga e sua tentativa de arte aplicada baseada nos desenhos dos indígenas marajoaras.

Também ficaram de fora chargistas como Voltolino, ilustrador de muitas publicações, incluindo *O Parafuso*, para o qual fazia de dez a vinte desenhos por exemplar, junto com Ferrignac e Di Cavalcanti – que esteve no Salão dos Humoristas do Rio de Janeiro em 1916, um ano antes da sua primeira mostra de caricaturas em São Paulo, na redação de *A Cigarra*. A seu lado o traço elegante de J. Carlos e de Belmonte, satirizando os costumes da sociedade aspirante ao cosmopolitismo, decerto não faria feio.

Na arquitetura, assinala-se a não inserção de Victor Dubugras, que em 1907 havia construído a estação ferroviária de Mairinque, utilizando o arrojado concreto armado num estilo vinculado aos ‘modernos’ austríacos e alemães originários da Sezession, e cujo estilo neocolonial, presente também em Przymberel, era de certa forma visto com bons olhos pelos modernistas.

No campo da literatura, ausências notórias foram as de Monteiro Lobato e de Juó Bananére, responsável por esquetes cômicos tão irreverentes em *O Pirralho*. Ali, a partir do décimo número, em 1913, principiou a assinar a coluna *Diário D'Abax'o Piques* no lugar de Oswald de Andrade, mas acabaria demitido devido a pressões de estudantes de Direito e de personalidades públicas, após ter parodiado discurso patriótico de Olavo Bilac. Já a participação de Lobato, a quem na visão de Wilson Martins caberia a liderança natural do movimento, seria, no mínimo, controvertida, posto que ela implicaria na aceitação daquelas mesmas pinturas de Anita Malfatti tão veementemente por ele criticadas na *vernissage* de 1917. No mais, Lima Barreto, que faleceria precocemente em novembro daquele ano, aos 41 anos de idade, combinaria à perfeição com o espírito irreverente do sarau, lendo trechos da sua refinada sátira à

República Velha. Para completar, também teria acrescentado uma pitada de diversidade racial ao encontro.

A sétima arte

Curioso que, ao contrário dos vanguardistas europeus, nos quais os modernistas se inspiraram, a Semana de 22 ignorou a fotografia e o cinema, embora estes formassem entre as linguagens mais contemporâneas e revolucionárias de então, festejados tanto pelo futurismo italiano quanto pelo dadaísmo. Segundo análise de Rubens Fernandes Junior, a importância da fotografia e do cinema seria apreendida pelos modernistas apenas como reflexão e crítica.

Entretanto, se Mário de Andrade se destacaria ao servir-se, de forma intuitiva, das lentes de sua Kodak para inventariar suas viagens pelo Norte e Nordeste do Brasil, desde o início do século 20 a fotografia já estava presente na imprensa. A *Revista da Semana*, *O Malho*, *Kosmos*, *Fon-Fon*, *A Cigarra* e *Paratodos*, por exemplo, já vinham utilizando os clichês para acompanhar as matérias sobre variados assuntos. Como experimento artístico e inovação estética, o célebre auto-retrato *Os trinta Valérios*, de Valério Vieira (1862-1942), causou furor na Exposição Internacional de Saint Louis, Estados Unidos, em 1904, arrebatando a medalha de prata pela fotomontagem produzida com trinta poses diferentes de si mesmo. E no ano da Semana de Arte Moderna ele fez uma vista panorâmica de São Paulo em sete tomadas fotográficas com chapas de vidro numa única seqüência, para representar o Estado na Exposição Internacional do Centenário da Independência no Rio de Janeiro. Ou seja, a fotografia já havia encontrado seu paradigma, estava disseminada e dispunha de recursos técnicos razoavelmente bem solucionados (FERNANDES JUNIOR, 2000, pp. 209-10). No entanto, talvez ainda fosse considerada apenas como uma ferramenta de documentação e registro, e não como arte ao pé da letra, e por isso indigna de figurar entre telas e esculturas.

O mesmo ocorreu com o cinema. Lembremos que, já no seu primeiro número, de 15 de maio de 1922, *Klaxon* apontava a cinematografia como sendo “a criação artística mais representativa de nossa época. É preciso observar-lhe a lição”. Exaltando Pérola White, mais século 20, se comprada a Sarah Bernhardt, um nome do século 19, a revista dava a receita da modernidade que tinha como meta: “Sarah é

tragédia, romantismo sentimental e técnico. Pérola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida”.

Assim, com exceção do quarto número, o órgão oficial dos modernistas tocou no assunto em cada uma das suas nove edições, em artigos do múltiplo Mário de Andrade, assinados sob pseudônimos de R. de M., G. de N., Íterim ou simplesmente “A”. Neles percebe-se sua crença, a exemplo de Oswald, no florescimento de uma indústria cinematográfica paulista. Por essa razão aplaudiu com vigor tentativas como a da empresa Rossi Film, que rodou *Do Rio a São Paulo para casar*, sob a direção de José Medina, apesar das incoerências do enredo, da montagem, dos artistas pouco fotogênicos, e da cópia de estrangeirismos, como acender fósforos na sola do sapato. “É preciso compreender os norte-americanos e não macaqueá-los. Aproveitar deles o que têm de bom sob o ponto de vista técnico e não sob o ponto de vista dos costumes” (ANDRADE, 1922 b , p. 16).

Fica patente também o entusiasmo de Mário pela figura de Carlitos, tido por ele como autor de obras-primas e expressão máxima da contemporaneidade: “Sob a roupagem do mais alto cômico, Chaplin atingiu a eloquência vital das mais altas tragédias. Charles é o professor do século 20. *Klaxon* desfolha louros sobre o homem que lhe dá tão eterna e tão nova lição” (ANDRADE, 1922 c, p. 14), escreveu ele.

Também encontrada nos poemas de Luís Aranha e no romance *Os condenados*, de Oswald de Andrade, entre outros, tanto a imagética quanto a narrativa da sétima arte foram devidamente apropriadas pelos modernistas. Aliás, seu contato com a sintaxe cinematográfica vinha de longa data – mais precisamente, de 1898, ano do filme pioneiro rodado no país, uma fita de “vistas”, de Afonso Segreto. Embora a produção crescesse aquém do número de espectadores, uma série de películas nacionais vieram a público. Abarcando a fase patriótica, sob o impacto da Guerra, e o ciclo indígena, com inúmeras versões de *O guarani* e *Iracema*, entre 1913 e 1922 foram produzidos cerca de sessenta filmes brasileiros, muitos deles baseados em temas históricos, romances e até na poesia de Olavo Bilac (AMARAL, 1976, p. 27). Em 1917, por exemplo, a Cia. Cinematográfica Paulista Filmes realizou *Pátria brasileira*, com direção de Guelfo Andalo, coincidindo com o primeiro desenho animado nacional, *O Kaiser*, do caricaturista Seth.

Cabe a pergunta: será que as películas então disponíveis não estariam afinadas com o espírito da vanguarda? Por isso não se exibiu qualquer filme durante o festival modernista, cujo general-em-chefe, Mário de Andrade, vinha discutindo o cinema

como entretenimento? Vale realçar que, numa ácida crítica às empresas produtoras de “objetos de prazer mais ou menos como discutível que atraíam o maior número de basbaques possível” (ANDRADE, 1922 d, p.14), ele defendia o cinema como algo mais que mero lazer, com o objetivo prático de auxiliar a digestão e preparar o sono: “Já se foi o tempo em que servia somente para a demonstração da cronofotografia. Evoluiu, tornou-se arte, e veio acentuar ainda mais a decadência do mau hábito dos serões em família, enfadonhos e intermináveis, mesmo quando se fala da vida alheia” (ANDRADE, 1923, p. 30).

Sendo o cinema uma arte com muito poucas obras de arte, como diria Mário de Andrade na *Klaxon*, à época, conclui-se que os organizadores da Semana não encontraram uma fita à altura de suas expectativas. Filmes experimentais só seriam produzidos no país quase uma década mais tarde, com *São Paulo, sinfonia da metrópole*, de Adalberto Kemeny e *Limite*, de Mário Peixoto, rodados em 1929 e 1930, respectivamente. O primeiro filme modernista 100% nacional, que seria dirigido em 1924 por Blaise Cendrars, acabou fracassando pela falta de apoio financeiro, cortado logo que tiveram início as agitações de 1924 (AUGUSTO, 2002, p. 4). De um jeito ou de outro, com tal atitude perderam a chance de ter dado à mostra um caráter definitivo de modernidade e sintonia com o seu tempo.

Outra contradição é que, embora realizada no principal teatro da Pauliceia, nenhuma peça figurou na programação da Semana. No entanto, em 1922 a cidade conheceu uma das tentativas mais interessantes na área, empreendida pela Companhia Brasileira de Comédias, vinda do Rio de Janeiro, sob a direção de Oduvaldo Viana, autor de *Manhãs de sol*. No elenco, liderado por Abigail Maia, destacava-se o jovem ator Procópio Ferreira. Afora comandar as representações no Teatro Apolo, que incluíam *Demônio Familiar*, de José de Alencar, e *Levada da breca*, de Abadie Faria Rosa, Viana cria uma vespéral aos sábados, no novíssimo Cine República (MAGALDI, 2000, pp. 96-8).

De resto, o desequilíbrio feminino-masculino provou que a vanguarda não conseguiu avançar nas questões de gênero, refletindo a sociedade patriarcal e misógina do período. Na exposição artística, 10 homens e 2 mulheres, Zina Alta e Anita Malfatti. Dentre os quadros, catalogados em bloco como “Pintura”, sem indicação da técnica empregada, dimensões ou data, destacava-se o célebre Homem Amarelo, cobiçado pelo Conselheiro Antônio Prado, para grande espanto de sua comitiva, mas já prometido a Mário de Andrade. Ao lado das outras dezenove obras de Malfatti, ele

fazia parte de um conjunto que atestava o reconhecimento ao pioneirismo da artista, pois dos 100 itens do catálogo, 20 eram de sua autoria (BATISTA, 1986, p.94). No palco, igualmente, a disparidade repetia-se, com 12 homens para apenas Guiomar Novais, a consagrada intérprete brasileira de Chopin, e a obscura dançarina Yvonne Daumerie, de quem muito pouco ficou para contar a história.

À tais incongruências, acrescentaríamos a falta do ingrediente popular, que só começaria a integrar o leque de preocupações do grupo no decorrer daquela década. Em sua busca por nossas raízes nativistas, os modernistas inspirados em Picasso, que era devedor da estatuária africana, não incorporaram matéria-prima do nosso riquíssimo repertório negro. Por que não chamaram os Oito Batutas, o célebre conjunto musical criado em 1919 no Rio de Janeiro? Puxado pela flauta de Pixinguinha com violão e cavaquinho, bandolim e ganzá, tocavam choro, maxixe, batuques e cateretê? Onde estava o violão, aquele instrumento que alegrava as rodas da gente humilde, e que tão bem servia às inesquecíveis serenatas? O próprio Villa-Lobos, obrigado a tocar nos cafés e nas orquestras dos cinemas para ganhar a vida, conviveu com os músicos de rua. Em sua maioria funcionários públicos de baixo escalão, que se apresentavam à noite em batizados, casamentos e aniversários, os “chorões” levavam a melodia aos bairros pobres, sem acesso a discos e rádios. E embora a formação erudita e o trabalho em orquestras separassem Villa-Lobos desses músicos amadores, com eles aprendeu a tocar o violão, instrumento para o qual comporia extensa obra mais tarde. Só que, ao invés disso, ele se apresentou dedilhando um piano de cauda.

Nesse ponto, foi o próprio Oswald de Andrade quem descreveu o modernismo como um equívoco onde o contrário do burguês não era o proletário, e sim o boêmio, num território onde as massas continuavam ignoradas, enquanto os intelectuais brincavam e de vez em quando “davam tiros entre rimas”. Explicitando o divórcio que sempre assinalou, no Brasil, as iniciativas culturais de um estrato esclarecido em contraponto à maioria da população, ele admitiria mais tarde que o movimento foi “uma contribuição da elite que não carregou para o corpo exangue da literatura os glóbulos vermelhos do nosso povo”.

Contudo, ao invés de considerarmos tais distorções como um saldo negativo na conta da Semana, devemos, antes, creditá-las ao seu cunho de improviso, fragmentação, liberdade, lirismo. “De primeiro”, lembraria Mário de Andrade, foi um fenômeno “estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um estado de poesia”, em que viviam numa união iluminada sublime, isolados do mundo ambiente. “E eram

aquelas fugas desabaladas dentro da noite, na cadillac verde de Osvaldo de Andrade, a meu ver a figura mais característica e dinâmica do movimento, para ir ler as nossas obras-primas em Santos, no Alto da Serra, na Ilhas das Palmas...” (ANDRADE, 1974, pp. 232-7).

Essa condição de delírio ingênuo e exaltado na quadra preparatória da Semana, prova antes que as inconsistências e eventuais injustiças ajudam a melhor entendê-la, livrando-a de um peso e uma responsabilidade histórica que a sobrecarrega e a distorce. “Como se vê, todos os movimentos se processam da mesma maneira, confusos, heteróclitos, desiguais. O que importa é o impulso e a meta. Essas foram atingidas pelo movimento de 22” (idem, *ibidem*), garantiria Oswald de Andrade. Nessa reflexão, inclusive, ele atesta seu papel de formação, conceituado por Raymond Williams (1992, p. 33-87), e no qual os produtores culturais se auto-organizam em torno de teorias ou práticas compartilhadas, unidos por afinidades e interesses comuns. Nessa quadra inaugural, que João Luís Lafeté chamou de “heróica” (1974, p. 17), não havia um projeto estético claramente elaborado, que surgira aos poucos, no decorrer dos debates que dariam origem aos manifestos *Pau-Brasil*, *Antropofágico* e *Verde-Amarelo*, entre outros, com suas respectivas revistas.

Assim, sem normas pré-estabelecidas, regulamentos restritivos ou estratégias de inserção no mercado de bens simbólicos, típicas das instituições como as Academias, a Semana de Arte Moderna nasceu com a força propulsora primitiva e anticonvencional que caracteriza as formações. Ou, como queria Paulo Prado, veio à luz sem programas, sem preconceitos, “livre e até mesmo anárquica, mas viva e fecunda, com todos os encantos de mocidade alegre e revoltada” (THIOLLIER, s/d, p. 52).

Figura central do movimento modernista, na sua modéstia de fidalgo e dublê de escritor e comerciante, Paulo Prado vaticinava que, dentro de bem pouco tempo, o que se chamara em fevereiro de 1922, de Semana de Arte Moderna, marcaria uma data memorável no desenvolvimento literário e artístico do Brasil: “Esse ensaio, ingênuo e ousado, de reação contra o Mau Gosto, a Chapa, o Já Visto, a Velharia, a Caduquice, o Mercantilismo, obteve um resultado imprevisto e retumbante. [...] E pela primeira vez, São Paulo se interessou, com paixão, por um problema de arte...” (PRADO, 2004, pp. 301-06).



Tirada em janeiro de 1924, reuniu alguns dos participantes da Semana de 22, em frente ao Hotel Terminus, após almoço em homenagem a Paulo Prado, que acabara de chegar de Paris. Oswald de Andrade aparece em primeiro plano. Sentados, da esquerda para a direita, estão Rubens Borba de Moraes, Luís Aranha e Tácito de Almeida. De pé, a partir da esquerda, Couto de Barros, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Sampaio Vidal, Cândido Mota Filho, Francesco Pettinati (ao fundo), Paulo Prado, Flaminio Ferreira, Graça Aranha, René Thiollier, Manuel Vilaboim e Gofredo da Silva Teles. (Acervo Iconographia).

Referências

- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ANDRADE, Mário de. "O movimento modernista", In : *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDRADE, Mário de. "Notas de arte – pró". *A Gazeta*, São Paulo, 13 de fevereiro de 1922.
- ANDRADE, Mário de (R. de M.). "Do Rio a São Paulo para casar". *Klaxon*, São Paulo, 15 de junho de 1922.
- ANDRADE, Mario de. "Uma lição de Carlito". *Klaxon*, São Paulo, 15 de julho de 1922.

- ANDRADE, Mário de (G. de N.). “Cinema”. Klaxon, São Paulo, 15 de outubro de 1922.
- ANDRADE, Mário de. “Cinema”. Klaxon, São Paulo, dezembro de 1922/janeiro de 1923.
- AUGUSTO, Sérgio. “Duas datas redondas”. O Pasquim 21, Rio de Janeiro, 30 de julho de 2002.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: IBM Brasil, 1986.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Modernismo y fotografía em Brasil*. In CASANOVA, Maria & MENOR, Maria Victoria. *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasília*. Valência: IVAM- Institut Valencia d'art modern, 2000.
- HÉLIOS. “A bandeira futurista”. Correio Paulistano, São Paulo, 22 de outubro de 1921.
- HÉLIOS. “Futurismo no Municipal”. Correio Paulistano, São Paulo, 12 de fevereiro de 1922.
- LAFETÁ, João Luís. *A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974, p. 17.
- MAGALDI, Sábato & VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de Teatro em São Paulo*. São Paulo: Editora SENAC. São Paulo, 2000.
- THIOLLIER, René. *A Semana de arte moderna*. São Paulo: Cupolo, s/d.
- PRADO, Paulo. *Paulística etc*. Carlos Augusto Calil, org. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PRADO, Yan de Almeida. *A grande Semana de Arte Moderna*. São Paulo: EDART, 1976.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992.