

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES
DE BARROS**
LETRAS - LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA

CASSIA VITÓRIA RIBEIRO DE SOUSA

A SEMANA DE ARTE MODERNA:
Em busca do novo fazer literário

Picos
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE
BARROS
CASSIA VTIÓRIA RIBEIRO DE SOUSA

A SEMANA DE ARTE MODERNA:

Em busca do novo fazer literário

Trabalho de Conclusão de Curso de Letras da
Universidade Federal do Piauí – UFPI,
apresentado para obtenção do título de
licenciada na área de Letras Língua Portuguesa
e Literatura de Língua de Portuguesa

Orientadora: Cristiane Feitosa Pinheiro

Picos
2022

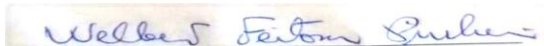
ATA DE DEFESA DE ARTIGO DE FINAL DE CURSO

Às 16h horas do dia trinta de setembro do ano de dois mil e vinte e dois, na sala virtual do Google Meet, link <https://meet.google.com/ihp-btyv-obx>, do Curso de Letras, na Universidade Federal do Piauí, do *Campus* Senador Helvídio Nunes de Barros, cidade de Picos – PI, sob a presidência da Prof^a. Dra Cristiane Feitosa Pinheiro, reuniu-se a banca examinadora de defesa de monografia sob a forma de artigo, de autoria da aluna **CASSIA VITORIA RIBEIRO DE SOUSA** do curso de Letras desta Universidade com o título, “*A Semana de Arte Moderna: em busca do novo fazer literário*”. A Banca Examinadora ficou assim constituída: Prof^a Dr^a Cristiane Feitosa Pinheiro (orientadora –presidente), Prof. Dr Welbert Feitosa Pinheiro (Examinador Interno - 1º examinador) e Prof^a Dra Maria Gessi-Leila Medeiros (Examinadora Externa – 2º examinadora). Foram registradas as seguintes ocorrências: após a apresentação da aluna pela Presidente da banca, ocorreu a apresentação do artigo, seguido de questionamentos pelos membros da banca. Concluída a defesa, procedeu-se o julgamento pelos membros da banca examinadora, em reunião fechada, na mesma sala virtual, sem a presença da avalianda e seus convidados, tendo a aluna obtido as seguintes notas: 10,0, 10,0 e 10,0. Apuradas as notas, verificou-se que a aluna foi aprovada com média geral **10,0** (dez). E para constar, eu, Cristiane Feitosa Pinheiro, lavrei a presente ata que, após lida e aprovada pelos membros da banca examinadora, será assinada por todos. Picos, 30 de setembro de 2022.

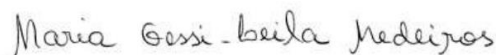
Assinatura dos membros da Banca Examinadora.



Prof^o Dra Cristiane Feitosa Pinheiro
Presidente – Universidade Federal do Piauí



Prof^o Dr Welbert Feitosa Pinheiro
Examinador Interno – Universidade Federal do Piauí



Prof^a Dra Maria Gessi-Leila Medeiros
Examinadora Externa – Universidade Estadual do Piauí

A SEMANA DE ARTE MODERNA: EM BUSCA DO NOVO FAZER LITERÁRIO

Cassia Vitória Ribeiro de Sousa¹
Cristiane Feitosa Pinheiro²

RESUMO: A pesquisa concentrou-se no período que antecedeu a Semana de Arte Moderna, assim como a programação de sua realização, baseando-se na hipótese de como o evento se constituiu como um projeto educativo para o Modernismo brasileiro. Respalhada em uma abordagem metodológica bibliográfica, descritiva e qualitativa, adotou como *corpus* de análise, os antecedentes e os acontecimentos específicos da Semana de Arte Moderna. A partir dos dados, examinou-se que no período de onze anos, de 1911 até 1922, verificaram-se acontecimentos que interferiram educativamente na realização da Semana. Assim como nas apresentações que ocorreram durante o evento, a presença da proposta educativa de educação do imaginário dos participantes, por fim, constatou-se que a Semana de Arte Moderna se constituiu como um projeto educativo para o Modernismo brasileiro, considerando que, para a inserção do movimento no âmbito cultural, necessitava da iniciativa de artistas que educassem o imaginário dos leitores, empenhando-se na composição dos leitores empíricos em leitores modelos. A pesquisa teve como embasamento teórico os estudos de Helena (1993), Teles (2002), Bosi (1999), Frye (2017), Eco (1994), Rezende (2011) e outros.

Palavras-chave: Vanguardas Europeias; Antecedentes da Semana de Arte Moderna; Semana de Arte Moderna; Projeto Educativo.

1 INTRODUÇÃO

No início do século XX, a arte expressou a necessidade de propor novas formas de manifestação, abordadas na realidade vigente. Desse modo, os movimentos artísticos surgidos estavam intrinsecamente ligados ao fervor dos ideais da época.

As Vanguardas Europeias se destacaram no período, originando o Modernismo, movimento que se expandiu pelo mundo inspirando vários artistas. Motivados pelas vertentes artísticas que surgiram na Europa, os modernistas brasileiros planejaram um projeto artístico que possuía como propósito atualizar as artes, contrastando com os padrões clássicos. O estopim do movimento no Brasil foi “A Semana de Arte Moderna”. Dessa forma, pretendeu-se responder ao seguinte questionamento: como a Semana de Arte Moderna se constituiu como um projeto educativo para o Modernismo brasileiro?

Para compreensão dos eventos educativos que envolveram o início do modernismo brasileiro, a pesquisa tem como foco o período preparatório da Semana, assim como a programação de sua realização, buscando compreender as práticas educativas dos artistas envolvidos em sua organização/execução, assim como a reação do público.

¹ Graduanda do Curso de Letras da Universidade Federal do Piauí, Campus Senador Helvídio Nunes de Barros. E-mail: ribeirodesousacassia@gmail.com

² Doutora e Mestre em Educação (UFPI), Graduada em Letras (FAFOPA-PE) e Professora do Curso de Letras da Universidade Federal do Piauí, Campus Senador Helvídio Nunes de Barros. E-mail: cristianepinheiro@ufpi.edu.br

O estudo teve como objetivo geral analisar a Semana de Arte Moderna a partir de uma perspectiva educativa. Os objetivos específicos foram: analisar os antecedentes da Semana de Arte Moderna, no Brasil; analisar a programação da Semana de 22; estudar as principais palestras e apresentações realizadas na Semana.

Trata-se de uma pesquisa que se enquadra no campo dos Estudos Literários, de caráter bibliográfico, descritivo e qualitativo, com marco temporal entre os anos de 1912 a 1922. A pesquisa teve como embasamento teórico os estudos de Helena (1993), Teles (2002), Bosi (1999), Frye (2017), Eco (1994), Rezende (2011) e outros. Autores que contribuíram na análise demonstrando estudos de como se originou o Modernismo; bem como a apresentação dos conteúdos referentes aos principais antecedentes da Semana, juntamente com os detalhes de como realizou-se cada dia do evento.

O *corpus* de análise recaiu especificamente sobre partes da programação da Semana: do primeiro dia, a Conferência de Graça Aranha; do segundo dia, o poema “*Os sapos*”, de Manuel Bandeira e o poema “*Inspiração*” de Mário de Andrade; do terceiro dia, as Historietas de Ronald de Carvalho.

Trata-se, como vê, de tema relevante, uma vez que o estudo exhibe o projeto educativo modernista de educar a imaginação dos leitores empíricos da época, fazendo com que se construíssem leitores modelos.

A seguir, é possível analisar o aparato teórico que norteou a pesquisa, apresentando os acontecimentos históricos; assim como a metodologia em que a pesquisa se baseou para realização da análise; por fim, a apresentação da análise abordando os resultados obtidos através do estudo.

2 EMBASAMENTO TEÓRICO: APANHADO CULTURAL DO MOVIMENTO MODERNISTA

Para compreensão dos eventos históricos que motivaram o surgimento e desenvolvimento dos movimentos de Vanguardas Europeias, a seguir é possível averiguar o aparato teórico a respeito do conteúdo. Assim como, o entendimento da abordagem teórica-educativa, utilizada para fundamentar o projeto educativo presente na introdução do movimento modernista no Brasil.

2.1 Desdobramentos históricos: a interferência da modernidade no campo das artes

A Europa vivenciou um período de intenso progresso material, no início do século XX, com o apoio da ciência e da evolução tecnológica. A Segunda Revolução Industrial havia propagado marcantes criações, como a luz elétrica e o carro movido à gasolina. As cidades cresciam, graças à industrialização, tornando-se grandes metrópoles.

Era a *belle époque*, um período de cultura na Europa que se iniciou no fim do século XIX e durou até a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914. Em decorrência da Segunda Revolução Industrial, houve o êxodo rural, favorecendo o desenvolvimento de uma cultura urbana progressista, resultado dos avanços dos meios de comunicação, transporte e, principalmente, de tecnologia.

A *belle époque* foi nomeada assim quando começou a ser considerada uma idade de ouro se diferenciando da tensão da Primeira Guerra Mundial. Ocorreram ainda mudanças no cotidiano dos burgueses que, por fazerem parte da alta sociedade, tinham exclusividade no acesso ao mundo da arte.

A arte precisava se transformar para ser capaz de se adequar a essa perspectiva moderna, assumindo uma nova condição, onde o artista ganha o papel central. E, com este papel, diante de todas as circunstâncias e acontecimentos, ele começa a desenvolver um novo olhar sobre a sociedade como um todo, os modos de condições de vida. Assim, destaca Teles (2002, p. 39):

É a época das boêmias literárias [...]. Dessa literatura de cafés e boulevards, de transição pré-vanguardista, é que vão se originar os inúmeros -ismos que marcarão o desenvolvimento de todas as artes neste século. Esses movimentos foram, por um lado, decorrentes do culto a modernidade, resultado das transformações científicas por que passava a humanidade; e por outro, consequência do esgotamento de técnicas e teorias estéticas que já não correspondiam à realidade do novo mundo que começava a desvendar-se.

No Brasil, a *belle époque* teve início em 1889 com a Proclamação da República e vai até 1922, quando explode o movimento modernista com a realização da Semana da Arte Moderna, em São Paulo. Conforme Bosi (1999, p.304), “o quadro geral da sociedade brasileira dos fins do século vai-se transformando graças a processos de urbanização [...]”. A sociedade estava passando por transformações relevantes o que aproximava cada vez mais a ascensão do movimento.

2.2 Eclosão das Vanguardas no continente europeu e no Brasil

As vanguardas são o início do Modernismo, o estopim da arte moderna, representam importante marco na história da arte. A palavra “vanguarda” vem do francês *avant* (avante) e *garde* (tropa) aquilo que segue adiante, tem o futuro como direção está à frente do seu tempo.

Não existe vanguarda que respeite tradição, o ideal era romper com os padrões clássicos. Sua principal característica foi a de buscar novas formas expressivas, sua aspiração ao novo, ao moderno, além de inspiradora para os outros países e determinante para mudar a forma de pensar e agir da sociedade a partir de então. “A vanguarda interpretou o espírito experimentalista e polêmico da <belle époque> [...], a literatura de vanguarda foi sempre de choque, de ruptura e abertura ao mesmo tempo [...]” (TELES, 2002, p.82)

As correntes de vanguarda não se apresentavam de maneira uniforme. Cada uma assumiu um caráter específico dentro do país e do contexto onde surgiu. O que as aproximava era o sentimento de romper com o passado, o desejo de exprimir toda a subjetividade e o irracionalismo humano. Conforme declara Teles (2002, p. 82),

[...] a vanguarda representa mudança de crenças experimentadas no pensamento e na arte do mundo ocidental, desde o início deste século. Toda vanguarda sempre se caracteriza pela sua agressividade, manifestada no antilogismo, no culto a valores estranhos (o negrismo dos cubistas), os poderes mágicos, a beleza da anarquia, o instantaneísmo, o dinamismo, a imaginação sem fio [...].

As vanguardas surgiram com o propósito de romper com a perfeição, de se afastar do real. A referência não é imitar o real, mas sim, interpretar a realidade a partir da percepção individual. Os movimentos de vanguarda que mais se destacaram, foram: Futurismo, Surrealismo, Cubismo, Dadaísmo e o Surrealismo.

2.2.1 *Movimentos de Vanguardas Europeias: o início do discurso modernista*

O Futurismo surgiu em 1909, com a publicação, no Jornal francês *Le Figaro*, feita pelo artista Felippo Tommaso Marinetti, do seu *Manifesto Futurista*, identificado pela exaltação da velocidade, energia e da força, contando com uma indiscutível convicção no progresso científico-tecnológico, anunciando simultaneamente uma nova percepção estética, tencionada no futuro.

No texto *O primeiro manifesto do futurismo (1909)*, os futuristas propagavam seus fundamentos dizendo: “nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos com serpentes de folego explosivo [...]”. (TELES, 2002 p.91). O modo como era

enaltecido o avanço tecnológico se destaca, a forma como a invenção do automóvel influenciou no movimento futurista, visto que, no trecho, a velocidade do automóvel é usada como metáfora, fazendo alusão à forma como esperavam que o movimento se expandisse.

No *Manifesto técnico da literatura futurista (1912)* é enfatizado o modo ousado como o autor tentou normatizar os métodos de composição de uma obra literária modernista: “Deve-se abolir o adjetivo para que o substantivo desnudo conserve a sua cor essencial [...]. Deve-se abolir o advérbio, velha fivela que une as palavras um às outras [...]”. (HELENA, 1994 p.14).

A “destruição do adjetivo”, advérbio e outras classes gramaticais é direcionada para o emergir de projetos literários em que a língua e sua estrutura fossem repensadas. Por outro lado, apoiou a ideia de que os substantivos deveriam vir no texto esporadicamente, apontando para uma visão livre, mais caótica.

“Nós queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitárias”. (*O primeiro manifesto futurista 1909*). Nesse fragmento, é nítido como os seus representantes estavam dispostos a renovar integralmente a arte e destruir qualquer tipo de ideologia que os impedisse de conquistar seus desígnios. Segundo Teles (20022, p.86):

Assim mais pelos manifestos do que pelas obras o futurismo exaltou a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade que se almeja chegar no futuro, pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária, no caso, a sintaxe: usando as palavras em liberdade, rompia a cadeia sintática e as relações passavam a se fazer através da analogia.

O movimento chocou os meios culturais europeus em virtude do caráter impetuoso e extremo de suas concepções.

Sobre a influência do Futurismo no Brasil, Helena (1993, p.23) ressalta que, “no Brasil o Futurismo sequer se constitui como movimento, [...], embora um fragmento do primeiro manifesto do Futurismo, de 1909, tenha sido publicado no jornal *A República*”.

O Cubismo originou-se em Paris, no ano de 1908, quando o salão de Outono expôs alguns quadros de Braque, em que telhados se incorporavam com árvores, provocando a sensação de cubos. Consolidou-se na literatura apenas no ano de 1917. Seus principais representantes foram: Picasso, Braque, Juan Gris, Gleizes e Metzinger. Não houve precisamente manifestos do Cubismo, mas um texto de Apollinaire “A antitradição futurista” provocou atenção por fazer passagem do Futurismo ao Cubismo.

Contrariamente ao Futurismo, o texto de Apollinaire não se satisfaz em evidenciar o temperamento de destruição, incluindo construção ao texto, um dos princípios cubistas que se originam do construtivismo. Assim Helena (1993, p.29) destaca o segui

nte trecho:

DESTRUIÇÃO/ Supressão da dor poética/ Nada de lamentos/ SUPRESSÃO DA HISTÓRIA/ dos exotismos snobs/ da cópia em arte [...]. CONSTRUÇÃO/ Técnicas ou ritmos renovados sem cessar/ Continuidade/ Simultaneidade em oposição/ ao Particularismo/ e à divisão/ A PUREZA/ Literatura pura em Palavras em liberdade Invenção de palavras [...].

O texto foi dividido em duas partes, uma ressaltando a “destruição” algo pregado no futurismo, e que o movimento cubista se inspirou. E a outra a construção que já fazia parte das ideias construtivistas presentes no movimento. Outro princípio observado é a anulação à cópia na arte, atraídos por uma realidade que está para além do visível, ainda que sem nada de mística.

A respeito da relevância do movimento no Brasil, no dizer de Helena (1993, p. 35), “[...] é Oswald de Andrade, com sua poesia pau-brasil, quem mais se aproxima da tendência, pelo uso da técnica de recorte e colagem, dos poemas-piada e sua recusa a sentimentalidade piegas.”

O Expressionismo surgiu em 1905, na Alemanha, como uma arte de instinto, uma pintura dramática e subjetiva que procurou expressar sentimentos humanos. Firmou-se como movimento na década de 1919 à 1930. O objetivo dos expressionistas era apontar os impactos negativos da sociedade moderna nos indivíduos.

Estavam presentes no movimento dois grupos: “A Ponte”, que foi fundada em 1905, em Dresden, por estudantes de arquitetura e dele faziam parte Kirchner, Bleyl e Heckel; e “O Cavaleiro Azul”, formou-se em Munique, em 1911. Dele fizeram parte Kandinsky, Klee, Macke.

Por demonstrar um aspecto complexo, o primeiro manifesto “O expressionismo na poesia”, de Kasimir Edschimid, de 1918 é apresentado de forma fragmentada. O artista expressionista não lidava apenas com o drama do homem, assim como o da sociedade, há inúmeros poemas inspirados na catástrofe da guerra e que traduzem sentimentos de horror, sofrimento e solidariedade. Para Teles (2002, p. 104), “o expressionismo, no seu sentido amplo, caracteriza a arte criada sob o impacto da expressão, mas da expressão da vida interior, das imagens que vem do fundo do ser e se manifestam pateticamente.” No Brasil, um dos artistas que apresentou obras com características expressionistas foi Augusto dos Anjos, sua poesia apresenta esse clima de agonia universal. (Helena, 1993)

O Dadaísmo ou simplesmente “Dadá”, foi um movimento fundado na Suíça, em 1916, seu principal líder era Tristan Tzara. Através de um aspecto irônico, procurava contradizer a

arte clássica. Conforme Helena (1993, p. 46), “[...] o Dadaísmo foi o mais radical dos movimentos de vanguarda de inícios do século. E isto por seu caráter de negação, ou seja, por sua ênfase na destruição e anarquia de valores e de formas.”

Ainda que o movimento Dadaísta tenha nascido em 1916, sob ruídos da Primeira Guerra Mundial, é possível afirmar que foi o *Manifesto Dadá de 1918*, escrito por Tristan Tzara, que deu amplitude e reconhecimento ao movimento, que se expressava de modo ousado e ilógico: “Eu redijo um manifesto e não quero nada, eu digo, portanto, certas coisas e sou por princípio contra os manifestos, como sou também contra os princípios. [...] *DADÁ NÃO SIGNIFICA NADA*”. (TELES, 2002 p.137).

A arte “dadá” manifestava a valorização da arte como resultado do espontâneo, com destaque para a falta de planejamento e para a ausência de princípios, regras e correções.

Um artista brasileiro que apresentou características dadaístas foi Oswald de Andrade. Publicou o Manifesto Antropófago na Revista de *antropofagia*, em São Paulo, que contém um diálogo com o Dadaísmo. (HELENA, 1993)

O movimento Surrealista teve início na França, na cidade de Paris, na década de 1920, com a publicação do *Manifesto do Surrealismo* (1924). O Dadaísmo influenciou o aparecimento do Surrealismo, na França. O poeta e escritor André Breton liderou a criação do movimento e escreveu o seu primeiro manifesto em que associa a criação artística as manifestações do inconsciente humano. Assim, afirma Helena (1993, p.56):

É do Dadaísmo que os surrealistas vão retirar algumas de suas características: o amor ao protesto, a valorização do improvisado e da espontaneidade no manejo da linguagem. Contudo os surrealistas trouxeram uma mudança na concepção do que fosse o trabalho em grupo, introduzindo-lhe disciplina e coesão, nisto muito diferindo da total individualidade pregada pelo grupo dadá. A total liberdade individual dadaísta desaparece, em prol de um forte sentido de adesão grupal.

Para os surrealistas, a criação artística não é fruto de manifestações lógicas da psique humana, contrariamente são manifestações ilógicas, como as imagens dos sonhos e das alucinações. Nos fragmentos do *Manifesto Surrealista* Helena (1924):

SURREALISMO. Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral.

Por fim, conforme aponta Helena (1993, p. 63), “não houve no Brasil um grupo de surrealistas que se constituísse em torno do movimento coeso. Mesmo assim, pode-se encontrar ressonância do Surrealismo na obra de alguns autores [...]”.

A inserção do Modernismo no Brasil ocasionou um processo educacional em que artistas de diversas regiões do país contribuíram para a elaboração de uma arte nova, contrastando a liberdade e a inovação da arte brasileira.

No dizer de Rezende (2011, p. 32), “o campo semântico do termo ‘vanguarda’ ampliou-se nas primeiras décadas do século XX, como consequência direta da atuação do meio artístico”. Semelhante às outras estéticas literárias, os Movimentos de Vanguarda Europeia introduziram a influência no Brasil a partir do inconformismo, com aspectos defendidos nos movimentos anteriores a eles. Contudo, contando com um propósito mais ousado e extravagante do que os leitores estavam habituados.

2.3 A pertinência da educação do leitor empírico para leitor-modelo na inserção do movimento modernista

Ao iniciarem o movimento modernista no Brasil, inspirados nos Manifestos de Vanguardas Europeias, a maior atenção dos integrantes do grupo foi de quem iria receber o movimento, como as pessoas iriam reagir, qual seria o público.

A Semana de Arte Moderna, em 1922, foi a convenção que oficializou o movimento modernista no Brasil. Artistas de diversas áreas reuniram suas obras nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, em São Paulo, para exposição do que havia de mais novo no espaço das artes.

Ao produzirem o arsenal de obras, os artistas estavam elaborando textos, visto que cada um tinha uma linguagem, repassava uma mensagem, expressava um manifesto e quem entenderia e manteria uma certa comunicação com tudo o que estava sendo exposto, seria o público.

Inicialmente, os leitores que tiveram o primeiro contato com a Semana, eram automaticamente leitores empíricos, uma vez que tudo o que estava sendo apresentado era diverso daquilo que estavam acostumados a ver nas artes; muitas pessoas não tinham noção das ideias modernistas e só começaram a ter a partir da Semana de Arte Moderna.

O leitor empírico, quando exercita a leitura, traz consigo certo grau de compreensão antecipada, fundamentada em suas experiências adquiridas em leituras anteriores ou na sua vida, baseia-se em interpretações pessoais. Segundo Eco (1994, p. 15), “os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto provocadas pelo próprio texto.”

Aquele público que teve a primeira interação com o Modernismo eram pessoas dotadas de ideias baseadas em suas vivências, trazendo para a arte, eram indivíduos que possuíam um certo ideal de arte. Dessa forma, a evolução de leitores empíricos para leitores modelos foi um processo, que aos poucos foi ocorrendo.

Os artistas planejaram ter um leitor específico, que seria o leitor modelo, porque havia necessidade de promover o encontro entre a nova arte e aquele público leitor. O leitor modelo é aquele que comprova a essência da obra literária, para Eco (1994 p. 16) “[...] espectadores dispostos a sorrir e a acompanhar uma história que não os envolve pessoalmente. Esse tipo de espectador (ou leitor, no caso de livro) é o que eu chamo de leitor-modelo. – Uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”. É esse tipo de leitor quem preenche as lacunas implícitas do texto.

O intuito foi que através desse contato com o evento, o público, que de início era composto por leitores empíricos, com o tempo se tornassem leitores modelos. A construção desses leitores foi um longo processo, uma vez que nem todos estavam dispostos a aprender e, de certa forma, educar a imaginação de acordo com o conteúdo que era abordado.

Entretanto, muitas pessoas se tornaram leitores modelos, compreendendo as propostas educativas da Semana de Arte Moderna de acordo com o modo que cada artista queria repassar.

2.4 O seguimento de educação do imaginário do público expectador da Semana de Arte Moderna

A Semana de Arte Moderna foi um projeto educacional, uma vez que o impacto de querer se integrar na proposta da modernidade resultaria em um novo leitor, uma pessoa que passaria a se interessar por aquele determinado período artístico e pelas obras que eram produzidas na época: os poemas, os romances, as pinturas, as músicas, as esculturas modernistas.

Em outras palavras, o evento proporcionou aos leitores que estavam sendo construídos uma nova linguagem, aprimorando a imaginação literária e educando essa imaginação, fornecendo um amplo conhecimento, visto que a partir daquele momento as pessoas iriam analisar as obras com uma visão totalmente diferente da que estavam adaptadas.

Para Frye (2017, p.19), “o nível da imaginação que produz a linguagem literária dos poemas, peças teatrais, romances”, a linguagem literária é o modo de entrar no mundo da imaginação, permitindo ao leitor produzir inúmeros pensamentos e hipóteses sobre determinado conteúdo.

Quando a leitura é realizada por um indivíduo, ele não está apenas lendo, mas está participando de um mundo completo, criado por todas as obras literárias. Qual a utilidade de estudar um mundo em que sempre prevalece a imaginação? Uma das principais utilidades é aprender a ser tolerante, enxergando as possibilidades daquilo que os outros acreditam.

De acordo com Frye (2017 p.23), “a literatura pertence ao mundo que o homem constrói, e não ao mundo que ele vê; pertence ao seu lar e não seu ambiente. O mundo literário é um mundo humano concreto de experiência imediata”. A imaginação não pode ser limitada ou censurada, a literatura fornece uma experiência que jamais poderia ser alcançada, uma perspectiva e uma grande dimensão da realidade.

Por esse motivo, os modernistas estavam oferecendo todas aquelas informações, para que a partir daquela iniciativa as pessoas desenvolvessem novas percepções sobre a arte, novas imaginações.

3 ESTRUTURA METODOLÓGICA

Constata-se que a Semana de Arte Moderna foi um evento realizado no século XX, capaz de estabelecer um novo paradigma artístico, atualizando as letras nacionais, acontecimento este que até na atualidade é colocado em debate. Logo, a pesquisa trouxe o evento para análise, classificando-se no campo dos estudos literários a partir de uma perspectiva histórico-educacional.

A pesquisa é bibliográfica, uma vez que se fez o estudo fundamentado de “fontes bibliográficas ou material elaborado, como livros, publicações periódicas, artigos científicos, impressos diversos ou, ainda, textos extraídos da internet”, conforme pontuam Carvalho, Duarte e Menezes (2019, p.32), para, assim, apresentar o percurso do olhar da crítica literária, em torno do tema geral eleito.

Além disso, foi realizada uma pesquisa descritiva, metodologia usada para estudar e levantar dados em que o foco está na descrição do elemento analisado, que foi a programação da Semana de Arte Moderna. Assim para Prodanov e Freitas (2013, p.14) a pesquisa descritiva busca “[...] apenas registrar e descrever os fatos observados sem interferir neles.”

Simultaneamente se enquadra na ordem qualitativa, em virtude de ter buscado atingir o aprofundamento da compreensão em torno do objeto pesquisado. Para Swerts (2019 p.14), “as pesquisas podem ser qualitativas, apresentando dados que geram interpretação e reflexão”. Como qualitativa, a Semana de 22 foi analisada a partir da busca dos “comos” e dos “porquês”

de sua organização e realização, tendo como base o seu contexto, assim como a sua pretensão educativa.

A princípio, foram feitos estudos de livros que contêm conteúdos a respeito dos Movimentos de Vanguardas Europeias, com o intuito de analisar como se originou o Modernismo, dentre eles, Helena (1993), e Teles (2002). Outros livros explorados foram: Rezende (2011), Alambert (1994), Coelho (2012) entre outros. Todos contendo os principais antecedentes da Semana, juntamente com os detalhes de como realizou-se cada dia do evento.

Na pesquisa, foram contempladas as Vanguardas Europeias e seus aspectos característicos a saber: o surgimento, o precursor ou precursores do movimento, os manifestos, os principais temas e as técnicas e, no Brasil, os artistas que se destacaram.

Após a revisão bibliográfica, veio a etapa da definição do *corpus* de análise em torno dos pontos principais da pesquisa, a saber, os antecedentes e os acontecimentos específicos da Semana de Arte Moderna e de sua programação, para que se pudesse realizar de forma mais didática.

Na análise dos antecedentes da Semana examinou-se uma conjuntura de circunstâncias entre os anos de 1912 até 1922, que demonstravam como foi o início do movimento modernista até a ocorrência da Semana, a organização, quais foram seus principais representantes, como eles se desdobraram realizando ações educativas para ela ocorrer.

Com o propósito de compreender as propostas educativas presentes nos textos, o estudo concentrou o esforço científico sobre as seguintes partes da programação: do primeiro dia, a Conferência de Graça Aranha; do segundo dia, o poema “Os sapos”, de Manuel Bandeira e o poema “Inspiração” de Mário de Andrade; no terceiro dia, as Historietas de Ronald de Carvalho.

4 INCURSÃO EDUCATIVO-LITERÁRIA: DOS ANTECEDENTES À SEMANA DE ARTE MODERNA

Para entendimento da Semana e seu real propósito educativo, efetuou-se a apresentação e análise dos principais antecedentes do evento e das apresentações de cada dia da Semana, com o intuito de ser examinado como se deu cada manifestação e quais eram os objetivos dos artistas apresentando aquele conteúdo.

4.1 Antecedentes da Semana de Arte Moderna

Fundamentando-se nos conteúdos analisados, é possível examinar que no período de onze anos, de 1911 até 1922, verificaram-se acontecimentos que interferiram diretamente na realização da Semana.

Buscou-se apresentar os principais fatos que antecederam a realização do evento para que, assim, possa-se entender a dinâmica da Semana.

4.1.1 Atuação de Oswald de Andrade (1911/1912)

Oswald de Andrade foi um dos introdutores do Modernismo no Brasil e articulador da Semana de Arte Moderna de 1922. Como integrante da primeira geração modernista, o autor produziu obras estabelecidas pelo nacionalismo crítico e liberdade formal dos versos livres e brancos. Em 1911, o escritor foi um dos fundadores da revista *O Pirralho*.

Visitando a Europa, em 1912, entrou em contato com o Futurismo, através do “Manifesto Técnico da Literatura Futurista” e conheceu, mais profundamente, a vanguarda. De acordo com Alambert (1994, p.29):

Alguns historiadores costumam eleger o ano de 1912 como simbólico do início do Modernismo em território brasileiro. Foi nesse ano que Oswald de Andrade, um jovem intelectual filho da burguesia agrária paulistana, regressou da Europa trazendo informações sobre o Futurismo, movimento intelectual artístico italiano, chefiado pelo poeta Marinetti, que almejava uma arte ligada à nova civilização tecnológica que surgia.

Nos anos que antecederam a Semana, foi um ativo organizador, clamando pela ruptura com a tradição europeia por meio da rebelião estética, o que estimulou a buscar novas direções.

Frye (2017, p. 34) afirma que “somente uma prévia experiência com a literatura pode fazer um escritor querer escrever, e ele começará pela imitação do que quer que ele já tenha lido – em geral, a produção ao seu redor.” Dito isto, pondera-se que Oswald de Andrade foi um dos primeiros artistas a efetuar intervenções que prenunciavam a ascensão do movimento modernista no Brasil, construindo uma bagagem teórica em suas viagens, aplicada em suas obras.

Ressalta-se a relevância de examinar estes aspectos a respeito do artista, a fim de compreender que, ao longo dos anos, ele foi uma das personalidades de destaque que contribuiu direta e indiretamente para a efetuação da Semana.

4.1.2 Exposições de Lasar Segall e Anita Malfatti (1913/1914)

Em março de 1913, em um salão alugado, na cidade de São Paulo, aconteceu a mostra de pintura expressionista do artista russo Lasar Segall, considerada por muitos como a primeira exposição de arte moderna do país. Segundo Camargos (2002, p.66) “promotor involuntário da arrancada modernista, Freitas Valle patrocinou, em 1913, a primeira exposição do pintor Lasar Segall no Brasil. Avançada para a mentalidade artística daquele tempo, a mostra só foi bem recebida devido ao apadrinhamento do senador-poeta [...]”.

Muitas das pessoas que contemplaram a exposição e que faziam parte da alta sociedade da época, não possuíam o discernimento do que estava sendo exposto, acredita-se que muitos eram de condições financeiras consideráveis, que só estavam ali naquele evento como parte dos programas culturais que participavam, improvavelmente sabiam que apenas com aquela exposição o pintor trazia expressões modernas. No dizer de Alambert (1994, p. 30):

Segall trouxe da Europa para burguesia paulistana uma pintura inspirada no Expressionismo alemão, uma arte que deformava as imagens, privilegiava a representação interior e psicológica, ao invés da simples imitação da realidade aparente. Uma arte, portanto, bem mais complexa e elaborada da que aqui se fazia.

São nessas circunstâncias que é verificada a construção do leitor empírico para leitor modelo, dado que aquelas pessoas que participaram tanto da exposição de Segall, quanto da de Anita um ano depois, estavam como leitores empíricos dotados de suas perspectivas e experiências, que ao longo do tempo poderiam se tornar leitores modelos, entendendo o real significado do que as obras queriam expressar.

Em 1914, aconteceu a primeira exposição de Anita Malfatti, que retorna da Europa impregnada de influências pós-impressionistas.

Para Mário de Andrade, estes acontecimentos não podiam ser considerados antecedentes, visto que ocorreram de forma isolada e não faziam parte do movimento coletivo. Porém, evidenciam-se estes fatos, com intuito de demonstrar, com os pequenos indícios, a forma como o Modernismo estava se introduzindo nas artes do Brasil, a composição dos leitores empíricos da época em leitores modelos, à medida que a sociedade estava se modernizando e a tecnologia cada vez mais aparente no crescimento das cidades.

4.1.3 Aproximação afetiva e intelectual de Mário de Andrade e Oswald de Andrade (1917)

O ano de 1917 foi marcado por acontecimentos importantes na história do Modernismo: a união afetiva e intelectual de Oswald de Andrade e Mário de Andrade foi um

dos antecedentes mais relevantes, em virtude de os dois artistas serem figuras essenciais para o acontecimento da Semana de 22. No dizer de Rezende (2011, p.14):

Oswald e Mário quando ficaram amigos em 1917 já se haviam visto, mas consta que então não se olharam direito. Oswald fora colega do irmão mais velho de Mário, Carlos, no Colégio do Carmo, onde estudava. A união dessas duas personalidades tão distintas configurou uma das mais ricas e proíficas colaborações intelectuais.

Oswald de Andrade era rico e, ainda jovem, fundou o jornal *O Pirralho*, que fez bastante sucesso. Mário de Andrade possuía dificuldade econômica, por isso tratava o trabalho com tanta seriedade, tornando-se um dos principais nomes na primeira geração modernista, suas obras apresentavam valorização da linguagem coloquial, liberdade formal e nacionalismo analítico.

Em 1922, foi um dos organizadores da Semana de Arte Moderna e, no mesmo ano, publicou *Paulicéia Desvairada*, um dos principais livros do Modernismo. Coelho (2012, p.44), afirma que “hoje sabemos que os dois eram amigos desde 1917, que tramavam uma tomada de posição radical no campo cultural paulistano, que estavam comprometidos com leituras e sabenças da vanguarda europeia”. O elo entre os dois intelectuais foi construído justamente através da concordância em muitos ideais que possuíam, o desejo de mudança na arte, na literatura, a incorporação do Modernismo os unia.

4.1.4 A Exposição de Anita Malfatti: considerações de Monteiro Lobato no artigo *Paranóia ou Mistificação (1917)*

No fim do ano de 1917, o evento que se tornou marco emblemático para o movimento modernista foi a “Exposição de Anita Malfatti”. No mesmo local, outros artistas americanos expuseram suas obras, com características cubistas, porém as obras de Anita ressaltavam forte presença das tendências do Expressionismo que despertaram toda a atenção.

A exposição de Anita adquiriu uma imensa dimensão no meio artístico, por ser algo inédito do que todos estavam acostumados a ver, era algo novo e as artes, assim como o mundo, estavam se modernizando, provocando espanto e muitas críticas. Um artista que publicou uma crítica impiedosa e devastadora a Anita, foi Monteiro Lobato. Segundo Rezende (2011 p.16):

O ataque do escritor de Taubaté vai incidir justamente naquilo que a pintura de Anita possui de mais valioso para nós, hoje, e mais inovador para a época: a deformação do real, o uso da figura apenas como pretexto para a expressão, a ruptura com a arte de

reprodução da natureza exterior, isto é, a negação da arte acadêmica que os brasileiros conheciam e apreciavam [...]

O artigo teve a capacidade de congrega aqueles vários artistas e intelectuais insatisfeitos com os rumos de uma tradição de pensamento e de arte, no fragmento o autor está apresentando o confronto da arte moderna com a arte clássica.

Abaixo, um fragmento da indignação de Monteiro Lobato no artigo “*Paranoia ou Mistificação*” (1917), publicado no jornal Estado de São Paulo:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos ritmos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. [...] A outra espécie é formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva”.

Lobato, defensor do pensamento oficial, ressalta que há dois tipos de artistas, os que fazem a arte no ritmo dos processos clássicos, influenciados pelos padrões da época, expressões discretas, eruditas, que todos estavam familiarizados. Por outro lado, os artistas que ousam interpretar a natureza de forma incomum, influenciados por “escolas rebeldes”, que eram os artistas assim como Anita que estavam incorporando o Modernismo nas artes.

No artigo, o autor não se absteve de engradecer o talento e técnica da artista, por outro lado tratou de forma sarcástica o vínculo da pintora, que atribuiu aos movimentos modernistas de vanguarda. Ainda no artigo “*Paranoia ou Mistificação*” (1917) Lobato ressaltava:

Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios de um impressionismo discutibilíssimo, e pôs todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti não passam de outros ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma – mas caricatura que não visa, como a verdadeira, ressaltar uma ideia, mas sim desnortear, aparvalhar, atordoar a ingenuidade do espectador.

Para o autor, essas expressões artísticas não passavam de algo ridículo, que nem podia ser considerado arte. Eco (1994 p.34) pondera que “o texto é uma máquina preguiçosa que espera muita colaboração da parte do leitor”, assim analisa-se que embora tendo criticado Anita fortemente, Lobato descobriu as pretensões educativas que a artista queria demonstrar através de suas telas, dado que foi ele quem apresentou em seu artigo as tendências modernistas.

Acredita-se que até então muitas pessoas não sabiam o que era Modernismo, não tinham lido a respeito das Vanguardas Europeias e, mesmo que tenha sido de uma forma rude, o autor

trouxe isso para o foco naquele momento, provavelmente, a partir da leitura do artigo, muitos atentaram-se para aquela temática.

4.1.5 Significância da volta do pintor Victor Brecheret de Roma para o grupo dos modernistas (1920)

O plano de realizar a Semana de Arte Moderna estava cada vez mais sólido, mas para concretização do mesmo precisava de artistas com intervenções notáveis, para se apresentarem durante o evento.

Um artista que, quando descoberto, gerou entusiasmo ao grupo que estava se formando foi o escultor Victor Brecheret. Segundo Rezende (2011, p. 19):

Gênio e mártir, o artista excepcional escondido nos porões de um prédio em construção! Perfeito para o heroísmo romântico que anima o grupo. Brecheret fazia umas esculturas monumentais, em cujas figuras de músculos fortes e tensos os “mariscadores de gênios” enxergavam a energia nervosa do século XX. O corpo humano ganhava novos contornos e formas, o que correspondia à alteração que a figura humana adquirira nas artes representativas modernas.

Verifica-se que Victor Brecheret trouxe significância, uma vez que suas composições ofertavam atributos destacáveis para o encadeamento educativo do movimento.

Conforme Alambert (1994, p.38), “Mário de Andrade confirma essa devoção ao escultor como primeiro ‘herói’ dos modernistas”. Ter uma personalidade como a do artista para o grupo dos modernistas era impactante, em razão deles precisarem das contribuições de talentos como o dele, dotados de habilidades e técnicas, que através de suas produções conseguiriam trazer para o público o real intuito daquilo que seria expressado nas obras modernistas, aspectos diversos e ousados contestando tudo o que estava sendo elaborado no período da expressão clássica.

4.1.6 Contribuição de Menotti del Picchia: ideias modernistas expostas no jornal (1921)

Um perfil que se sobressaiu no movimento modernista, sendo um de seus principais propagandistas, foi Menotti del Picchia, que possuía um cargo jornalístico no Estado de São Paulo, era redator político do jornal “*Correio*”.

Usufruindo de sua influência, propagava algumas ideias modernistas em seus artigos jornalísticos, como é possível averiguar um trecho do artigo “Maré das Reformas”, publicado pelo autor, no jornal *Correio*. Na primeira página Menotti Del Picchia (1921) ressaltava:

A caturrice em achar prosaicas as novas leis moraes para pô-las em verso – caturrice originaria da nossa subserviência ao passado – dá como resultado uma literatura falsa, mentirosa, que canta sentimentos ‘vieux-jea’ em berrado contraste com a vida de agora. E como há umas rugentas vestues tutelando a pyra fumarenta do passado, pyra que não te chamma, chamma que arde, subjetivamente apenas nas suas pupillas paradas temos temor de provocar a celeuma dessas vestues, cantando o hymno iconoclasta da reforma. E’ preciso reagir. E’ preciso esfacelarem-se os velhos rangidos moldes literários, [...] arejar-se o pensamento guiado no eterno uso das mesmas imagens. A vida não para e a arte é a vida.

É relevante o modo como o autor despertava os leitores para o rompimento com a arte passadista, que estavam habituados, uma literatura que para ele estava ultrapassada. Incentivava a liberdade intelectual brasileira através do abandono das referências europeias; uma nova técnica para a representação da vida, visto que a que estava presente não conseguia mais congrega a realidade da contemporaneidade; outra manifestação verbal para a criação literária, desprendendo-se da reprodução naturalista.

4.1.7 Repercussão do artigo “O meu poeta futurista”: uma polêmica envolvendo Mário de Andrade e Oswald de Andrade (1921)

Oswald de Andrade foi outro importante propagandista do Movimento Modernista. O seu artigo “O meu poeta futurista”, publicado no *Jornal do Commercio*, em 27 de maio de 1921, deu um novo dinamismo à palavra “futurismo” e seus desdobramentos.

Antes, o termo futurismo era conhecido e polêmico, mas era referido a algo distante, do estrangeiro, agora fazia parte dos textos brasileiros. Na publicação, exibia o poema ‘Tu’, de um livro ainda não publicado, *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, que produzia textos modernos desde 1920, mas foi Oswald quem o lançou como poeta.

É possível analisar um fragmento do artigo de Oswald (1921), publicado no *Jornal do Commercio*, destacado por Brito (1971, p.230):

Acharam estranho o ritmo, nova a forma, arrojada a frase? Graças a Deus! Podemos dizer que não só a França tem os seus Paul Fort, os seus Claudel, os seus Vildrac, e a Itália rejuvenescida o seu miraculo Govoni. Nós também temos os nossos gloriosos fixantes da expressão renovadora de caminhos e êxtases. Bendito êsse futurismo paulista que surge companheiro de jornada dos que aqui gastam os nervos e o coração na luta brutal, na luta americana, bandeirantemente!

Na publicação, o artista enaltece o talento de Mário e até se refere a ele como “poeta futurista”. Engrandece a forma como o poeta incorporou as tendências modernistas em seu

texto, expressando em suas palavras uma espécie de euforia, salientando que assim como na Europa, aqui no Brasil tinha artistas capazes de produzir composições modernistas. Para Frye (2017, p.38) “Não há interlocutor direto na literatura: o que importa nela não é o que se diz, mas como se diz. O autor literário não vai dar informações nem sobre um tema nem sobre seu estado mental: ele vai, sim, tentar deixar que alguma coisa adquira uma forma própria.” Conforme essa reflexão de Frye, ao ler o poema de Mário, Oswald fez sua interpretação, compreendeu a mensagem que o artista queria transmitir e, de certo modo, foi ele quem ressaltou os enfoques educativos do Modernismo presentes no poema de seu amigo, evidenciando aspectos importantes da corrente, como o desprendimento da arte academicista. O artigo de Oswald gerou um alvoroço e uma chuva de críticas recaíram sobre Mário de Andrade.

Na época, Mário ganhou uma fama negativa por não saberem ao certo quem tinha publicado o poema, muitos atribuíram ao artista a autoria, que não se agradou da forma que o texto repercutiu e dez dias depois se retratou. Deu sua resposta em seu artigo intitulado “Futurista?!” publicado em seis de junho de 1921, no Jornal do *Commercio*. Trecho do artigo destacado por Brito (1971, p.234):

Conhece-se a paridade que existe entre mim e o meu amigo, o ‘poeta futurista’; sabe-se, portanto, que as minhas ideias, aqui lançadas, são exaltíssimamente as mesmas do infeliz autor de ‘Pauliceia Desvarada’. Êle é bem infeliz, asseguro, não porque a vida lhe seja inimiga e inóspito o chão do Brasil, mas porque no trato continuado das teorias estéticas ainda não achou base, para êle verdadeira, onde se assentasse e porque o apuam dúvidas sobre o critério da arte e a concepção da beleza.

Mário de Andrade refere-se ao “poeta futurista” como alguém próximo a ele, em terceira pessoa, intercedendo pelo companheiro mal interpretado. Descreveu essa pessoa como alguém que sofre muito, que carrega incertezas sobre as concepções de arte, qual ele realmente deveria acreditar e seguir, representando em suas produções.

No prefácio do livro “Pauliceia Desvairada”, publicado em 1922, intitulado “Prefácio Interessantíssimo” Mario relatou seus reais sentimentos e expectativas com a publicação do artigo de Oswald. De acordo com Andrade (1987, p.61):

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com a futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. Não me pesaria reentrar na obscuridade. Pensei que se discutiriam minhas idéias (que nem são minhas) discutiram minhas intenções. Já agora não me calo.

O poeta admitiu que sabia da publicação do artigo, porém sua maior queixa foi não se identificar totalmente com o Futurismo, o ponto que as críticas obtiveram maior foco. Entretanto, as intenções que tinham de Mario de Andrade sair do anonimato em relação as suas obras possuírem características modernas e trazer um pouco do movimento para pauta ainda naquele ano ocorreram.

A repercussão do artigo refletiu a situação embaraçosa em que se encontravam esses “futuristas”, o termo se popularizou, “futurista podia ser o poeta de versos livres, a mulher de hábitos ousados, o carro de cores diferentes, a pintura expressionista ou qualquer outra forma inovadora que começava a se aparecer nas artes de todo o país” (COELHO, 2012 p.42). Até então, o nome “modernistas” não tinha sido designado ao grupo.

Certo é que mesmo que os artistas estivessem nesse impasse de se revelarem ou não, de darem credibilidade ao movimento ou não, por efeito da publicação do artigo, a ideia de se manifestarem propagando os ideais modernistas, educando o imaginário dos leitores com suas propostas estava cada vez mais presente.

4.2 Semana de Arte Moderna: a primeira intervenção de expressividade de arte moderna no Brasil, em fevereiro de 1922

A Semana de Arte Moderna ocorreu no Teatro Municipal, em São Paulo, nos dias treze, quinze e dezessete de fevereiro de 1922, reunindo diversas apresentações, desde artes plásticas, literatura, música, entre outros.

O objetivo da Semana foi demonstrar a cara do Brasil, rompendo com a influência do Classicismo europeu e se propondo enquanto a vanguarda nacional das artes. Como característica do Modernismo, tem-se a crítica ao tradicionalismo e ao formalismo, crítica ao modelo parnasiano, influência das Vanguardas Europeias e a busca por uma identidade nacional.

O evento não foi um acontecimento popular, sendo construído por intelectuais da época que eram: Anita Malfatti, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Victor Brecheret, Menotti Del Picchia, Plínio Salgado, Guilherme de Almeida, e Heitor Villa Lobos.

Cada dia da Semana foi designada uma programação artística específica, as reações à Semana foram diversas, o conjunto em si do evento foi devidamente pensado. Conforme Alambert (1994, p.42) “tendo como espaço o tradicional Teatro Municipal de São Paulo [...] os organizadores procuraram utilizar de maneira ostensiva e simultânea todos os seus espaços disponíveis, das escadarias ao palco”.

Distinguindo-se estrategicamente dos outros eventos, ocorridos ao longo da trajetória educativa do movimento, o planejamento foi de ocupar a maior parte dos espaços do prédio com o afincado de incitar a atenção do público, pelo impacto da nova arte e pelas exposições dos artistas, pois para eles tudo deveria ser fundamentado e esclarecido.

Os três dias de apresentações foram marcados por importantes palestras, conferências e recitais de poemas e histórias. Para efeito de análise e com o propósito de compreender as propostas educativas presentes nos textos, optou-se em concentrar o esforço científico sobre as seguintes partes da programação: do primeiro dia, a Conferência de Graça Aranha; do segundo dia, o poema “*Os sapos*”, de Manuel Bandeira e o poema “*Inspiração*” de Mario de Andrade; no terceiro dia, as *Historietas* de Ronald de Carvalho.

Nos subtópicos adiante, foram realizadas a apresentação, análise e discussão de fragmentos dos textos em questão, a fim de entender-se as perspectivas educativas modernistas presentes em cada um, através de suas características principais, da forma como foram apresentados e os objetivos dos autores em cada composição.

O legado da Semana é importante para compreender o projeto de nação proposto até mesmo no cenário político dos anos posteriores.

4.2.1 Primeiro dia de contato do público com a exposição de Arte Moderna: Graça Aranha lançando as tendências modernistas em seu discurso

O programa do primeiro festival aconteceu na segunda-feira, treze de fevereiro de 1922, dividido em dois momentos de apresentações. No primeiro momento, aconteceu a conferência de Graça Aranha, nomeada de “*A emoção estética na arte moderna*”, ilustrada com música executada por Ernâni Braga e poesia por Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho.

Graça Aranha iniciou a conferência, preparando o público para o que os aguardava, que a arte viria diferente, que a partir daquele momento as pessoas iriam ver expressões artísticas que elas nunca tinham visto e que iam se surpreender.

Abaixo, observa-se o quadro de apresentações do primeiro dia e, logo mais, a análise de fragmentos ressaltados do discurso inicial.

Quadro 01. Programação da SAM – Dia 13 de fevereiro de 1922

SAM – 13 de fevereiro – Primeiro dia
<p>Primeiro momento: Conferência de Graça Aranha: <i>A emoção estética na arte moderna</i>, ilustrada com música executada por Ernâni Braga e poesia por Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho.</p>

Música de câmara: Villa-lobos
1. <i>Sonata II</i> de violoncelo e piano — (1916) a) Allegro moderato; b) Andante; c) Scherzo; d) Allegro Vivace sostenuto e finale. Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos
2. <i>Trio Segundo</i> : violino, violoncelo e piano — (1916) a) Allegro moderato; b) Andantino calmo (Berceuse-Barcarola); c) Scherzo-Spiritoso; d) Molto allegro e finale. Paulina d'Ambrósio, Alfredo Gomes e Frutuoso de Lima Vianna.
Segundo Momento: Conferência de Ronald de Carvalho: <i>A pintura e a escultura moderna no Brasil.</i>
3. Solos de piano: Ernani Braga: a) (1917): “Valsa mística” (da <i>Simple Coletânea</i>); b) (1919): Rodante (da <i>Simple Coletânea</i>); c) (1921): <i>A fiandeira</i> .
4. Otteto — (<i>Três danças africanas</i>): a) “Farrapos” — (“Danças dos moços”) — 1914; b) “Kankukus” — (“Danças dos velhos”) — 1915; c) “Kankikis” — (“Danças dos meninos”) — 1916.
Violinos: Paulina d'Ambrósio, George Marinuzzi.
Alto: Orlando Frederico.
Violoncelos: Alfredo Gomes, Basso, Alfredo Carazza.
Flauta: Pedro Vieira; Clarino: Antônio Soares.
Piano: Frutuoso de Lima Vianna.

Fonte. Adaptado de Alambert (1994, p.45)

A arte estava se modificando e passando a exercer cada vez mais um papel contestador, expressando de alguma forma as incertezas e dilemas da contemporaneidade. Iniciando a conferência “*A emoção estética na arte Moderna*” (1922) Graça Aranha declarava:

Para muitos de vós a curiosa e sugestiva exposição que gloriosamente inauguramos hoje, é uma aglomeração de ‘horrores’. Aquele Gênio supliciado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida se não são jogos da fantasia de artistas zombeteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida. Não está terminado o vosso espanto. Outros ‘horrores’ vos esperam. Daqui a pouco, juntando-se a esta coleção de disparates, uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente, virão revoltar aqueles que reagem movidos pelas forças do Passado. Para estes retardatários a arte ainda é o Belo.

O escritor, assim como os outros representantes do evento, esperava o choque do público, em virtude de eles saberem que o conteúdo que expressariam naqueles dias era realmente algo polêmico, tanto é que ele mesmo faz a referência “aglomeração de horrores”, sabendo que provavelmente quem tomaria esse tipo de expressão seria quem estava lá. Continuando com as declarações o Graça Aranha em seu discurso de abertura anunciava

“nenhum preconceito é mais perturbador à concepção da arte que o da Beleza. Os que imaginam o belo abstrato são sugestionados por convenções forjadoras de entidades e conceitos estéticos sobre os quais não pode haver uma noção exata e definitiva.” (ARANHA, 1922, p.1).

O artista trouxe os caminhos para que o público compreendesse os principais enfoques educativos do Modernismo. Frye (2017, p.91) ressalta que “necessitamos de dois poderes na literatura: um para criar e outro para entender”, assim, é perceptível como a partir das entrelinhas o autor trouxe a indagação do significado do “belo” para a arte, de um modo como se tivesse educando o imaginário do público, deixando que, aos poucos, eles fossem compreendendo seu discurso e preenchendo as lacunas educativas.

Algo que os modernistas defendiam, consideravelmente, era a libertação da arte, a ruptura com o academicismo e o tradicionalismo, que mantinham com rigor as regras formais. No seguinte trecho do texto elaborado pelo artista é possível examinar esses posicionamentos, “temos que aceitar como uma inexorável a arte libertada. A nossa atividade espiritual se limitará a sentir na arte moderna a essência da arte, aquelas emoções vagas transmitidas pelos sentidos e que levam o nosso espírito a se fundir no Todo infinito.” (ARANHA, 1922 p.2)

Para o escritor, a Arte Moderna seria um novo modelo de arte capaz de alcançar os verdadeiros sentimentos expressados pelos artistas na produção de suas obras.

Em suma, Graça Aranha postula como seria a introdução daquela nova arte no Brasil, as expectativas que tinham, assim proclamando na quarta página de sua conferência o autor afirmava “o que hoje fixamos não é a renascença de uma arte que não existe. É o próprio comovente nascimento de arte no Brasil, e, como não temos felizmente a pérfida sombra do passado para matar a germinação, tudo promete uma admirável florada artística.” (ARANHA, 1922 p.4) Conforme seus últimos posicionamentos no discurso, percebe-se o modo como os modernistas esperavam que essa arte se expandisse.

O primeiro dia do festival surpreendeu grandemente seus organizadores pela forma passiva como tudo se deu, não houve, por parte do público, nenhum alarido, ou manifestação de vaia. “O primeiro dia transcorreu com calma. A longa e confusa exposição filosófica de Graça Aranha não despertou, como era de esperar pela reverência ao acadêmico, nenhuma manifestação de desagravo por parte do público [...]”. (REZENDE 1999, p.29).

Mesmo com essa reação, a exposição polêmica e expressiva de Graça Aranha alcançou os objetivos principais que era apresentar o que seria explorado na Semana de Arte Moderna e despertar na imaginação dos leitores o interesse e a curiosidade por aquela nova arte; o esclarecimento preparando educativamente o público do que estava sendo apresentado e o que seria nos próximos dias.

4.2.2 A repercussão do segundo dia: exibição das propensões educativas modernistas presentes nos poemas de Manuel Bandeira, recitado por Ronald de Carvalho e de Mario de Andrade

O segundo dia de apresentações, quinze de fevereiro de 1922, diferentemente do primeiro, foi marcado por um alarido por parte da plateia. Ao realizar sua palestra, Menotti pretendia expor os objetivos do grupo que eram lutar contra o passadismo e trazer a modernidade que estava acontecendo no mundo, a era do progresso para as artes.

Abaixo, observa-se o quadro de apresentações, em seguida, a análise de fragmentos ressaltados do poema “*Os Sapos*” de Manuel Bandeira, apresentado por Ronald de Carvalho e do poema “*Inspiração*” recitado por Mário de Andrade.

Quadro 02. Programação da SAM – Dia 15 de fevereiro de 1922

SAM – 15 de fevereiro – Segundo dia
<p>Primeiro momento:</p> <p>1. Palestra de Menotti del Picchia Ilustrada com poesias e trechos de prosa por Oswald de Andrade, Luiz Aranha, Sérgio Milliet, Tácito de Almeida, Ribeiro Couto, Mário de Andrade, Plínio Salgado, Agenor Barbosa e dança pela senhorinha Yvonne Daumerie.</p>
<p>2. Solos de piano: Guiomar Novaes:</p> <p>a) E. R. Blanchet: <i>Au jardin du vieux Serail</i> (Andrinople). b) H. Villa-Lobos: <i>O Ginête do Pierrozinho</i>. c) C. Debussy: <i>La soirée dans granade</i>. d) C. Debussy: <i>Minstrels</i>.</p>
<p>INTERVALO</p> <p>Palestra de Mário de Andrade no saguão do Teatro.</p>
<p>Segundo momento:</p> <p>1. Renato Almeida Perennis Poesia</p>
<p>2. Canto e piano Frederico Nascimento Filho e Lucília Villa-Lobos 1919 — a) Festim Pagão. 1920 — b) Solidão. 1917 — c) Cascavel.</p>
<p>3. <i>Quarteto Terceiro</i> (cordas 1916)</p> <p>a) Allegro giusto. b) Scherzo satirico (pipocas e patócas). c) Adagio. d) Allegro con fuoco e finale.</p>
<p>Violinos: Paulina d'Ambrósio — George Marinuzzi.</p>
<p>Alto: Orlando Frederico.</p>
<p>Violoncelo: Alfredo Gomes.</p>

Fonte. Adaptado de Alambert (1994, p.46)

Ronald de Carvalho recitou o poema “*Os Sapos*” de Manuel Bandeira. O texto foi considerado uma autêntica ironia ao modelo parnasiano, movimento que antecedeu o Modernismo. Algumas passagens do poema, segundo Alambert (1994, p.51):

O sapo-tanoeiro,
Diz:- ‘Meu cancioneiro
É bem martelado.
Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.
O meu verso é bom
Frumento sem joio
Faço rimas com
Consoantes de apoio.

O poeta representa sarcasticamente a vertente parnasiana, em que a métrica do poema segue a forma regular. Para Frye (2017, p.81) “o importante não é o que o poeta possa ter querido dizer, mas o que as próprias palavras dizem ao se encaixarem umas nas outras.” Desse modo, o poema evidencia a poesia em si como uma forma de reivindicar como ela não deveria ser. Retomando ao encadeamento da educação do imaginário, o autor usou essa estratégia a fim de estimular nos espectadores uma ruptura e transformação da poesia.

O público estava incontrolável, consta que houve um momento que Mario de Andrade até tentou hesitar, porém Menotti o ajudou. Segundo Rezende (2011, p. 30) vendo que Mário recuava “ao impacto estertóreo da platéia”, Menotti conta tê-lo segurado pelo paletó — ‘Mário! Que é isso?’ — e o artista voltou ao centro do palco para declamar até o fim os versos de *Paulicéia Desvairada*.” Contrário ao primeiro dia, o segundo dia foi marcado por uma tensão que na realidade os organizadores da Semana aguardavam, só não imaginavam a intensidade do alarido, por esse motivo a hesitação de Mário.

Existem algumas especulações de que as vaias no segundo dia foram programadas, de que as pessoas estavam sentadas nos locais estratégicos causando tal escândalo, agradando os artistas. De acordo com Alambert (1994, p.52), “alguns jornais da época chegaram a dizer que as agitações teriam sido planejadas pelos próprios artífices, a fim de promoverem seu evento.” De certa forma, as intenções iniciais que tinham estavam acontecendo, dado que o público estava começando a compreender o quão diferente era aquela nova arte e o que ela promoveria.

Mario de Andrade apresentou um trecho do que depois se tornaria um livro “A Escrava que Não é Isaura”, defendendo o abraçileiramento da língua portuguesa. Assim como recitou o poema “Inspiração”, que faz parte da obra *Pauliceia Desvaraida* (1987, p.83):

São Paulo! comoção de minha vida...
 Os meus amores são flores feitas de original...
 Arlequina!!... Traje de losangos... Cinza e ouro...
 Luz e bruma... Forno e inverno morno...
 Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
 Perfumes de Paris... Arys! Bofetadas líricas
 Trianon...Algadoal!...
 São Paulo! comoção de minha vida...
 Galicismo a berrar nos desertos da América!

No poema, existe um moderno saber estético, em que os processos poéticos harmonizam os métodos influenciados pelas Vanguardas Europeias, aprimorados pelo poeta. O foco principal é a cidade de São Paulo, o modo poético como os artistas se inspiravam no crescimento urbano para aprimorarem suas técnicas e aplicar esses aspectos nas expressões artísticas, integrando o conjunto de características modernas presentes no texto.

Eco (1994, p.14) afirma que “o leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto”. Ponderando a respeito das pessoas que englobavam o conjunto de leitores que completavam a plateia e que causaram toda a balbúrdia, constata-se que eram leitores empíricos incapazes de entender as verdadeiras perspectivas modernistas na composição de Mario de Andrade, assim como em muitas outras que foram expostas, em razão desse tipo de leitor carregar uma bagagem teórica baseada em suas vivências com a arte que estavam habituados, que no caso era a clássica.

O processo de construção do leitor-modelo é algo que demanda tempo. Os modernistas imaginavam que esse processo realmente seria longo, todavia eles precisavam desse acontecimento memorável para despertar nos leitores essa evolução de leitores empíricos para leitores-modelos. Percebe-se que, ao longo dos anos, eles foram educando a imaginação dos leitores para esse momento, contudo muitas intervenções ainda seriam realizadas.

4.2.3 Terceiro dia de apresentações: finalização da Semana de Arte Moderna, Villa Lobos em evidência

A conclusão da Semana de Arte Moderna ocorreu em dezessete de fevereiro de 1922, com as apresentações de peças musicais de Villa Lobos realizados pelos diferentes músicos participantes.

Necessitou-se da iniciativa de personalidades significativas para que o encadeamento do evento fosse simbólico, em todas as áreas da arte. Um destaque da música foi o compositor Heitor Villa Lobos, que no dia apresentou três canções compostas a partir de poemas do poeta

Ronald de Carvalho, escritos em francês, presentes nas *Historietas*, a saber: *Lune d'Octobre*; *Jouis sans retard car vite s'écoule la vie*; *Le Marché*.

Verifica-se, no quadro abaixo, as apresentações do terceiro dia. Adiante, as considerações acerca das *Historietas*.

Quadro 03. Programação da SAM – Dia 17 de fevereiro de 1922

SAM – 17 de fevereiro – Terceiro dia
<p>Primeiro momento: Villa-Lobos: 1. <i>Trio Terceiro</i> — violino, violoncelo e piano — (1918) a) Allegro con moto; b) Moderato; c) Allegretto spiritoso; d) Allegro animato. Paulina d'Ambrósio, Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos.</p>
<p>2. Canto e piano: Mario Emma e Lucília Villa-Lobos <i>Historietas</i> de Ronald de Carvalho (1920) a) “Lune d'octobre”; b) “Voilà la vie”; c) “Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie”. 3. <i>Sonata Segunda</i> — violino e piano — (1914) a) Allegro non troppo; b) Largo; c) Allegro rondó — Prestissimo finale. Paulina d'Ambrósio e Frutuoso Vianna</p>
<p>Segundo momento: Villa-Lobos: 4. Solos de piano: Ernani Braga: a) “Camponesa Cantadeira” — (da <i>Suite Floral</i>) — 1916. b) “Num berço encantado” — (da <i>Simples Coletânea</i>) — 1919. c) <i>Dança infernal</i> — 1920. 5. <i>Quarteto Simbólico</i> — (Impressões da vida mundana) — flauta, saxofônico, celesta e harpa ou piano. Com vozes femininas em coro oculto — (1921) a) Allegro non troppo; b) Andantino; c) Allegro, finale. Pedro Vieira, Antão Soares, Ernani Braga e Frutuoso de Lima Vianna.</p>

Fonte. Adaptado de Alambert (1994, p.46)

Inicialmente, salienta-se a forma como Villa Lobos adquiriu as composições. Segundo Sobrinho (2017, p.47):

Os poemas das *Historietas*, atribuídos a Ronald de Carvalho, não foram encontrados em nenhum dos livros publicados até 1919, nem em português, nem em francês. Supõe-se que o poeta os tenha dado diretamente ao compositor para o desenvolvimento das canções ou o tenha publicado em revistas ou jornais da época.

Fato este que não retira a relevância das produções, em razão delas terem sido apresentadas no evento. Esse é mais um detalhe para verificar como o evento era planejado por seus organizadores, nas diversas áreas das artes conseguiram educar o imaginário do público,

com aspectos modernistas presentes em cada composição. Dessa forma, Sobrinho (2017, p. 86) pontua:

Assim como na canção Lune d'Octobre, feita sobre o poema do Ronald de Carvalho, também a Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...apresenta características do descritivismo musical: o piano sugere imagens como a fumaça, poeira, brisa e onda. Nesta canção, tornam-se evidentes alguns dos possíveis anseios dos artistas da época: romper com a tradição, nadar contra a corrente.

Na passagem, averígua-se parte da configuração das canções, as antigas restrições da estrutura sendo ultrapassadas por novas formas modernizadas de arte. Na música, a inovação era justamente nas estruturas das composições.

Sobre a terceira canção, seguindo com as mesmas considerações, Sobrinho (2017, p.95) afirma que “em Le Marché vemos uma pintura da vida popular, um relato banal, fato que seria considerado absurdo aos poetas mais conservadores, como os parnasianos”. Um dos centrais princípios modernos, o rompimento com a arte academicista, presa aos padrões estéticos da época.

Para Eco (1994, p.21), “o autor-modelo é voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado.” Villa Lobos, contribuiu significativamente com seu talento no conjunto do evento em si, visto que para a concretização dos objetivos que obtinham precisava dessa contribuição.

Por fim, os propósitos iniciais de educar a imaginação dos leitores despertando a curiosidade para a Arte Moderna, para a leitura daqueles novos textos, para apreciação das novas formas de arte nas diversas áreas, foram alcançados, afinal de contas o tema repercutiu nos jornais e periódicos da época e tempos depois, o processo se deu ao longo de anos. “Assim, a Semana de Arte Moderna se constituiu ao longo da história como ponto de origem de um cruzamento temporal, demarcando as mudanças de paradigma histórico ao longo do século XX e se espalhando, [...] por todas as manifestações de cultura posteriores a ela”. (COELHO 2012, p.56)

A partir daquele momento, o Modernismo que era oculto, que estava ali nas entrelinhas das obras que poucos conheciam, que criticavam, que evitavam falar, agora fazia parte do vocabulário das pessoas e estava claro para muitos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No âmbito da pesquisa, buscou-se examinar a Semana de Arte Moderna a partir de uma perspectiva educativa. Nesse sentido, diligenciou-se a atenção no período antecedente ao evento, assim como na programação de sua realização, compreendendo as práticas educativas dos artistas envolvidos em sua construção, bem como a reação do público.

Contemplou-se a relevância do tema, em virtude da possibilidade de acesso à programação do evento que englobou concepções literárias e educacionais, conciliando essas duas áreas do conhecimento e se pode observar como foi pensado o leitor modelo e seu processo educacional a partir da educação do imaginário.

A pesquisa se enquadrou no campo dos estudos literários a partir de uma perspectiva histórico-educacional. Examinou-se as principais características das Vanguardas Europeias e a influência de cada uma no Modernismo brasileiro; os principais impactos que a sociedade estava passando, a intervenção da modernidade em todos os âmbitos, principalmente nas artes; os relevantes antecedentes da Semana de Arte Moderna e o modo como cada um interferiu diretamente na realização do evento; analisou-se a programação da Semana de 22, identificando seu projeto educativo implícito, juntamente com as principais apresentações, palestras e poemas eleitos para o estudo.

A Semana de Arte Moderna se constituiu como um projeto educativo para o Modernismo brasileiro, considerando que para a inserção do movimento no âmbito cultural, necessitava da iniciativa de artistas que educassem o imaginário dos leitores, empenhando-se na composição dos leitores empíricos em leitores modelos. Como foi ressaltado, o público da época estava habituado à arte clássica, não tinha contato com a arte moderna. Sendo assim, os modernistas foram, aos poucos, inserindo essa nova arte e educando os leitores.

Inicialmente, como observou-se, ocorreram fatos isolados que de alguma forma tiveram suas contribuições, logo o seguimento educativo aconteceu durante anos, uma vez que a nova arte não podia ser inserida impulsivamente sem um planejamento.

A Semana de Arte Moderna foi o estopim do Modernismo no Brasil, seus organizadores arquitetaram todos os seus detalhes, visando à repercussão que teve e tem até os dias atuais. Depois da realização do evento, houve a ascensão do Modernismo no Brasil. A partir de então, muitos conheciam o movimento e debatiam sobre ele livremente. Houve diversas publicações de periódicos literários e obras diversas, apresentando-o, possibilitando novos estudos.

Desse modo faz-se necessário atentar aos possíveis leitores empíricos contemporâneos uma apreciação aprofundada não somente a respeito das propostas educativas envolvendo a Semana de Arte Moderna, bem como nos demais textos literários, constatando o conteúdo

educativo que apresentam, uma vez que na atualidade é possível examinar as repercussões das intervenções literárias artísticas refletindo na sociedade.

REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22: A aventura modernista no Brasil*. 2. ed. São Paulo:Scipione, 1994.

ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo:Itatiaia. 1987.

ARANHA, Graça. Discurso de abertura da Semana da Arte Moderna: A emoção estética na arte moderna. *Semana da Arte Moderna, 1922*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/134520775/Discurso-de-Abertura-da-Semana-Arte-Moderna-de-22>. Acesso em: 30 jul. 2022.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1999.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 3 ed. Rio de Janeiro:Civilização brasileira, 1971.

CAMARGOS, Marcia. **Paulicéia Semana de 22**. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial. 2002.

CARVALHO, Luis Osete Ribeiro. DUARTE, Francisco Ricardo. MENEZES, Afonso Henrique Novaes. SOUZA Tito Eugênio Santos (org.). **Metodologia científica: teoria e aplicação na educação a distância**. Petrolina-PE: UNIVASF 2019. *E-book*. Disponível em: <https://portais.univasf.edu.br/dacc/noticias/livro-univasf/metodologia-cientifica-teoria-e-aplicacao-na-educacao-a-distancia.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2022.

COELHO, Frederico. *A Semana sem fim: Celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FRYE, Northrop. **A Imaginação Educada**. Trad. de Adriel Teixeira, Bruno Geraidine e Cristiano Gomes. Campinas: Vide Editorial, 2017.

HELENA, Lúcia. **Movimentos da vanguarda européia**. São Paulo:Scipione, 1993. Coleção Margens do Texto.

LOBATO, Monteiro. Paranoia ou mistificação. **Jornal do Estado de São Paulo**. 20 dez. 1917. *online*. Disponível em: <https://portais.univasf.edu.br/dacc/noticias/livro-univasf/metodologia-cientifica-teoria-e-aplicacao-na-educacao-a-distancia.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2022.

MENOTTI DEL PICCHIA, Na maré das reformas. In: *Correio Paulistano*, São Paulo: (20.678): 1, 24 jan.1921. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/090972/per090972_1921_20678.pdf. Acesso em: 27 jul. 2022.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho científico**: Métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo – RS: Universidade Feevale, 2013. Disponível em: <https://www.feevale.br/institucional/editora-feevale/metodologia-do-trabalho-cientifico---2-edicao>. Acesso: 30 ago. 2022.

REZENDE, Neide. **A Semana de Arte Moderna**. São Paulo: Ática, 2002.

SOBRINHO, Adriano Lopes. *Historietas de Villa-Lobos: Análise e Interpretação*. **Escola de Música da UFMG**, Belo Horizonte, p. 1-120, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-ARZMFV/1/lopes_sobrinho_adriano_historietas_de_villa_lobos_an_lise_e_interpreta_o.pdf. Acesso em: 25 ago. 2022.

SWERTS, Mário Sérgio Oliveira (org). **Manual para elaboração de trabalhos científicos**. Alfenas: UNIFENAS, 2019. Disponível em: <https://www.unifenas.br/pesquisa/manualmetodologia/normasdepublicacoes.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2022.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 2003.



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DIGITAL NA BIBLIOTECA
“JOSÉ ALBANO DE MACEDO”**

Identificação do Tipo de Documento

- () Tese
() Dissertação
() Monografia
(X) Artigo

Eu, Cassia Vitória Ribeiro de Sousa autorizo com base na Lei Federal nº 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998 e na Lei nº 10.973 de 02 de dezembro de 2004, a biblioteca da Universidade Federal do Piauí a divulgar, gratuitamente, sem ressarcimento de direitos autorais, o texto integral da publicação de minha autoria, em formato PDF, para fins de **A semana de arte moderna: em busca do novo fazer literário**

leitura e/ou impressão, pela internet a título de divulgação da produção científica gerada pela Universidade.

Picos-PI 18 de outubro de 2022.

Cassia Vitória Ribeiro de Sousa

Assinatura

Cassia Vitória Ribeiro de Sousa

Assinatura