


UM CENTENÁRIO, OUTROS MODERNISMOS?

A centenary, other modernisms?

Vanessa Moro Kukul¹

<https://orcid.org/0000-0002-5147-6274> 

¹Universidade do Estado de Minas Gerais, Departamento de Letras e Linguística, Passos, MG, Brasil, 37900-106 – dll.passos@uemg.br

Resumo: O propósito neste artigo, iniciado por um diálogo com autores e com perspectivas teóricas e críticas nas quais se enfatiza a importância de se considerar outras modernidades e outros modernismos, é comentar e avaliar duas obras publicadas no Brasil em 2022, ano do centenário da Semana de Arte Moderna, marcado por eventos de problematização do modernismo brasileiro e dos cânones modernistas, bem como pelo investimento das editoras na publicação de obras de caráter variado (obras de divulgação, obras acadêmicas, obras literárias, reedições, entre outras). As duas publicações selecionadas são *Cem anos da Semana de Arte Moderna: o gabinete paulista e a conjuração das vanguardas*, de Leda Tenório da Motta, e *Mulheres Modernistas: Estratégias de Consagração na Arte Brasileira*, de Ana Paula Cavalcanti Simioni, textos dedicados a objetos diferentes e construídos desde perspectivas diversas, caracterizados por esforços de revisão do modernismo brasileiro e, eventualmente, por permanências críticas. Intenta-se, portanto, debater as propostas delineadas nas duas obras, com o intuito de explicitar possibilidades (e limitações) de estabelecimento de outras leituras para o modernismo no Brasil.

Palavras-chave: modernismo brasileiro; Semana de Arte Moderna; revisionismos.

Abstract: The purpose of this article, which began with a dialogue with authors and with theoretical and critical perspectives that emphasize the importance of considering other modernities and other modernisms, is to comment on and evaluate two works published in Brazil in 2022, the year of the centenary of the Modern Art Week (Semana de Arte Moderna), marked by events that problematized Brazilian modernism and modernist canons, as well as by the investment of publishers in the publication of works of a varied nature (popular works, academic works, literary works, reissues, among others). The two selected publications are *Cem anos da Semana de Arte Moderna: o gabinete paulista e a conjuração das janelas das janeladas*, by Leda Tenório da Motta, and *Mulheres Modernistas: Estratégias de Consagração na Arte Brasileira*, by Ana Paula Cavalcanti Simioni, texts dedicated to different objects and constructed from different perspectives, characterized by efforts to revise Brazilian modernism and, occasionally, by critical permanences. The aim is, therefore, to debate the proposals outlined in the two works, with the aim of explaining the possibilities (and limitations) of establishing other readings for modernism in Brazil.

Keywords: Brazilian modernism; Modern Art Week; revisionisms.

Em busca de outros modernismos

Em fins da década de 1980, em palestra proferida na Universidade de Bristol, Raymond Williams explicou que o título de sua preleção, “Quando se deu o modernismo?” (“When Was Modernism?”), foi tomado de empréstimo de *When Was Wales?*, livro escrito

pelo amigo Gwyn Williams, “um questionamento histórico de uma história problemática” (Williams, 2011, p. 2). Para o autor de *Cultura e sociedade*, de modos diferentes, a sua investigação se constituía como um questionamento histórico do que era também um problema: o modernismo.

Em “Quando se deu o modernismo?”, Williams sustenta que “determinar o processo que fixou o momento do modernismo é, como ocorre frequentemente, uma questão de identificação dos mecanismos da tradição seletiva” (Williams, 2011, p. 3). Em outras palavras, para o crítico inglês, o cânone modernista constitui-se a partir de determinadas seleções que resultariam em “versões” do modernismo. A depender “dos mecanismos da tradição seletiva”, essas versões altamente ideologizadas teriam fixado quando o modernismo começou, quais obras e autores comporiam o cânone, entre outras distinções. Para Williams (2011, p. 6), o modernismo europeu seria um “campo altamente seletivo” e “desconectado de todo o resto em um ato de pura ideologia, cuja primeira ironia inconsciente é o fato absurdo de parar a história. O modernismo sendo o término, tudo o que vem depois é removido de seu desenvolvimento”. Ou seja, o que vem antes dele é repudiado, e o “posterior” a ele é confinado no “pós”.

Na conclusão do seu texto, o autor destaca a “integração confortável” do modernismo ao novo capitalismo internacional e indica um caminho para que se repense o modernismo e o chamado pós-modernismo:

Essas fórmulas insensíveis [de um modernismo que perdeu sua postura antiburguesa] nos lembram que as inovações do que é chamado modernismo tornaram-se as formas novas, embora engessadas, do nosso momento presente. Se quisermos romper com a rigidez a-histórica do pós-modernismo, então devemos, para o nosso bem, procurar e contrapor-lhe uma tradição alternativa das obras negligenciadas e deixadas na larga margem do século, uma tradição que poderia apontar não por essa reescrita do passado, hoje passível de exploração por ser tão inumana, mas para um futuro moderno no qual a comunidade possa ser novamente imaginada (Williams, 2011, p. 7).

Williams (2011) esboça um caminho diverso ao que, segundo ele, estava em curso: investir em uma tradição alternativa de obras marginalizadas e negligenciadas como uma maneira de contrapor encaminhamentos integrados ao “mercado global” e suas táticas comerciais, às práticas estagnadas culturalmente e desconectadas dos processos históricos. Buscar, pois, outros modernismos.

No ensaio “Modernidade e revolução”, publicado originalmente em 1984, três anos antes da conferência de Williams, Perry Anderson acentuou a necessidade de compreender os sentidos conferidos às noções de *moderno*, *modernização*, *modernidade* e *modernismo* em relação às temporalidades e espacialidades históricas específicas.

Anderson (2009), no ensaio, critica as posições perenealistas de Marshall Berman, presentes em *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, lançado em 1982. Contrário a elas, propõe uma “explicação *conjuntural* para as práticas e doutrinas estéticas [...] agrupadas como ‘modernistas’” (Anderson, 2009, p. 375). O entendimento do modernismo ganharia,



conclui o historiador britânico, se ele fosse lido “como um campo cultural de força *triangulado* por três coordenadas decisivas” (Anderson, 2009, p. 375), a saber:

[Primeira] codificação de um academicismo altamente formalizado, [...] o qual, por sua vez, era institucionalizado nos regimes oficiais de Estados e sociedades ainda maciçamente impregnados, não raro dominados, pelas classes aristocráticas ou terratenentes: sem dúvida classes economicamente “ultrapassadas” em certo sentido, mas que ainda, em outros planos, davam o tom político e cultural nos países da Europa antes da Primeira Guerra Mundial. [...] [Segunda] a emergência ainda incipiente, e portanto essencialmente nova no interior dessas sociedades, das tecnologias ou invenções-chaves da segunda Revolução Industrial – telefone, rádio, automóvel, avião etc. [...] [Terceira] a proximidade imaginativa da revolução social (Anderson, 2009, p. 376-377).

A contribuição dessas coordenadas para o que se define como modernismo estaria, resumidamente, em fornecer:

[...] um conjunto crítico de valores culturais *contra os quais* podiam medir-se as formas insurgentes de arte, mas também *em termos dos quais* elas podiam articular-se parcialmente a si mesmas. Sem o adversário comum do academicismo oficial, o grande arco das novas práticas estéticas tem pouca ou nenhuma unidade: sua tensão com os cânones estabelecidos ou consagrados que encontram pela frente é constitutiva de sua definição enquanto tal (Anderson, 2009, p. 377).

Em “Percepções metropolitanas e a emergência do modernismo”, ensaio publicado pela primeira vez com outro título em 1985 e que integra *Política do modernismo*, Williams incorpora as reflexões de Anderson. Isso porque em *O campo e a cidade*, de 1973, Williams teria cometido o mesmo equívoco de Berman, “tornando-se assim vítima do tipo de crítica que Perry Anderson lançou contra *Tudo o que é sólido desmancha no ar* [...]” (Pinkney, 2011, p. XXXVIII).

No ensaio de 1985, escrito antes de “Quando se deu o modernismo?”, Williams procura então periodizar o modernismo, argumentando que tratá-lo como uma categoria de “um século indiferenciado é agora, na melhor das hipóteses, anacrônica e, na pior delas, arcaica” (Williams, 2011, p. 10). Apesar de ser um movimento diferenciado em relação a outros ismos, o modernismo

[...] é também fortemente caracterizado por sua diversidade interna de métodos e ênfases: uma inquieta e com frequência diretamente competitiva sequência de inovações e experimentos, sempre mais imediatamente reconhecida como ruptura que realiza com o passado do que com a ruptura que realiza em direção ao futuro (Williams, 2011, p. 19).

De acordo com o autor, a diversidade é uma marca tanto do modernismo quanto da apreensão da modernidade pelas várias versões do modernismo. Williams (2011) então dialoga indiretamente com Perry Anderson (2009) ao afirmar a necessidade de se relacionar a diversidade a culturas e situações específicas, compreendendo como o



desenvolvimento social, político, econômico e cultural desigual fomentou propostas artísticas complexas e diferenciadas, o que significa explorar essas variações e “apreender a metrópole imperialista e capitalista como uma forma histórica específica, em estágios diversos” (Williams, 2011, p. 19).

Dessa forma, para Williams, é preciso “periodizar o modernismo traçando os efeitos de um imperialismo cultural *dentro* da Europa, um imperialismo que acompanha a sua dominação sobre o resto do mundo” (Pinkney, 2011, p. XLI). Por um lado, isso implicaria enxergar “de fora da metrópole”; por outro, caberia às metrópoles interpretar como seus processos foram dados como universais. Esses “supostos universais” estéticos pertenceriam, portanto, a um momento histórico e uma posição geográfica específica.

No ensaio “Geografias do modernismo em um mundo globalizante”, texto de abertura do livro *Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória*, de 2014, Andreas Huyssen parte de argumentos que podem ser aproximados daqueles mobilizados por Anderson e Williams, o primeiro deles é que a “geografia do modernismo clássico” foi estabelecida pelas cidades metropolitanas. Uma lista-padrão da Europa continental, analisa o crítico alemão, “com poucos destacamentos avançados anglófonos”, que ignora outros modernismos:

[...] ignora o modernismo de Xangai ou de São Paulo na década de 1920, a Buenos Aires de Borges, o Caribe de Aimé Césaire e a Cidade do México de Frida Kahlo, Diego Rivera e Alfaro Siqueiros. Esses acréscimos nos lembram que a cultura metropolitana foi traduzida, apropriada e criativamente imitada em países colonizados e pós-coloniais da Ásia, África e América Latina. Das maneiras mais interessantes, o modernismo perpassou culturas imperiais e pós-imperiais, coloniais e descolonizadas. Muitas vezes, o encontro de artistas e intelectuais coloniais com a cultura modernista da metrópole respaldou o desejo de liberdade e independência. E o encontro recíproco, embora assimétrico, do artista europeu com o mundo colonial alimentou a virada contra a cultura burguesa. O *éthos* antagônico do modernismo europeu, portanto, assumiu matizes políticos muito diferentes na colônia, os quais, por sua vez, exigiram estratégias literárias e representacionais sintonizadas com as experiências criadas pela colonização. As crises da subjetividade e da representação, no cerne do modernismo europeu, desdobraram-se de formas muito diferentes numa modernidade colonial e pós-colonial. Essas geografias alternativas dos modernismos emergiram em nosso horizonte desde a ascensão dos estudos pós-coloniais e de uma nova atenção para com a genealogia da globalização cultural (Huyssen, 2014, p. 19).

Em momento diferente daquele dos escritos de Williams e de Anderson, Huyssen, na apresentação do livro de 2014, explica como no início do século XXI, desde a derrocada do debate sobre pós-modernismo e a ascensão da globalização, “significantes-mestres de nossa época”, os discursos a respeito da modernidade e do modernismo “encenaram um retorno admirável” (Huyssen, 2014, p. 11). Ou seja, modernidade e modernismo teriam retornado às discussões contemporâneas associados ao termo globalização. Segundo Huyssen (2014, p. 12-13), “a afirmação mais geral” do livro é “que tanto o discurso do



modernismo quanto a política da memória se globalizaram, mas sem criar um modernismo global único ou uma cultura global da memória e dos direitos humanos”.

Ao meditar sobre as diferenças temporais e geográficas do modernismo, especialmente nas culturas nacionais da Europa continental, o crítico alemão retoma as formulações de Fredric Jameson e de Perry Anderson (algumas delas comentadas anteriormente). Além disso, a partir do uso do conceito de “modernidades alternativas”, reforça a necessidade de se estudar as relações entre cada experiência de modernidade e cada empreitada modernista:

Então como agora, a modernidade nunca foi uma só. A nova narrativa das modernidades alternativas, nos estudos e na antropologia pós-coloniais, nos faz revisitar variedades de modernismo antes excluídas do cânone euro-americano como derivadas e imitativas, e, portanto, inautênticas. A mudança de perspectiva é ainda mais apropriada na medida em que podemos compreender o colonialismo e a dominação como a própria condição de possibilidade da modernidade e do modernismo estético (Huyssen, 2014, p. 21).

No que diz respeito ao desenvolvimento da pesquisa sobre o modernismo, a tese do crítico alemão é a de que grande parte dela “ainda está atada pelo local”. Há vários obstáculos, segundo o autor, para o reconhecimento do que chama de “modernismo sem entraves, isto é, as formas culturais transnacionais que emergem da negociação do moderno com o nativo, o colonial e o pós-colonial no mundo ‘não ocidental’” (Huyssen, 2014, p. 23). Nesse sentido, faltaria no âmbito dos estudos comparados um modelo que supere “abordagens tradicionais que ainda tomam as culturas nacionais como as unidades a serem comparadas e raramente atentam para os fluxos desiguais de tradução, transmissão e apropriação” (Huyssen, 2014, p. 24).

É notável como a crítica de Huyssen (2014) está empenhada em compreender a cultura do modernismo associada às demandas do presente. Conforme o estudioso, a revisitação do paradigma inferior-superior em um contexto transacional deve se converter em um esforço de reinscrição, no debate contemporâneo, de “problemas de valor estético e de percepção estética em relação à política, à história e à experiência” (Huyssen, 2014, p. 27). Trata-se, portanto, de um modo de repensar a política cultural do modernismo, sua estética e sua poética, a partir de novas coordenadas históricas e espaciais.

As formulações de Williams (2011), de Anderson (2009) e de Huyssen (2014) oferecem possibilidades de reinterpretação do modernismo, ou *dos modernismos*, considerando sua multiplicidade estética, histórica e crítica. Evidentemente, os desafios para o estudo do modernismo são inúmeros, a começar pela bibliografia abundante. Nesse sentido, as formulações examinadas demonstram o quanto o modernismo continua sendo um campo de estudo complexo e relevante contemporaneamente.

Em consonância com essa tradição de leitura acerca do modernismo, sabe-se, conforme as interpretações consolidadas a respeito, que o movimento modernista brasileiro, ou os *modernismos brasileiros*, foi mais do que um movimento simplesmente



artístico e/ou literário e que a multiplicidade de grupos e de propostas foi uma de suas características. Um modernismo particularizado por uma experiência de modernidade também particular, projeto de elites republicanas condutoras de uma modernização “a qualquer custo”, autoritária e profundamente excludente, como indicou o historiador Nicolau Sevcenko em “O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”, publicado em 1998.

No ano de 2022, por ocasião da comemoração do Centenário da Semana de Arte Moderna (ocorrida em fevereiro de 1922, em São Paulo), muitos foram os eventos realizados para discutir e problematizar os modernismos brasileiros, os cânones modernistas, a Semana de Arte Moderna, o confronto entre recepções conflitantes. Também não faltaram notícias publicadas em periódicos de grande circulação e em revistas especializadas. As editoras investiram na publicação de obras de caráter variado (obras de divulgação, obras acadêmicas, obras literárias, reedições, entre outras).

Nas palavras do historiador Elias Thomé Saliba (2022, p. 15), “comemorações são sempre bem-vindas, sobretudo em épocas tão obscuras nas quais diminuem ainda mais as oportunidades de dinamizar a cultura nesse país”. Contudo, continua Saliba:

[...] o problema dos impulsos comemorativos é que eles secundariamente ativam na memória social uma espécie de holofote giratório, que ilumina alguns eventos, personagens, narrativas e temas do passado, obscurecendo outros ou deixando-os na mais completa escuridão do esquecimento. É certo que o evento modernista de 1922 foi de grande impacto na história cultural brasileira. Mas qualquer balanço do seu legado apresenta dificuldades: a intrínseca diversidade dos projetos estéticos ali anunciados, passando ao largo das culturas já existentes, em suas várias linguagens, estilhou-se na história cultural posterior, passando por reciclagens, apropriações e descartes que resultaram num autêntico palimpsesto, quase irreconhecível cem anos depois. Entretanto, pelo jogo de efeitos deliberados ou por contingências imponderáveis da própria história brasileira, 1922 acabou transformando-se também em marco decisivo na elaboração furtiva de estratégias de esquecimento de tempos, trajetórias, temas e personagens — iluminando e celebrando uns e obscurecendo e silenciando outros [...] (Saliba, 2022, p. 15).

Em 2022, as celebrações relativas à Semana de 1922 reanimaram os debates e os balanços críticos, propondo interpretações e conferindo novos capítulos a interpretações consagradas. De qualquer modo, como aconteceu nos cinquenta anos da Semana e em outras efemérides, a ocasião torna possível avaliar o quanto o modernismo continua a ser um campo de disputas ou, recuperando Williams (2011), um campo ideologizado no qual se operam seleções e se elaboram, conforme sublinhou Saliba (2022, p. 15), “estratégias de esquecimento de tempos, trajetórias, temas e personagens”. Nesse sentido, o argumento de Ana Paula Simioni, desenvolvido em “Modernismo no Brasil: campo de disputas”, merece ser ressaltado:

Nesses embates por definições e pátrias do Modernismo nacional, quem



afinal está certo? É preciso entender que as disputas pelas origens do movimento são constitutivas da própria legitimação que ele conquistou na história da cultura nacional. Mais do que resolver os impasses tão instigantes que ele nos coloca, é melhor pensar, como Pierre Bourdieu, que o que caracteriza a arte moderna é justamente a permanente disputa entre todos os participantes do campo artístico pelo monopólio do direito de impor sua própria definição do que é arte e de quem é artista. O conceito de Modernismo não é estável, não constitui uma categoria fixa, com conteúdos precisos, origens garantidas e mestres evidentes. Trata-se, sim, de um termo em luta, reivindicado com sentidos específicos por grupos, artistas, críticos e historiadores que estão inseridos nesse universo concorrencial, todos eles investidos de crença em si mesmos, de paixão pelo que fazem e de incertezas quanto às vitórias futuras (Simioni, 2014, p. 237).

A efeméride se converteu em uma arena na qual se renovaram as disputas por legitimação. Por isso, a comemoração do Centenário da Semana de Arte Moderna, em 2022, criou condições propícias para uma tentativa de revisionismo do modernismo brasileiro ou *dos modernismos brasileiros*. Revisionismo, cabe destacar, entendido como um conjunto de operações epistemológicas legítimas, de revisão de interpretações acerca de determinados temas, sem qualquer confusão com operações que, atualmente, se costuma definir como revisionismo ideológico ou negacionismo, cujo intuito é falsificar ou deturpar interpretações legítimas. As publicações, nesse sentido, oportunizam sistematizar e avaliar interpretações críticas realizadas em razão da efeméride.

Com o intuito de contribuir para esses debates e de refletir acerca de esforços de revisionismo, bem como sobre a presença de eventuais permanências teórico-críticas na bibliografia sobre o modernismo brasileiro publicada em 2022, foram selecionadas duas obras a serem comentadas e avaliadas neste estudo, nas quais há esforços para evidenciar novos argumentos a respeito dos modernismos. Obviamente, muitas outras obras poderiam integrar o *corpus*, a começar por coletâneas¹ que oferecem um conjunto heterogêneo de contribuições.

Na primeira parte, discutir-se-á *Cem anos da Semana de Arte Moderna: o gabinete paulista e a conjuração das vanguardas*, de Leda Tenório da Motta. Em seguida, examinar-se-á *Mulheres Modernistas: Estratégias de Consagração na Arte Brasileira*, de Ana Paula Cavalcanti Simioni. A primeira obra integra a coleção “Debates”, da editora Perspectiva, dedicada aos debates e polêmicas da atualidade, e compõe-se de capítulos inéditos e não inéditos². A segunda, editada pela EDUSP, é uma versão revisada de tese de livre-docência defendida em 2008 no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

¹ São exemplos: Andrade, Gênese (2022b); Moraes, Marcos Antonio de (2022); Saliba, Elias Thomé (2022b).

² Com exceção dos capítulos “4. Desarmando a Formação” (derivado do artigo “Haroldo em Barthes”, originalmente publicado na *Revista Portuguesa de História do Livro*, ano XVIII, volume 35-36, 2015), “5. Entrevista Improvável” (registro de entrevista concedida por ocasião da morte de Antonio Candido, não publicada naquele momento; o registro está disponível em plataforma digital) e “6. Em Apêndice: Climas” (derivado do artigo “Clima e Noigrandes: a crítica brasileira entre dois fogos”, originalmente publicado na *Revista USP*, número 34, setembro-novembro de 1998), os demais capítulos são inéditos.

Oswald de Andrade e um esforço de atualização

A ilustração da capa de *Cem anos da Semana de Arte Moderna: o gabinete paulista e a conjuração das vanguardas* revela o motivo condutor do estudo: a rivalidade entre Mário de Andrade e Oswald de Andrade mediada pelos seus intérpretes. O estudo de Leda Tenório da Motta (2022) integra-se a um conjunto de obras que tem dado destaque a Oswald de Andrade e sua contribuição para a cultura brasileira, a exemplo do livro *Saudades do mundo: Notícias da Antropofagia*, de Eduardo Sterzi, também publicado em 2022. Some-se a esse conjunto um número de títulos do próprio Oswald de Andrade³. Uma das reinterpretações do pensamento do autor de *Serafim Ponte Grande* que mais tem reverberado no presente é aquela associada a Eduardo Viveiros de Castro e ao conceito de “perspectivismo ameríndio”, mas é importante lembrar que Motta não dialoga com o antropólogo brasileiro, embora sugira possíveis leituras da obra oswaldiana vinculadas a outras tendências contemporâneas.

O livro de Motta inicia-se com uma “Nota prévia” na qual se lê:

Muito do salto modernista de 1922 incide *post factum*, considerando-se que o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* é de 1924, mesmo momento de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, ao passo que o *Manifesto Antropófago* é de 1928, mesmo momento de *Macunaíma*, e *Serafim Ponte Grande* é de 1933. De resto, sabe-se que, antes de se constituírem nas marcas estéticas que cultuamos, as apresentações para os seis dias, que vão de 13 a 18 de fevereiro daquele ano, integram uma espécie de evento cultural, como se diria hoje, com atividades pontuais não apenas organizadas, mas financeiramente apoiadas para marcar o lustro da Independência do Brasil (Motta, 2022, p. 11).

De acordo com Motta (2022), como sugerem as palavras iniciais do seu livro, há um “salto modernista”, que teria ocorrido depois de 1922 e, sobretudo, teria se relacionado a Oswald de Andrade. Sabe-se que em 1924 se instaurou um segundo momento no modernismo brasileiro entendido como uma “fase de redescoberta do Brasil” (Amaral, 1997, p. 15). A renovação em curso foi interpretada de maneiras diferentes. Se, para Motta, parece claro que a nova fase teria sido inaugurada pelo “Manifesto da Poesia Pau Brasil” (de 1924), de Oswald de Andrade, Aracy A. Amaral, por exemplo, compreende que o rumo teria sido antecipado por Mário de Andrade em 1923, em carta enviada a Tarsila do Amaral, pela recomendação do “matavirgismo” (Amaral, 2003, p. 137). O argumento de Amaral, originalmente publicado em 1975, é apropriado por Eduardo Jardim, em *Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra*, de 2015:

O ano de 1924 marcou uma virada no Modernismo brasileiro. Mário de Andrade e seus companheiros passaram a defender uma arte com fisionomia local, que fosse a expressão da identidade nacional. Antes mesmo, em novembro de 1923, o poeta já tinha *antecipado* essa mudança

³ Exemplos de publicações de 2022, de 2023 e de 2024: Andrade, Oswald de (2022a); Andrade, Oswald de (2022b); Andrade, Gênese (2023).



de rumo em carta endereçada a Tarsila, então em Paris, com Oswald de Andrade e o amigo Sérgio Milliet. [...].

Nos primeiros meses de 1924, Mário participou de todos os acontecimentos significativos desse momento de reorientação doutrinária. Um deles foi a caravana que acompanhou o poeta Blaise Cendrars, na Semana Santa, às cidades históricas de Minas Gerais. Outro tem a ver com a polêmica provocada pela publicação, em 18 de março, no *Correio da Manhã*, do “Manifesto da poesia pau-brasil”, de Oswald de Andrade. [...] (Jardim, 2015, p. 68-70, grifo nosso).

Por sua vez, outros estudiosos também compreendem o manifesto oswaldiano de 1924 como fundacional, a exemplo de Benedito Nunes (2021) e Jorge Schwartz (2021), e divergem da leitura de Amaral (2003) e de Jardim (2015):

Pontos extremos, inicial e final da fase revolucionária do Modernismo, o “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, em sintonia com o cubismo – generalizado por Apollinaire e Cendrars – e o “Manifesto Antropófago”, com o surrealismo, documentam, ao mesmo tempo que a incidência dessas e de outras correntes no movimento literário e artístico iniciado em 1922, o modo pelo qual os modernistas lhes assimilaram as diretrizes estéticas [...] (Nunes, 2021, p. 924).

Há uma espécie de deslumbramento mútuo do casal que, naquele momento de efervescência cultural, olha para si mesmo, olha um para o outro, para a Europa e para o Brasil. Esse entrecruzamento de olhares, ou seja, essa influência recíproca, resultará na parte mais importante da produção de ambos, especialmente aquela que vai dos anos de 1923 a 1925. [...].

Os inúmeros retratos que naquela época Tarsila fez de Oswald de Andrade se concentram principalmente em seu rosto [...]. A maior parte dessa produção pertence aos anos de 1922 e 1923, quando o poeta e a pintora eram ainda verdadeiros aprendizes do Modernismo e quando germina entre eles a etapa fundacional da denominada fase Pau Brasil (Schwartz, 2021, p. 1064).

Diferente de Amaral (2003), que atribui a Mário de Andrade um lugar de antecipador do novo momento, Nunes (2021) vincula o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” ao início da “fase revolucionária” do movimento modernista, e Schwartz delega ao casal e sua reciprocidade a responsabilidade pelo que entende como “etapa fundacional” da fase nomeada como “Pau Brasil”. Uma formulação alternativa a essas leituras foi construída por Vinicius Dantas (1996) em “Entre ‘A negra’ e a mata virgem”. Para o pesquisador, a reinterpretação modernista proposta em 1924, a partir dos “temas da fase inaugurada pelo Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, seria indissociável do intercâmbio de Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade: “[...] a hipótese que lanço é a de que a Poesia Pau-Brasil tem algo de uma criação coletiva que se configurou a partir da inquietação (prodigiosa) de nosso Autor [Oswald de Andrade], sua mulher e um amigo paulistano” (Dantas, 1996, p. 102).

Como se percebe, as narrativas indicam como as disputas pela primazia das ideias são complexas. De todo modo, Motta (2022), que não esconde sua adesão ao que chama de corrente oswaldiana, propõe retomar “as duas correntes revoltosas” do modernismo



paulista da década de 1920, sublinhando o quanto uma delas foi compreendida como importante e a outra não. Ou seja, a intérprete não escapa, em seu esforço de revisão, à tentativa de consagração de um autor já consagrado. Mas não tão consagrado, segundo sua perspectiva, quanto seu oponente, num processo descrito como uma disputa moral. Aliás, no fragmento transcrito anteriormente, Motta (2022) posiciona-se como uma adepta da “virada estética”, considerando-a como um culto. Sublinhe-se certa imprecisão na passagem “as apresentações para os seis dias, que vão de 13 a 18 de fevereiro daquele ano”, pois, a rigor, as apresentações teriam ocorrido nos dias 13, 15 e 17⁴.

A recepção da Semana de 1922, no livro de Motta (2022), é repleta de argumentos bastante consagrados e muito semelhante àquela de vários estudiosos que tomam o evento como “incontornável”, sendo que a força de imposição do movimento “desde São Paulo”, verificada pela autora “desassombrosamente”, é aceita sem ressalvas. Entretanto, voltar à Semana de 1922 é retomar um debate que, segundo a estudiosa, embora a crítica entenda como resolvido a partir da chave interpretativa sintetizada por João Luiz Lafetá (2000), em *1930: a crítica e o Modernismo* – intuída pelo próprio Mário de Andrade –, ainda não está resolvido. Contrariando essa tradição do pensamento, a autora afirma assumir outra perspectiva, “que desloca a questão da alienação do homem para o terreno da linguagem, entendendo que não são os símbolos que são sociais, porém, mais profundamente, é a sociedade que é simbólica” (Motta, 2022, p. 13). Completa alegando que tal visada era o que Oswald de Andrade, “mais antropólogo do que sociólogo marxista”, preferiria. De maneira muito esquemática, a autora reivindica uma leitura que priorize o diálogo entre as obras, entre os sentidos, em detrimento de uma leitura histórica e social.

“Toda a beleza do gesto de 22” estaria em uma lógica que não se prenderia à cronologia ou ao “fantasma da origem”, algo percebido e realizado, segundo Motta, por Oswald de Andrade e seus continuadores. A passagem demonstra não apenas a adesão da intérprete à “linha-Oswald” como também indica que, para ela, tal linha seria proeminente em relação à linha formada a partir de Mário de Andrade: “É desembargada do fantasma da origem [...] que a assim chamada linha-Oswald deixa a literatura brasileira maior do que a encontrou” (Motta, 2022, p. 13).

Leda Tenório da Motta (2022) retoma e critica a tradição de pensamento da Universidade de São Paulo (sobretudo a obra de Antonio Candido), que, conforme a sua interpretação, teria desmerecido Oswald de Andrade. Um dos objetivos do trabalho é, portanto, “voltar à retomada do legado da Semana pela ‘firma de poesia concretista’, como um dia a chamou Oswald, para a sua redescrição [...]” (Motta, 2022, p. 23-24). E, mais, comparando o autor de *Macunaíma* ao autor de *Serafim Ponte Grande*, Motta atribui ao segundo o aperfeiçoamento, “em desenvolvimentos teóricos inesperados”, de “palavras de ordem mais aguerridas dos manifestos da fase heroica, notadamente aquelas antropofágicas em torno das relações não hierárquicas do mesmo e do outro”, enquanto

⁴ Ver a respeito: Amaral, Aracy A. (1998); Coelho, Frederico (2012); Gonçalves, Marcos Augusto (2012); Moraes, Marcos Antonio de (2022).

confere ao primeiro a apatia de quem “está fixado na corça coesiva da cultura da nação brasileira” (Motta, 2022, p. 24-25). O argumento prossegue até o momento em que a estudiosa qualifica Oswald de Andrade e sua obra como “espantosamente em dia com os desarmes metafísicos das filosofias contemporâneas, com sua demanda ética de desconstrução da violência logocêntrica e, já que de matriarcado se trata, logofalocêntrica” (Motta, 2022, p. 25). Acrescenta a seguir mais um intento para o livro e um novo ataque à crítica acadêmica que pretende desautorizar:

Daí o presente livro pretender ser também sobre os combates viris do Mário *versus* o feminismo antropofágico, e já *queer*, de Oswald. Se ele tiver algum interesse, espera-se que resida no apontamento da prevenção da crítica literária brasileira feita em São Paulo, *intramuros* universitários, por críticos marxistas decorosos que vão contra o escândalo desse e de outros atrevimentos da ponta de lança da vanguarda que ora festejamos. [...] (Motta, 2022, p. 26).

Oswald de Andrade, para a estudiosa, também é um antecipador. Como se nota, a crítica comete o mesmo equívoco de Amaral (2003): o anacronismo. Por sua vez, impossível não perceber um argumento *ad hominem* na passagem:

E como, no meio do caminho dos cem anos em questão, a crítica paulista hegemônica empenhou-se em desqualificar o tupi metido a tocar o alaúde, enquanto uma outra crítica recupera a provocação, resta perguntar o quê exatamente estamos comemorando. A afirmação da identidade ou a hostilidade? E já que a pauta antropofágica é matriarcalista, que valeria? Um Mário de Andrade homossexual viril, pelo desbravamento do interior e pelo chamado à luta, ou o Oswald de Andrade protofeminista da *garçonnière*? (Motta, 2022, p. 27-28).

Ao longo de sua exposição, a autora retoma velhos temas de debate como aquele relativo ao livro *O sequestro do barroco*, de Haroldo de Campos (2011). A esse respeito, em “As oposições modernistas”, resenha da obra *Cem anos da Semana de Arte Moderna*, Alcir Pécora – como especialista na obra do padre Antônio Vieira e nas práticas letradas da América Portuguesa – revela seu estranhamento: “Sem querer me meter no assunto, mas estando há anos metido nele, sempre me pareceu estranho que num texto de crítica ao nacionalismo de Candido, haja também uma reivindicação de um barroco ‘nosso’ e de um Gregório precursor da comicidade malandra de ‘nossa literatura’ [...]” (Pécora, 2023, p. 96).

É de Pécora (2023) também uma síntese precisa a respeito do que seria a novidade do livro de Motta, o movimento de construção de um Oswald de Andrade “em dia” com as demandas contemporâneas:

Mas tudo isso é bem conhecido. O aspecto mais surpreendente do *derby* construído no presente livro é o que opõe um Oswald, “feminista avançado”, a um Mário, “efeminado viril”, regulado pela “lei do pai”. Para Leda, Oswald seria afim dos “desconstrucionismos”, “filosofias não sistêmicas”, “pensamentos pós-coloniais”, “teorias de gênero” e “identidades sedentárias”, ou seja, um irmão e semelhante do século XXI, muito mais do



que o Mário parado no tempo iluminista-romântico-marxista (Pécora, 2023, p. 96).

Motta (2022) projeta em Oswald de Andrade, enfim, várias noções e preocupações estranhas ao autor e ao seu tempo. Nessa direção, a novidade do livro, então, é desenvolvida mais propriamente no capítulo “Oswald feminista avançado”. Na introdução do capítulo, nota-se a mesma estratégia argumentativa empregada em outros momentos (e um viés discriminatório), a de comparar os dois Andrades: “[...] um Oswald de Andrade [...] que, no final das contas, é o *homme à femmes Oswald* que é o feminista. Ao passo que o combate másculo, o desbravamento do interior do país, a educação pela arte, [...] acaba ficando com o sujeito *gay* que é Mário, sempre acusado de efeminado [...]” (Motta, 2022, p. 52). Em outras palavras, Oswald de Andrade seria o enunciador de um discurso não lógico que suportaria e acolheria as diferenças contra um lugar de pensamento masculino e discriminatório e, por isso, ao contrário da linha-Mário, a linha oswaldiana soaria mais atual:

Não custa terminar notando que, ao mesmo tempo que antecipa todas essas novas políticas dos gêneros e performances sexuais, todo esse novo afloramento do desejo, toda essa redesignação dos corpos, toda essa travessia *trans* de que nos vêm falar hoje esses outros estudos do esquisito que são as teorias *queer*, a *khôra* oswaldiana guarda preciosa distância em relação às atuais performances corporais ditas não identitárias, à moda de um Paul Preciado. Pois que seriam as reconversões sexuais que temos agora, movidas a autorreconstrução hormonal e reparação cirúrgica, senão passagens da utopia ao positivismo? (Motta, 2022, p. 67).

No afã de atualizar o pensamento oswaldiano, contudo, a estudiosa estabelece conexões com tradições de pensamento formuladas após a morte do autor de *Serafim Ponte Grande*, o que parece reeditar o esforço, comum na bibliografia sobre o modernismo, de interpretar Mário e Oswald como precursores de ideias ou de práticas desenvolvidas a posteriori. Não se faz isso sem alguma dose de anacronismo e sem o uso de afirmações categóricas e, eventualmente, questionáveis.

A “desgenerificação” de três artistas modernistas

Na “Introdução” de *Mulheres Modernistas: Estratégias de Consagração na Arte Brasileira*, Ana Paula Cavalcanti Simioni (2022), amparada por ampla bibliografia, apoia-se em uma constatação: contrariamente ao que se observava entre o século XVII e o início do século XX, quando os espaços de formação artística para mulheres eram interditados⁵, houve, desde fins do século XIX, lenta ampliação de instituições de formação para mulheres. Contudo, mesmo as mulheres tendo acesso a esses lugares, as narrativas modernistas não acolheram essas artistas. Nesse sentido, questiona a autora, se “não eram as condições advindas do acesso desigual à formação artística, quais seriam as causas de tais ausências?” (Simioni, 2022, p. 20). A hipótese a respeito da inexistência de mulheres

⁵ A autora desenvolveu melhor o argumento sobre a formação artística das mulheres no Brasil no período compreendido entre 1884 a 1922 em Simioni, Ana Paula Cavalcanti (2019).

artistas modernistas também não é válida, explica. No entanto, a despeito das alterações, poucas dessas artistas foram percebidas, por exemplo, “a ponto de integrar o cânone modernista” (Simioni, 2022, p. 20). Se muitos desses nomes são conhecidos hoje, isso se deu por um processo de reconhecimento tardio, fomentado pela repercussão do feminismo nas artes, na década de 1970.

Segundo a pesquisadora, interessa-a, em seu livro, “atentar para as semelhanças e as especificidades dos processos de consagração das modernistas brasileiras, refletindo sobre as dimensões temporal e espacial como variáveis significativas” (Simioni, 2022, p. 21). No caso brasileiro, por exemplo, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, quando pensadas em relação a outras experiências modernistas estrangeiras, ocupariam um lugar distinto:

[...] Se eram artistas muito evidentes nos anos iniciais do modernismo (1910, no caso de Anita, e 1920, no caso de Tarsila), quando ocupavam o “centro da cena”, nas décadas de 1930 e 1940 seriam menos visíveis, passando a ser novamente valorizadas com intensidade nas décadas de 1960 e 1970. Essas oscilações não são totalmente específicas ao caso brasileiro. Nossas vanguardas se constituíram em intensa relação com as visões (e dilemas) de grupos modernistas estrangeiros. Nesse sentido, trata-se de compreender – numa perspectiva histórica, cultural e geográfica ampliada – as implicações de se tentar ser uma artista mulher em tempos modernistas [...].

Esse dilema não foi exclusividade das brasileiras. Pelo contrário, envolvia diversas produtoras, oriundas de diferentes países. Mas cada uma delas procurou enfrentar as dificuldades a partir de estratégias próprias, que só podem ser compreendidas à luz do contexto específico em que estavam inseridas [...] (Simioni, 2022, p. 21).

No século XX, com acesso à formação artística, as mulheres enfrentariam, segundo a autora de *Profissão Artista*, outros obstáculos como a construção de uma historiografia da arte que valida narrativas e instituições difusoras do protagonismo masculino. A pesquisadora sublinha ainda, em diálogo com Griselda Pollock, o quanto em práticas generificadas, normalizadas pela historiografia da arte, há uma “mitologia artística que associa genialidade a certos elementos transgressores dos padrões da vida burguesa, assentada no binômio trabalho/família” (Simioni, 2022, p. 22). Padrões de vida inacessíveis às mulheres, como a autora argumenta num dos capítulos da obra.

A inclusão das mulheres artistas no modernismo significa, então, “observar atentamente o modo como elas produziam suas carreiras num momento em que as expectativas e as representações em torno do ‘artista moderno’ pressupunham uma série de experiências, ações e valores que configuram um privilégio masculino” (Simioni, 2022, p. 23). No capítulo inicial da obra, “Tornar-se moderna: as artistas diante das mitologias da criação”, são discutidas com mais aprofundamento as disputas pela “paternidade do moderno”, assim como as mitologias da criação.

Compreender o posicionamento tomado pelas artistas mulheres modernistas, assim como suas negociações – que supõem “uma certa agência feminina, mesmo sob as estruturas de dominação a que estão sujeitas” (Simioni, 2022, p. 23) –, é um dos propósitos



da obra, realizado sobretudo nos capítulos dois, três e quatro (“2. Exóticas, primitivas, modernas: artistas latino-americanas na Paris modernista”; “3. Primitiva sim, mas não exótica: Anita Malfatti na Paris dos anos 1920”; “4. Gênero e materialidade das vanguardas: Regina Gomide Graz e a experiência de uma arte decorativa moderna”). Com esse fim, a autora examinará ao longo do livro a produção e a trajetória de três artistas brasileiras, como também refletirá a respeito da maneira como foram “percebidas” em momentos diferentes (o que implica pensar como a obra foi apropriada historicamente, ou seja, como foi recebida, institucionalizada, como circulou, entre outras questões). Em suma, a análise constitui-se “a partir das articulações entre produção, gênero, formação, trajetória e consagração em campos artísticos historicamente circunscritos” (Simioni, 2022, p. 29).

Para tanto, mobiliza a categoria de gênero estabelecida por Joan Scott em “Genre: une catégorie utile d’analyse historique”, de 1988, por entendê-la fundamental na medida em que, para “as artistas mulheres, a condição biológica de pertencer ao sexo feminino, visto então como um ‘outro’, tornava-se um marcador de diferença inescapável” (Simioni, 2022, p. 23).

As artistas estudadas são Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Regina Gomide Graz – como se sabe, Malfatti e Graz participaram da Semana de Arte Moderna. As três nasceram no Brasil, mais especificamente em cidades do estado de São Paulo, variável que, segundo Simioni, também não pode ser negligenciada:

[...] Pela nacionalidade, pertencem a um país que, do ponto de vista cultural, naquele momento, só podia ser alocado na condição de “periferia”. Ao mesmo tempo, são naturais de São Paulo⁶, cidade que, dentro do grande campo periférico, tinha elites que almejavam torná-la uma capital política e artística, consolidando uma rede circunscrita, mas efetiva, de fomento às produções culturais. Não havia, obviamente, um mercado nos moldes da França, ou o nível de institucionalização e de investimento no mecenato de países como Estados Unidos, Alemanha ou Bélgica. Mas havia uma institucionalização embrionária no campo cultural. [...] (Simioni, 2022, p. 25).

No fragmento, nota-se o cuidado de Simioni (2022) ao usar a noção de periferia que, em seguida, será associada ao conceito de “modernidade periférica”, nos termos de Beatriz Sarlo. Na conjuntura esboçada, as três artistas foram estudar no exterior, a partir de recursos familiares ou bolsas de estudo. Esse aspecto se converte em um elemento importante de análise, uma vez que demanda da intérprete a utilização da noção de “modernismo relacional”: “exige que trabalhemos com uma noção de produção moderna nacional que só existe no diálogo com outras matrizes e realidades culturais” (Simioni, 2022, p. 26).

Modernismo, no início da “Introdução”, é definido “como uma categoria relacional e em disputa”; um termo, acrescenta a autora em nota, “compreendido não em sentido

⁶ Ainda que autora seja imprecisa em relação ao local de nascimento das artistas, a cidade São Paulo é de fato a referência para as três. Tarsila do Amaral e Regina Gomide Graz não nasceram na cidade de São Paulo como sugere a autora (Amaral, 2003; MAC/USP, 2024).

absoluto e unívoco, mas polissêmico” (Simioni, 2022, p. 17). A passagem, portanto, recupera o sentido relacional do modernismo, especificado no primeiro capítulo de *Mulheres Modernistas*. Tal sentido é associado ao termo ruptura, um dos mais mobilizados por modernistas variados e por estudiosos, e a um conjunto de valores.

Ao caracterizar o modernismo a partir de gestos contestadores que negam ou contrapõem a definição de arte do seu tempo, a autora é econômica e aparentemente não questiona os termos dessa afirmação. Entretanto, uma leitura do terceiro capítulo desmente a impressão inicial. Nele, a autora retoma a pintura “Ressurreição de Lázaro”, de Anita Malfatti, procurando compreender como o termo primitivismo incorpora no contexto internacional “variantes” diferentes daquelas que foram “canonizadas no Brasil”.

[...] Sinalizam-se, então, algumas estruturas daquilo que podemos denominar *narrativa modernista à brasileira*: de caráter teleológico, tende a eleger momentos de ruptura como marcos iniciais de movimentos que, supostamente, inauguram uma história edificada em um avanço progressivo e linear. Trata-se de um discurso extremamente estabilizador, propenso a ignorar ou menosprezar obras, artistas, escolas e movimentos não caudatários das práticas tidas como emblemáticas desse percurso evolutivo idealizado, reputando-as como ultrapassadas, desviantes e anacrônicas. Todas as diferentes experiências do “tempo dos modernos” são, assim, consideradas “fora do tempo”, excrescências que não merecem ser incluídas nos discursos que se dedicam a narrar – e inventar – uma epopeia para a arte moderna brasileira (Simioni, 2022, p. 156).

Como o fragmento indica, Simioni (2022) problematiza o termo ruptura tanto quanto seu uso como um valor pela “narrativa modernista à brasileira”. Por sua vez, os termos centro e periferia também estão presentes. Observa que “as relações entre centros e periferias artísticas perpassam diversos níveis analíticos” da obra:

[...] Suas identidades artísticas foram moldadas em um trânsito de referências estéticas, mas também simbólicas, entre Paris e São Paulo. Ou seja, é preciso trabalhar com uma geografia abrangente do modernismo, que ultrapasse as fronteiras dos territórios nacionais, mas sem abrir mão da origem das artistas como variável fundamental, que guia as expectativas sobre sua produção, as chances de reconhecimento e mesmo sua autopercepção (Simioni, 2022, p. 26).

É possível perceber que, no livro de Simioni, modernismo e modernidade são termos particularizados quando pensados geograficamente. Os “modelos internacionais de modernismo e modernidade” foram assimilados de modo ativo e criativo e repercutiram no Brasil. Logo, as identidades artísticas não são submetidas aos modelos, mas formadas a partir do “trânsito de referências” entre Paris e São Paulo, de modo a contemplar uma “geografia abrangente do modernismo”, que extrapole o local, sem o desconsiderar. Em outro momento, Simioni explica:

[...] certamente Paris não é tomada aqui apenas como centro emanador de modelos estéticos para serem incorporados passivamente; é também um



espaço geográfico, cultural e histórico no qual muitas mulheres artistas, inclusive estrangeiras, desenvolveram seus trabalhos, recriaram referências plásticas, forjaram identidades e lutaram para se profissionalizar. [...] Mas o fato de virem especificamente do Brasil e de serem mulheres são marcadores existenciais profundos e inescapáveis naquele universo, que bem poderia ser visto como um laboratório de experiências modernistas de alcance (quase) global (Simioni, 2022, p. 27-28).

A autora de *Mulheres Modernistas* problematiza, enfim, categorias como centro, periferia, modelo, influência. Paris, que nos anos 1920 era tomada como a capital artística do mundo, uma comunidade internacional, é complexificada: a cidade é experienciada de modos diferentes a depender das condições particulares dos artistas (ser ou não estrangeiro, ser ou não mulher, ser ou não periférico, integrar ou não grupos ou certos grupos, estabelecer uma parceria a partir da formação de casais⁷). No terceiro capítulo, indaga: “será mesmo que a Paris dos anos 1920 oferecia uma rota única em direção ao moderno, consensual e evidente para os artistas que lá viviam?” (Simioni, 2022, p. 160).

Nesse processo, o nacional perde forças. De qualquer modo, as três artistas brasileiras foram mulheres viajantes que, depois de uma formação em institutos no exterior, voltaram para o seu país como artistas. O empreendimento demonstra outro sentido do itinerário, segundo a pesquisadora, a quebra de uma lógica patriarcal.

De acordo com Simioni (2022), o recorte do estudo por ela realizado, atento à generificação das práticas artísticas durante o modernismo, integra-o a uma bibliografia ainda escassa, o que o justificaria principalmente por contemplar a reflexão sobre “articulações entre produção, gênero, formação, trajetória e consagração em campos artísticos historicamente circunscritos” (Simioni, 2022, p. 29). Considerar o êxito de mulheres artistas como resultado de qualidades “únicas” e “extraordinárias”, como em certa “mitologia modernista”, arma uma equação equivocada: “[...] reafirma-se e naturaliza-se a ideia de que as mulheres de talento são uma exceção, ou mesmo uma corrupção da verdadeira natureza feminina, determinada pela ausência de dotes intelectuais notáveis” (Simioni, 2022, p. 29).

Como se observa, a autora empenha-se para construir explicações mais complexas, o que exprime, por um lado, uma preocupação teórica, crítica e metodológica considerável e, por outro, um esforço para propor uma crítica que não reitere lugares-comuns depreciativos ou simplificadores no tratamento conferido a artistas mulheres. Há, portanto, na proposta de Simioni, uma tentativa de revisão ao analisar produção, gênero, formação, trajetória e consagração dessas três mulheres e, por conseguinte, das categorias colocadas em jogo num projeto como esse.

⁷ “Um dos problemas centrais para as mulheres artistas modernistas diz respeito”, segundo Simioni, “ao modo como muitas mulheres participaram desses grupos. Uma característica central desse período é a profusão de casais artistas, ou de parcerias de trabalho e afetivas entre artistas e críticos” (Simioni, 2022, p. 30-31). Nessa dinâmica de casais, os homens ocuparam, na narrativa dos movimentos, o papel de protagonistas. O casal Tarsiwald é um exemplo, embora, como afirma Simioni, Tarsila soubesse usar outras estratégias para se colocar no sistema de arte.

Por fim, é importante recuperar um argumento enunciado na “Introdução”, a respeito dos “processos de consagração” das três modernistas estudadas, e recolocado nas “Considerações finais”:

Foi nessa conjuntura complexa [anos 1960 e anos 1970] que Anita Malfatti e Tarsila do Amaral se consagraram como as pioneiras do modernismo e que Regina Gomide Graz foi reconhecida como artista. A valorização de cada uma, contudo, respondeu a posições discursivas muito distintas. Tarsila foi louvada como *musa*, Anita como *mártir* e Regina como *esposa-colaboradora*. Esses lugares estão associados ao modo como suas obras e trajetórias foram percebidas, o que não está imune à lógica do gênero, pelo contrário. No período de formação de artistas contemporâneas – como Tomie Ohtake e Vera Barcelos –, consolidava-se um cânone artístico nacional com protagonismo feminino, por meio de ações empreendidas pelo Estado, pelos museus, pela imprensa e pela academia. Mas é preciso ter em mente que se trata de uma supremacia atrelada a lugares tradicionais de reiteração da feminilidade: a vítima, a bela e a esposa (Simioni, 2022, p. 316).

Nas páginas finais de *Mulheres Modernistas*, a autora argumenta que “a presença de mulheres no campo da cultura não traz necessariamente consigo uma valorização imediata dos lugares e das dimensões sociais atribuídas ao feminino” (Simioni, 2022, p. 317). Em outras palavras, a presença de mulheres em exposições, museus, coleções privadas e no mercado artístico, apesar de crucial para que as mulheres possam ser vistas, não significa sua inclusão no sistema artístico ou um efetivo “processo de equalização dos gêneros”. No caso das mulheres modernistas, as interpretações das obras serviram não para criticar “discursos normativos sobre feminilidade”, mas para revalidá-los. A construção do cânone no Brasil, que incluiu mulheres artistas, reiterou “noções tradicionais de feminilidade” (Simioni, 2022, p. 317). É o que a autora compreendeu ao estudar as modernistas.

Por se tratar de uma tese de livre-docência, espera-se que a obra contribua para os debates nos quais se insere. Pois bem, Ana Paula Cavalcanti Simioni o faz de maneira significativa, enriquecendo as leituras contemporâneas e enfatizando a necessidade de complexificar as reflexões sobre modernismo, arte e gênero.

Considerações finais

Cem anos da Semana de Arte Moderna e Mulheres Modernistas diferenciam-se de várias maneiras. Um livro constituiu-se como um conjunto de textos que podem ser lidos separadamente; o outro, apesar de permitir a leitura parcial, conforma-se melhor a uma leitura sistemática do todo. Um toma sobretudo a literatura como campo preferencial de preocupação; o outro, ocupa-se do campo das artes plásticas e das decorativas. Vinculam-se, todavia, tanto pelo seu ano de publicação quanto por um problema de base comum: o modernismo.

Nos dois estudos, problematizam-se versões do modernismo. Em *Cem anos da*



Semana de Arte Moderna, há uma queixa a respeito de uma seletividade que resulta no suposto menosprezo de Oswald de Andrade. Em *Mulheres Modernistas*, a seletividade do cânone parece ser uma questão secundária, incomodam mais as posições discursivas generificadas que incluem artistas a partir de parâmetros questionáveis. Nenhuma das autoras optou por trabalhar com artistas brasileiros marginalizados, pelo contrário, as duas se dedicam a artistas que integraram o modernismo paulista, entendido não raramente, na bibliografia a respeito, como o mais canônico dos modernismos brasileiros. Mesmo assim, como em toda produção latino-americana, o modernismo brasileiro é, por suas condições históricas e geográficas, salvo engano, um modernismo alternativo.

Emergem dos livros, certamente, outros modernismos, por caminhos diferentes. No livro de Ana Paula Cavalcanti Simioni é possível observar, de modo contundente, uma preocupação com a compreensão das categorias moderno, modernismo e modernidade conforme particularidades históricas e geográficas, não nos mesmos termos de Williams, de Anderson e de Huyssen, mas de modo aproximado. Noções associadas a uma metodologia, como avalia Patricia Mayayo (2022), prefaciadora da obra, interseccional. É, pois, um posicionamento contrário ao de Leda Tenório da Motta, que apesar de criticar uma valorização do nacionalismo na recepção de obras e autores, mantém-se “atada ao local”, conforme expressão de Huyssen (2014). Simioni está, portanto, atenta aos trânsitos entre o local e o estrangeiro, ressaltando a complexidade das apropriações, enquanto Motta se dedica a indicar potenciais utilizações da linha-Oswald vinculadas às demandas do presente sem, contudo, se afastar dos cânones do modernismo paulista.

Referências

AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na Semana de 22**. 5. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora 34, 1998.

AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Editora 34; Fapesp, 1997.

AMARAL, Aracy A. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2003.

ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. *In*: MONTERO, Paula; COMIN, Álvaro (org.). **Mão e contramão e outros ensaios contemporâneos**. Prefácio de Cicero de Araujo. São Paulo: Globo, 2009, p. 361-394.

ANDRADE, Gênese (org.). **Correspondência Mário de Andrade & Oswald de Andrade**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2023.

ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

ANDRADE, Oswald de. **Arte do Centenário e outros escritos**. Organização por Gênese Andrade. São Paulo: Editora Unesp, 2022a.

ANDRADE, Oswald de. **Diário confessional**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022b.



CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

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

DANTAS, Vinicius. Entre “A negra” e a mata virgem. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 45, p. 100-116, 1996.

FISCHER, Luís Augusto. **A ideologia modernista: a Semana de 22 e sua consagração**. São Paulo: Todavia, 2022.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Coordenação de Tadeu Capistrano; trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MAC/USP. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. **Regina Gomide Graz**. 2024. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/entities/10100>. Acesso em: 26 jul. 2024.

MAYAYO, Patricia. Prefácio. Olhares Descentralizados sobre o Modernismo Brasileiro. *In*: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres Modernistas: Estratégias de Consagração na Arte Brasileira**. São Paulo: EDUSP, 2022, p. 7-13.

MORAES, Marcos Antonio de. **Semana de vinte e dois: olhares críticos**. São Paulo: Edições Sesc, 2022.

MOTTA, Leda Tenório da. **Cem anos da Semana de Arte Moderna: o gabinete paulista e a conjuração das vanguardas**. São Paulo: Perspectiva, 2022.

NUNES, Benedito. Dois manifestos e um só primitivismo. *In*: ANDRADE, Oswald. **Obra incompleta**. Tomo II. Coordenação de Jorge Schwartz. São Paulo: EDUSP, 2021, p. 922-933.

PÉCORA, Alcir. As oposições modernistas. **Pesquisa Fapesp**, São Paulo, v. 323, p. 96, 3 jan. 2023.

PINKNEY, Tony. Prefácio da edição inglesa Modernismo e teoria da cultura. *In*: WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo: contra os novos conformistas**. Trad. de André Glaser. São Paulo: Editora UNESP, 2011, p. XIX-LXI.



SALIBA, Elias Thomé. Destravando o Holofote da Memória Social. *In*: SALIBA, Elias Thomé (org.). **Modernismo**: o lado oposto e os outros lados. São Paulo: Edições Sesc, 2022a, p. 15-23.

SALIBA, Elias Thomé (org.). **Modernismo**: o lado oposto e os outros lados. São Paulo: Edições Sesc, 2022b.

SCHWARTZ, Jorge. Os olhares de Tarsiwald. *In*: ANDRADE, Oswald. **Obra incompleta**. Tomo II. Coordenação de Jorge Schwartz. São Paulo: EDUSP, 2021, p. 1061-1076.

SEVCENKO, Nicolau. Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. *In*: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. República: da *Belle Époque* à Era do Rádio (v. 3). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 7-48.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo no Brasil: campo de disputas. *In*: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). **Sobre Arte Brasileira**: da Pré-História aos Anos 1960. São Paulo: Martins Fontes/SESC, 2015, p. 232-263.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres Modernistas**: Estratégias de Consagração na Arte Brasileira. São Paulo: EDUSP, 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista**: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 2019.

STERZI, Eduardo. **Saudades do mundo**: Notícias da Antropofagia. São Paulo: Todavia, 2022.

WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo**: contra os novos conformistas. Trad. de André Glaser. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

NOTAS DE AUTORIA

Vanessa Moro Kukul (vanessa.kukul@uemg.br) é mestra em Letras pela Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho' (UNESP/Assis) e Doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP). Dedicar-se ao estudo da poesia de Dante Milano, do modernismo brasileiro e da poesia moderna.

Agradecimentos

Não se aplica.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

KUKUL, Vanessa Moro. Um centenário, outros modernismos?. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 30, p. 01-21, 2025.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Edital UEMG/PROPPG/PQ 10/2022 (Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa).

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.



Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 01/08/2024

Revisões requeridas em: 11/11/2024

Aprovado em: 22/02/2025

Publicado em: 07/04/2025

