

O traço e a troça: o riso como metáfora da Semana de Arte Moderna

Ivana Ferrante Rebello*

Resumo

A Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, em São Paulo, continua sendo referência para reflexões estéticas e para a crítica de arte do Brasil, passados cem anos do evento. Podemos considerar o evento como uma espécie de discurso fundador do movimento modernista brasileiro, pois, mesmo que identifiquemos diferentes leituras da modernidade e diferentes modernismos e ainda que reconheçamos o caráter excludente e pouco representativo da arte nacional ali exposta, a data ficou marcada como o início do processo de atualização da arte brasileira. Consideramos como efeito imediato do festival a estratégia do escândalo e o discurso radical de ruptura com o passado e a forte presença do humor, que passa a ser a linguagem com a qual se tentou outros caminhos, para nossa expressão artística.

Palavras-chave: Semana de arte moderna; humor; ruptura; nacionalismo.

* Universidade de Montes Claros (UNIMONTES). Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa. Professora do Programa de pós-graduação em Letras, Estudos Literários da Unimontes. ORCID: 0000-0001-6844-8475.

Writing and mockery: laughter as a Modern Art Week's metaphor

Abstract

The Modern Art Week, held in February 1922, in São Paulo, continues to be a reference for aesthetic reflections and for art criticism in Brazil, one hundred years after the event. We can consider the event as a kind of founding discourse of the Brazilian modernist movement, because even if we identify different readings of modernity and different modernisms, and even if we recognize the excluding and unrepresentative character of the national art exhibited there, the date was marked as the beginning of the process of updating Brazilian art. We consider as an immediate effect of the festival the scandal strategy and the radical discourse of rupture with the past and the strong presence of humor, which becomes the language with which other paths were tried, for our artistic expression.

Keywords: Modern art week; Humor; Break; Nationalism.

Introdução

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval.
(Manifesto Antropófago. SP,1976, p. 356).

A Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em fevereiro de 1922, continua sendo referencial para as reflexões estéticas e para a crítica de arte do Brasil. Há quem argumente em favor do ruidoso festival, reivindicando ser ele o símbolo de uma série de renovações artísticas nacionais, e há aqueles que censuram os limites circunscritos à Semana, incapaz de levar aos palcos do Theatro Municipal as diferentes expressões e representações de que carecia o Brasil, para reencenar uma tradição artística que não fosse decalcada da imitação estrangeira. Embora devamos compreender a Semana com seus limites e contradições, não devemos perder de vista a reflexão de Mário de Andrade, ao afirmar, em testemunho crítico, que o evento nos deixou “o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional [...]” (ANDRADE, 1967, p. 241).

Talvez não cheguemos nunca a um consenso sobre a importância ou legado da Semana de Arte Moderna, e, inevitavelmente, indagaremos sobre a ausência das mulheres escritoras e da falta de representatividade negra¹ ou indígena, essas consideradas fundamentais para a construção de um novo retrato do Brasil. Porém, as muitas e possíveis abordagens não devem perder de vista o contexto – político, econômico e sociocultural – do Brasil, naquela época. Sob esse paradigma,

¹ Não podemos esquecer que Mário de Andrade era negro. Em abril de 1924, Mário vai a Minas Gerais, acompanhado de um grupo modernista paulistano. Registro deixado por eles no Hotel Macedo de São João Del-Rei: “D. Olívia Guedes Penteadó, solteira, photographer, anglaise, London. D. Tarsila do Amaral, solteira, dentista, americana, Chicago. Dr. René Thiollier, casado, pianista, russo, Rio. Blaise Cendrars, solteiro, violinista, allemand, Berlin. Mário de Andrade, solteiro, fazendeiro, negro, Bahia. Oswald de Andrade Filho, solteiro, scrittore, suíço [...]” (série “Documentação pessoal”, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP). Conservada grafia errada; no italiano, scrittore.

é possível considerar o festival de arte pela impossibilidade de representatividade dos que ali atuaram tanto quanto pelo peso das ausências que ele arrasta. A meu ver, essa visão contraditória e tensa ainda persiste no Brasil, cem anos passados.

No início do século XX, os jornais e revistas eram os mais modernos veículos de comunicação e, por meio deles, se publicavam as requisições estéticas, os convites de teatros e *vernissages* e os lançamentos literários. Os jornais eram ao mesmo tempo, o espelho e a crítica, e se podia ler, numa mesma página, o enaltecimento de uma obra e sua detração. A era do rádio se inicia justamente nos anos de 1922, e levaria algum tempo para que esse popular veículo de comunicação ganhasse o destaque que o consagrou, no decorrer do século passado.

Apesquisa nos jornais da época – centrada principalmente em jornais de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte – identifica que as notícias que revelavam o impulso modernizador que tomava conta do mundo, naquele início de século e de deslumbre com a industrialização, dividiam espaço com publicações de poemas e contos, predominantemente conservadores, tanto na prosa, como na adoção de formas poéticas tradicionais, como sonetos e quadras. Percebe-se, por isso e pela análise da conjuntura social brasileira, que a modernidade chegava ao Brasil sob a forma de maquiagem nas cidades, que abriam avenidas e investiam na iluminação em alguns setores privilegiados, mas não alcançavam a estrutura urbana profunda, deixando de lado investimentos consistentes na educação ou na saúde públicas. A febre amarela, a varíola e a peste bubônica matavam e os índices de analfabetismo eram altíssimos. Além de tudo, os mesmos veículos que noticiavam as expressões artísticas, noticiavam predominantemente os ideais do Partido Republicano e os feitos do governo da época. Esses aspectos nos auxiliam a entender as contradições presentes nos palcos do Municipal, em fevereiro de 1922.

Os jornais, revistas e folhetins tinham linguagem conservadora e davam maior destaque aos acontecimentos internacionais. O conservadorismo estava presente também no projeto gráfico das publicações, que se distribuíam nas páginas por meio de blocos, com textos longos e de teor subjetivo, em que se misturavam as notícias dos fatos às figuras de linguagem. Até a crítica literária que então se publicava tinha um teor impressionista, mais próxima da literatura que da análise e reflexão. Esse conservadorismo afetou a repercussão da Semana de Arte Moderna nos jornais. A maior parte dos veículos se absteve da menção ao *vernissage*, outros usaram o tom de pilhéria para detrá-lo. Em São Paulo, palco do evento, o único que se posicionou de modo favorável ao movimento, antes, durante e depois de acontecida a Semana, foi o *Correio Paulistano*, que tinha, em seu quadro de redatores, Menotti Del Picchia, um dos mais ardorosos propagadores da “arte nova”, conforme nos orienta a pesquisa desenvolvida por Ângela Tallassa (2007).

A imprensa era, pois, o reflexo da sua época. A Semana de Arte Moderna aconteceu 100 anos após a Independência do Brasil, 34 anos após a abolição da escravidão e 4 anos após o fim da Primeira Guerra Mundial, e essas condições históricas influenciariam decisivamente o tom e as escolhas artísticas presentes no Theatro Municipal. As distinções entre as classes sociais eram abissais, assim como os preconceitos étnicos e geográficos. A mulher, cuja presença em jornais, revistas e folhetins era já significativa, só adquiriria, após muitas lutas, o direito ao voto em 1932, dez anos depois de acontecida a Semana de Arte em São Paulo. Some-se a isso o fato de que a mostra artística só pôde ser viabilizada graças ao patrocínio da elite paulista, que tinha entre seus interesses fazer de São Paulo uma referência de criação artística no Brasil, lugar até então dominado pelo Rio de Janeiro, que centralizava as grandes

academias de arte. Se a revisão crítica é essencial para que entendamos os fatos com suas lacunas e incoerências, é também salutar pensarmos que houve dividendos, visíveis não somente na expressão artística nacional, que naquele momento buscava dicções próprias, mas, especialmente, no espaço que se abria para a discussão sobre a arte brasileira, sob variadas perspectivas.

Sapos, vaias e gargalhadas: o humor como projeto estético

O público presente nas festividades da Semana de Arte Moderna não estava preparado para ouvir Mário de Andrade recitar versos da *Paulicéia Desvairada* e reagiu horrorizado ao coro do poema “Os sapos”, de Manuel Bandeira. Habitado à arte academicista, escandalizou-se diante da tela *A mulher de cabelos verdes*, de Anita Malfatti e ante as cores bizarras de Zina Aita. Os ouvidos acostumados às execuções de Carlos Gomes reagiram com exasperação às composições de Heitor Villa-Lobos. Oswald de Andrade mal conseguiu ler um trecho de seu romance *Os condenados*², que ele mesmo reconheceria, mais tarde, que “nada tinha de excessivamente moderno ou revolucionário [...]”. Mário de Andrade proferiu uma conferência sobre artes plásticas na escadaria do teatro, “cercado de anônimos que caçoavam e ofendiam a valer [...]”, conforme declarou anos depois (BOAVENTURA, 1992, p. 10-12). As vaias e o riso foram o saldo imediato colhido do festival de artes

A imprensa da época ecoou a reação do público. Não foram poucos os ataques sofridos pelos artistas que se intitulavam como

² *Os Condenados* foi lançado pela Editora Monteiro Lobato, com capa de Anita Malfatti, em 1922.

integrantes “do credo novo”. Oliveira Castro, em *A Gazeta*, em 17 de fevereiro, de 1922, escreve: “O que se tem visto na Semana de Arte é uma ceroplastia caricata de pinceladas a esmo, uma touça de sons atacadas de pulgões melódicos e um carrilhão de palavras que se assemelham aos rumores infernais de uma banda alemã.”. Lemos nas páginas do *Jornal do Comércio*, em 18 de fevereiro de 1922: “Acredito que estejam satisfeitíssimos os organizadores dessa desopilante hebdômada precursora do Carnaval, visto como, indiscutivelmente, conseguiram realizar a melhor parte do seu programa: fazer barulho...”. No Rio de Janeiro, a revista *Dom Quixote*³ publica caricaturas sobre o evento, conforme se pode ver na Figura 1:

Figura 1- Revista Dom Quixote



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional ([2021?])

³ A revista *Dom Quixote* é do Rio de Janeiro. Sua segunda fase vai de 1917 a 1927. O veículo é marcado pelas charges, pelo humor e pelo deboche. Charge do caricaturista Belmonte, paulista colaborador de *Dom Quixote* e criador do personagem Juca Pato.

Nas páginas do *Jornal do Comércio*, onde Oswald de Andrade era redator, n'*A Gazeta*, em que Mário de Andrade publicava com frequência, e sobretudo em *O Correio Paulistano*, onde Menotti Del Picchia escrevia sua coluna Crônica Social, sob o pseudônimo de Hélios, os então chamados futuristas se defendiam, alimentando a ideia de que a pilhéria, o riso e a sátira eram constituintes da própria natureza do festival, declarando que o caminho do novo e do diferente deveria, de fato, levar a reações chocadas e histriônicas.

Na contramão de parte dos críticos que, compreensivelmente, ressaltam o caráter pouco representativo da Semana e sua natureza excludente, posição, aliás, a qual não posso refutar, reconheço, todavia, o traço de avanço contido principalmente no destemor e na coragem do enfrentamento, apresentado pelos jovens idealizadores do *vernissage*. Coragem, aliás, patenteadora de obras representativas das tentativas de revisão das imagens do Brasil. Insisto em dizer que as contradições estavam calcadas num Brasil recém-independente, com marcas recentes da colonização e do escravismo. Num cenário de pobreza e provincianismo, A Semana de 1922 cumpriu o que prometia. Ainda não se reconhecia como modernista – termo que viria muito depois –, mas se chamava de moderna, e o moderno que chegava ao país era uma mistura de influências das vanguardas europeias e uma tendência à afirmação da nacionalidade, acentuada pelas comemorações do centenário da independência.

A confusão entre o velho e o novo, entre o desejo de inovação e a impossibilidade de se libertar inteiramente do passado, pode ser facilmente identificada na maior parte dos poemas declamados no palco do Municipal. Segundo José

Miguel Wisnik, em *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22 (1983)*, até o que foi apresentado de Villa-Lobos não era ainda o que se conhece como “modernismo” do compositor, embora integrassem o processo de desenvolvimento de sua música que se daria depois de 1922. Sobre a pintura, Aracy Amaral, no livro, *Artes plásticas na Semana de 22*, pouco houve de verdadeiramente modernista na mostra cultural. Em lugar de “futurista”, a tendência que melhor definiria parte das obras expostas no Theatro Municipal seria “pós-impressionista”, algumas teriam cunho romântico e outras seriam calcadas num cubismo “não digerido e inautêntico”.

Quanto aos escritores, suas ideias inovadoras não chegavam a ser representativas nas expressões escritas, ainda calcadas no gosto parnasiano e com muitas influências do Simbolismo, salvaguardadas algumas raras exceções, como “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade, e “Os sapos”, de Manuel Bandeira. Somente alguns anos depois, essas ideias iriam vingar em algumas expressões estéticas verdadeiramente renovadoras, a partir das quais se abririam outros caminhos para o campo literário brasileiro, de forma mais madura e consistente.

No entanto, o impulso rebelde, crítico e revisionista que agenciou as ideias e os acontecimentos em torno da Semana de Arte Moderna, a despeito das necessárias ressalvas que se fazem ao movimento, adquiriu um valor simbólico de ruptura e renovação, que tomamos como saldo do festival artístico. Nesse contexto, as artes plásticas e a literatura foram arejadas pelo humor e pelo riso, por formas e linguagens populares, pela representação de regiões do Brasil até então esquecidas e pelo fortalecimento de uma identidade estética não ufanista nem devocional, mas acentuada pelo cômico, pela saudável e

histriônica maneira de rir de nossas próprias vicissitudes. Com o passar do tempo, a arte brasileira foi adquirindo expressões mais adequadas à renovação ansiada pelo grupo de 1922, com a presença da inventividade, da descontinuidade e da dissonância, características mais próximas aos rumos da modernização almejada.

Quando uma obra de arte provoca o riso já se constata uma profanação da arte em relação a ela mesma, como objeto de culto e como objeto dentro de um contexto histórico, posto que a ideia de arte, numa percepção tradicional, esteve ligada a uma noção do sagrado e do sério. A noção do riso como desconcerto e ruptura vem atrelada à modernidade e à mudança de perspectiva de uma sociedade que não encontrava identidade nas representações tradicionais, como nos lembra Baudelaire, em *Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas* (1991), no qual afirma que o cômico era condenável e estava atrelado ao diabólico:

O Sábio, isto é, aquele que é animado pelo espírito do Senhor, aquele que possui a prática do formulário divino, não ri, não se entrega ao riso senão tremendo. O Sábio treme por ter rido; o Sábio teme o riso assim como teme os espetáculos mundanos, a concupiscência. Ele se detém à beira do riso assim como à beira da tentação. (...) o Sábio por excelência, o Verbo Encarnado, nunca riu. Aos olhos Daquele que tudo sabe e que tudo pode, o cômico não existe (BAUDELAIRE, 1991, p. 28).

Para Baudelaire, o riso era “uma perfeita ideia satânica” (p. 32), atributo que faria do homem mais humano e menos criatura divina. O cristianismo medieval patenteia a versão de que o riso tem uma concepção totalmente negativa. Ele não é divino, e sim, diabólico.

O estudo de Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no*

Renascimento. O Contexto de François Rabelais (2008), revela-nos que o tom sério caracterizava a cultura medieval oficial, sob a pesada vigilância da igreja. A mesma igreja que proibia o riso, entretanto, permitia sua prática em datas específicas, como é o caso da tradição do “riso paschalis” que autorizava a carne e a vida sexual, após o cumprimento do período de jejum pelos fieis. Havia ainda, conforme Bakthin, a festa do asno, o carnaval, entre outras, em que o riso desempenhava um papel primordial: ele suspendia provisoriamente as interdições do sistema oficial e suas barreiras hierárquicas (p. 62). Salvaguardadas as diferenças, o humor e o espírito de deboche que se imprime na Semana de Arte Moderna estão atrelados à noção de quebra de paradigmas artísticos e sociais, pois um dos seus principais postulados era compreender a arte a partir de uma ideia antiacademicista e popular.

O humor e o riso, esses importantes atributos percebidos desde as raízes da literatura brasileira já nos sonetos de Gregório de Matos, no romance romântico *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Macedo, no teatro de Martins Pena, na verve lúcida e quase anedótica de Lima Barreto, estiveram presentes durante a realização da Semana e no saldo imediato do movimento. Desde os já citados poemas “Ode ao burguês” e “Os sapos”, de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, respectivamente, até nas telas de Anita Malfatti e Zina Aita, expostas no festival.

Como sugere o poema de Mário de Andrade, “o burguês-funesto! O indigesto feijão com toucinho” (ANDRADE, 1922, p.68) [...]” não estava preparado para o que veria e ouviria no teatro paulistano, inaugurado para ser a expressão e a propaganda da elite paulista. Os artigos detratores divulgados pela imprensa, as vaias e os grunhidos emitidos pela plateia consagrariam essa

mesma vaia, hoje patenteada pela crítica como testemunho do choque e do antagonismo entre as diferentes percepções de mundo. Se o papel da arte é também o da desestabilização, da surpresa e da proposição de novas perspectivas, ainda que estas não estejam consistentemente desenvolvidas, consideramos que aqueles jovens “futuristas” se consagram vencedores na luta contra o conservadorismo e o passadismo. O que os unia era uma unidade lógica, ainda sem formato definido: a necessidade de mudar.

Nas telas de Anita Malfatti dos anos 1916 ao final dos anos 1920, pintora considerada o estopim para a Semana de 22, vê-se um sutil paradoxo, cujas fissuras revelam ironia e humor. De acordo com Simon Critchley, no livro *On Humour*, de 2002, o humor tem diferentes aspectos e subespécies: a sátira, a anedota, a ironia, o humor negro, entre elas.

A palavra humor, em sua etimologia, deriva do latim *umor*, cujo significado identifica o líquido corpóreo, relativo a *umere*, estar molhado, úmido. Na medicina medieval, as doenças, emocionais eram atribuídas a um desequilíbrio desses líquidos, de onde derivam as expressões bem-humorado e mal-humorado. A concepção de humor que hoje se tem está ligada à surgida nos anos de 1500, difundidas no teatro do inglês Ben Jonson: *Every man in his humour* [Cada homem em seu humor] (1598) e *Every man out of his humour* [Cada homem fora de seu humor] (1599). Ambas utilizavam o termo *humour*, a partir da caricatura de seus personagens, utilizando de forma satírica a teoria medicinal dos humores.

A sátira é a subcategoria do humor que se configura com um caráter de crítica social e política. Sendo, originalmente, um gênero literário, ela, de maneira jocosa, sarcástica ou ácida, critica instituições e pessoas. A caricatura é um dos exemplos mais evidentes:

Por isso a grande importância que o humor teve nos movimentos sociais que buscavam criticar a ordem estabelecida, como o humor do feminismo radical: “Quantos homens são necessários para azulejar um banheiro?”, “Eu não sei”, “Depende de quão fininho você fatiá-los.” como no slogan do Situacionismo italiano, “Una risata vi seppelirà”, será uma risada que te enterrará, onde o “te” refere-se a aqueles no poder. Por rir do poder, nós expomos sua contingência, nós nos damos conta que o que parecia fixo e opressor é, na verdade, a roupa nova do rei, precisamente o tipo de coisa que deve ser objeto de deboche e ridicularização [...] (CRITCHLEY, 2002, p. 9-11, tradução nossa).

O conceito de ironia, embora muito usado na sociedade contemporânea, permanece de complexa definição. Seu uso remonta à Grécia antiga e, desde então, temos visto derivações e deturpações do termo. Pode-se dizer que um dos traços constitutivos da ironia é o uso de contrastes, nos quais o que é dito é o contrário do que se quer dizer, chegando-se a um resultado jocoso ou diferente do que se aparentaria dizer. Por necessitar do contexto e da cumplicidade entre falante e ouvinte, a ironia é um fenômeno que advém da inteligência, é um processo cognitivo que só funciona se o falante e o ouvinte partilharem os códigos de sua composição.

Bergson também enfatiza a função social do riso, cujo meio natural, diz, é a sociedade. Para ele, o humor é o inverso da ironia. Ambos são formas de sátira, mas que a ironia é de natureza oratória, enquanto o humor tem algo de científico. Segundo ele, “Acentuamos a ironia deixando-nos elevar cada vez mais pela ideia do bem que deveria existir” (BERGSON, 2001, p. 95).

Eironeia, em grego, significa interrogação. Sócrates é o exemplo tradicional de utilização desse recurso; ele interroga, fingindo não saber o que sabe, para tentar descobrir algo que não sabe. Comte-Sponville, no *Dicionário Filosófico*, diz que

a ironia é como uma arma de combate e também “um meio de se valorizar, ainda que à própria custa. (...) É um riso que se leva a sério (COMTE-SPONVILLE, 2008, p. 287). . De acordo com o dicionário filosófico de Comte-Sponville, “O ironista ri dos outros. O humorista, de si ou de tudo. Ele se inclui no riso que provoca. É por isso que nos faz bem, ao pôr o ego à distância. A ironia despreza, exclui, condena; o humor perdoa ou compreende. A ironia fere; o humor cura ou aplaca (COMTE-SPONVILLE, 2008, p. 287).

O homem amarelo (Figura 2), quadro de Malfatti, exposto na Semana de Arte Moderna, traduz esse aspecto da ironia, acentuado pela expressão melancólica do homem, em pose solene, num terno mal-ajambrado e com marca de nódoa na camisa. O desconcerto entre a pose do retratado e o que seu olhar e suas vestes revelam, conjunta e paralelamente, não deixa de capturar esse aspecto irônico e crítico:

**Figura 2 - “O homem amarelo”,
de Anita Malfatti**



Fonte: Catálogo eletrônico IEB/USP

O humor também está presente n’*O Abaporu* (Figura 3), o “homem que come gente”, de Tarsila de Amaral, de 1928. Mãos e pés enormes, cabeça diminuta, a tela identifica simultaneamente o homem que devora a cultura europeia, redefinindo-a sob os preceitos da brasilidade, ou representa o homem trabalhador, escravizado e menosprezado. O humor da tela é ressaltado pela desproporção – traço que acentua, também, o seu aspecto crítico – nominado pela pintora de gigantismo, característica que ela adota em outros trabalhos. Também se extrai humor, quando se vê, na composição de Amaral, um visível parentesco com a célebre escultura de Auguste Rodin, *O pensador*. A cabeça menor pode indicar uma suposta falta de pensamento crítico do brasileiro. As cores, na composição, são tons vibrantes que remetem à ideia de **brasilidade**, com destaque para o verde, amarelo e azul. O nacionalismo, revisitado pela crítica e pelo riso foram um dos destaques do Modernismo, em sua primeira manifestação:

Figura 3 - Abaporu, de Tarsila do Amaral



Fonte:Arteartistas.com.br

A paródia, espécie de humor calcado a partir de um texto original, canônico, é visível no livro *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade. Com intuito de recontar a história e reinventar a literatura nacional, Andrade seleciona passagens e paisagens conhecidas da nossa cultura e propõe para eles uma nova escrita, na qual o humor e a dessacralização são os maiores atributos:

A DESCOBERTA
Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava da Páscoa
Topamos aves
E houvemos vista de terra
[...]

(ANDRADE, 1990, p. 69).

O poema se encontra na subseção reservada a Pero Vaz de Caminha, tratado pela história oficial como o cronista do descobrimento. A mudança de gênero (de carta para poema) e o título “A descoberta”, singulariza o feito, evidenciando que a intenção do eu-lírico é grafar uma nova descoberta para o Brasil. O efeito, reiterado pela síntese e pelo ritmo do poema, é a destruição simbólica do discurso oficial, a partir do ponto de vista do colonizado. Sua poética está impregnada por um estranhamento do cotidiano, um olhar para as pequenas jocosidades do dia a dia e para a desconstrução da história oficial. No caso da poesia *Pau-Brasil*, o choque e o estranhamento provocados por deslocamentos de sentido é que causa risos, porque reconhecemos as imagens originais adulteradas, percebemos que a troca de lugares é manipulada por meio do humor.

Por último, não nos esqueçamos de um livro que, para muitos, é síntese do bulício, do espírito rebelde e do traço de

humorismo do movimento de 1922: *Macunaíma*, de Mário de Andrade, escrito em 1928. A construção do livro, com base em recortes da nossa tradição literária e histórica já se constitui uma montagem bem-humorada, tida como apreensão da diversidade do povo brasileiro. *Macunaíma*, versão distorcida e risível da personagem Iracema, ícone indigenista de Alencar, é o herói capenga e trágico; carrega o humor como sinal do seu não lugar no mundo civilizado e doente, que não assimilou a contribuição valiosa dos indígenas ao nosso desenvolvimento. Um de suas frases mais repetidas – “Ai, que preguiça!” – satiriza um estereótipo atribuído ao povo originário do Brasil, contrariada pelas andanças e movimento do herói “sem nenhum caráter”. Esse epíteto, aliás, traduz muito da lucidez do autor do livro, nesse personagem nem índio, nem negro, nem branco, símbolo de um país em construção. No final da narrativa, outro sinal advindo da tentativa bem-humorada de compreender nossa cultura: o papagaio, que é revelado nas últimas páginas da rapsódia, responsável por ter contado a história do livro ao narrador e que abre asas rumo a Lisboa, para, numa inversão da irreversibilidade colonizadora, influenciar a gente europeia.

A Semana de 1922, forma ritual de ler o passado, pode ser considerada uma comemoração às avessas do Centenário da Independência, posto que se insere num espaço simbólico onde se instauram marcas de rompimento com o academicismo: as tentativas de relações com a cultura popular, com a fotografia, com o cinema, com as novas formas de comunicação e o espírito de crítica e humor para reescrever nossa história.

Podemos considerar o evento daquelas três noites de fevereiro de 1922 no Theatro Municipal de São Paulo como uma espécie de discurso fundador do movimento modernista

brasileiro, pois mesmo que identifiquemos diferentes leituras da modernidade e diferentes modernismos e ainda que reconheçamos o caráter excludente e pouco representativo da arte nacional ali exposta, a data ficou marcada como o início do processo de atualização da arte brasileira. Consideramos como efeito imediato do festival a estratégia do escândalo e o discurso radical de ruptura com o passado e a forte presença do humor, que passa a ser a linguagem com a qual se tentou outros caminhos para nossa expressão artística. Os poemas-piada, lidos sob vaias no evento, o deboche e a crítica endereçados às velhas formas de expressão renderam frutos e influências.

Subjaz à caricatura e à sátira um projeto de significação em que podemos apreender uma visão de identidade nacional, por meio da elaboração de novos discursos sobre nossa origem, nossa identidade e nossa arte. O humor e a ironia se inscrevem, dessa forma, como vias de acesso a uma modernidade em formação e a um espírito nacionalista revisitado. O humor, longe de ser sinal de rebaixamento ou inferioridade, torna-se, assim, uma linguagem específica por meio da qual os artistas, sem propriamente apagar a história oficial, desmitificam e dessacralizam os discursos oficiais.

Referências

AMARAL, Tarsila. **Abaporu**. Disponível em <https://arteartistas.com.br/abaporu-tarsila-do-amaral/>. Acesso em 12 setembro de 2022.

ANDRADE, Mário de. Ode ao burguês. In: **Pauliceia desvairada**. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=137372>. Acesso: 07/02/ 2023. p.63-69.

ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropofágico**. In: TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, Brasília, INL, 1976, p. 353-367.

BAUDELAIRE, Charles. **Escritos Sobre Arte**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1991.

BERGSON, Henri. **O Riso**. Ensaio sobre a significação do cômico. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. **Vanguarda antropofágica**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. “Do órfico e mais cogitações”. In: Andrade, Oswald. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992, p. 10-12.

CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo: Secretária de Estado da Cultura, 1990.

COMTE-SPONVILLE, André. **Dicionário Filosófico**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 287.

CRITCHLEY, Simon. **On Humour**. London, New York: Routledge, 2002.

Documentação pessoal, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

FONSECA, Maria Augusta. Ensaio de leitura. In: FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008. p. 44-134.

LAFETÁ, João Luiz. Modernismo: projeto estético e ideológico. In: LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

Malfati, Anita. **O homem amarelo**. Disponível em http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaDocumentosCAV.asp. Acesso em setembro, 2022.

PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo: Secretária de Estado da Cultura, 1990. p. 57-60.

SOUZA, Claudia Cruz de. O Jornalismo e a crítica da Semana de 22. **Revista PJ:Br – Jornalismo Brasileiro**, seção Jornalismo e apreciação de arte. ed. 6, 1 sem. 2006. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/pjbr/arquivos/artigos6_b.htm#:~:text=As%20cr%C3%ADticas%2C%20as%20vaidas%20e,1%C3%A1%20os%20acontecimentos%20estavam%20ainda>. Acesso: 28 de out. 2022.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e modernismo brasileiro**. São Paulo: Vozes, 2002.

THALASSA, Ângela. **Correio Paulistano: o primeiro diário de São Paulo e a cobertura da Semana de Arte Moderna - O jornal que não ladra, não cacareja e não morde**. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários: A música em torno da Semana de 22**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.