

**DIPLOMACIA CULTURAL E A SEMANA DE 22: arte moderna e as imagens do Brasil ao mundo****Ana Paula Lage de Oliveira<sup>1</sup>****RESUMO**

O artigo tem como finalidade analisar de que maneira a Semana de Arte Moderna de 1922 se tornou um instrumento de diplomacia cultural do Brasil. Observa-se que o evento ocorreu em um contexto nacional e internacional de agitação sociopolítica que não foram propícios ao protagonismo da Semana. Apenas décadas mais tarde, ao final da II Guerra Mundial, a partir da instituição de políticas nacionais nas áreas cultural e externa sistemáticas durante a Era Vargas e da necessidade de manter proximidade com os Estados Unidos, a Semana de 22 foi resgatada pelo Estado, passou a ser elevada a um patamar de símbolo nacional, indicativo de um país moderno, industrializado, com potencial, que falava uma língua universal e caminhava no compasso dos países desenvolvidos e que, assim, tinha uma contribuição relevante ao mundo.

**Palavras-Chave:** Modernismo; Diplomacia Cultural; Brasil; Semana de Arte Moderna de 1922.

**ABSTRACT**

This paper aims to analyze how the Modern Art Week in 1922 in Brazil became an instrument of cultural diplomacy in Brazil. It argues that the event took place in national and international contexts of sociopolitical turbulence which were not favorable to the Week's showcase. Only a few decades later, by the end of the Second World War, from the establishment of systematic national policies in the cultural and foreign areas during the Vargas era and the necessity of maintaining alliance with the US, the Week of 1922 was rescued by the Brazilian state and raised to become a national symbol which indicated a modern state, industrialized and with growth prospects, which spoke a universal language and walked together with developed countries and that, at last, could have a relevant contribution to the world.

**Keywords:** Modernism; Cultural Diplomacy; Brazil; Modern Art Week of 1922.

---

<sup>1</sup> Doutora em Relações Internacionais pela Universidade de Brasília, mestre e bacharel em Relações Internacionais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Atualmente é professora de Relações Internacionais na Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Seus interesses de pesquisa englobam a intersecção entre relações internacionais, estudos culturais e imagens. Contato: anapaula.lido@gmail.com

## Introdução

1922: ano de diversos acontecimentos relevantes tanto na área da cultura como na política no âmbito global. No caso do Brasil, como aponta Motta (1992, p.3): “1922 pode ser considerado um ano paradigmático, na medida em que nele se concentraram acontecimentos que a historiografia consagrou como marcos fundadores de um ‘novo’ Brasil”.

O final da II Guerra Mundial teria sido por si só desafiador, com cerca de 14 milhões de mortos, devastação e escala sem precedentes, mas a pandemia de gripe espanhola que se espalhou pelo mundo na mesma época infectou 500 milhões de pessoas (1/4 da população mundial da época), deixando 50 mil mortos e intensificou efeitos econômicos e sociais calamitosos. Foi em 1922, enquanto a Conferência de Cannes ainda lidava com as reparações da Grande Guerra, que se declarou o fim da pandemia.

No mesmo ano, a recém-criada Liga das Nações realizou uma conferência na Itália, às margens da qual foi assinado o Acordo de Rapallo, que estabeleceu relações diplomáticas entre a Rússia soviética e a Alemanha de Weimar, tirando-as do isolamento e constituindo uma aliança ameaçadora aos olhos dos países ocidentais. A União das Repúblicas Socialistas Soviéticas foi fundada ao final do mesmo ano, com Stalin como Secretário Geral do Partido Comunista Russo, após a morte de Lênin. Assim também, no mesmo ano, Mussolini subiu ao poder na Itália e Hitler iniciava sua sentença na prisão (durante a qual escreveria o famoso “Minha Luta”) após conduzir operações paramilitares na Alemanha e criticar o que chamou de venda da Alemanha pelos judeus para os bolcheviques.

No âmbito artístico-cultural, o ano de 1922 também foi um marco, com a invenção do microfilme, a difusão das transmissões de rádio, a estreia do primeiro filme colorido, bem como dos filmes alemães “*Nosferatu*” e “*Dr Mabuse, der Spieler*”. Os movimentos artísticos de vanguarda, que rompiam com a tradição, experimentavam novas técnicas e testavam novos gostos, prosperavam diante da ânsia social pela normalidade após a guerra e um otimismo generalizado marcou a década de 1920. O autor F. Scott Fitzgerald tornou conhecido o termo “*jazz age*” (em português,

“era do jazz”), na obra lançada em 1922, *Tales of the Jazz Age*, ao se referir a esse período de vivacidade e criatividade na nova grande potência global entre o final da Primeira Guerra Mundial e a Crise de 1929.

O mundo vivenciava um momento de ruptura de paradigmas, convivência de contradições e de efervescência em todos os âmbitos, enquanto o Brasil, uma república recém-formada, ainda estava bastante atrelado ao passado, a uma realidade de tradições que se inspirava na Europa anterior à guerra e às margens das transformações tecnológicas, sociais, políticas e econômicas que ocorriam no momento. O 1922 para o Brasil, conhecido como o ano que mudou o cenário artístico nacional, só o fez bem depois de ter realmente ocorrido.

Breve mostra dessa realidade brasileira arraigada ao passado foi a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, que ocorreu a partir de setembro de 1922 e recuperou a tradição das grandes exposições universais que se iniciaram na Europa a partir da segunda metade do século XIX. O evento mostrou que o espetáculo da civilização tinha chegado ao Brasil, mas o país ainda era extremamente dependente de estruturas e costumes coloniais, conservador e remanescente do período imperial.

O ano que inaugurou a arte moderna no Brasil teve a Semana de Arte Moderna como um ponto fora da curva, um evento de repercussões localizadas e tímidas *vis a vis* os acontecimentos nacionais e internacionais, praticamente apagado diante das turbulências sociais de destituição das oligarquias econômicas e políticas que levariam o país à grandes mudanças a partir dos anos 1930. O presente artigo visa compreender: de que maneira a Semana de Arte Moderna de 1922 se tornou um símbolo da cultura nacional e definitivo instrumento da diplomacia cultural do Brasil? Identifica-se que, apenas a partir das décadas seguintes, particularmente ao final da II Guerra Mundial, quando uma política externa mais assertiva e que não prescindia da produção artístico-cultural nacional foi estabelecida, recorreu à exaltação da Semana de 1922, favorecendo a imagem de um Estado com valores universais e uma inserção internacional do país alinhada aos Estados Unidos.

## O Brasil no Mundo

O contexto dos anos 1920 foi marcado por contradições. Foi uma década de grande desapontamento e, simultaneamente, de esperança no âmbito das relações internacionais (WILLIAMS, 2014). Por um lado, a Primeira Guerra Mundial havia estremecido a crença em uma ordem internacional liberal, mas, por outro, toda uma geração estava determinada a evitar o ressurgimento de uma outra grande guerra e a reconstruir a ordem. O acadêmico Edward H. Carr famosamente chamou o período entre 1919 a 1939 de “vinte anos de crise”, no qual os efeitos da Grande Guerra foram diversificados e paradoxais. A própria criação da Liga das Nações, pode ser entendida como um experimento institucional (pouco eficiente) para a cooperação sistemática entre os Estados preocupados com a paz. Ao mesmo tempo, o equilíbrio de poder global estava se alterando significativamente a favor dos Estados Unidos e do Japão, trazendo novos desafios à Europa, que experimentava a dissolução de impérios multinacionais. Os principais desafios geopolíticos à nova grande potência do momento se dirigiam a expansão do Japão e à ameaça representada pelas ideias soviéticas.

Já do ponto de vista do Brasil, muitos desafios decorrentes das mudanças internas advindas do recente estabelecimento da república presidencialista e da abolição da escravidão, que coincidiram com a imigração em massa e incentivaram o crescimento das cidades ainda se perpetuavam, adicionando-se às novas tendências do contexto internacional. A expansão do setor cafeeiro atingia, nos anos 1920, seu apogeu e também o declínio de sua influência econômica e política. A acumulação de capital nas mãos dos produtores e exportadores do produto constituiu-se em um dos fatores na criação de condições propícias à industrialização, que, por sua vez, reforçava uma tendência à urbanização (RICUPERO, 2017), ao mesmo tempo em que a inflação saía do controle. A aproximação com os estadunidenses era instrumental ao Brasil do ponto de vista econômico, já que os Estados Unidos era o principal impulsionador da economia agroexportadora, como comprador de café e fornecedor de manufaturados e farinha de trigo e, a partir de 1922, a cooperação militar também adensou as relações bilaterais (CERVO; BUENO, 2010).

A turbulência social e política doméstica se adicionava “aos primórdios do multilateralismo da Sociedade das Nações, ao trauma das hiperinflações, da consolidação da revolução bolchevista e do nascimento do fascismo, do colapso da Bolsa de Nova Iorque em 1929 e da aproximação da Grande Depressão e da crise da década de 1930” (Idem, 2017, p.258). O país real estava tomado por insatisfações sociais que irrompiam em convulsões que, por sua vez, eram combatidas com constantes declarações de estado de sítio, censura, repressão policial e suspensão de direitos civis e, assim, se protelavam, prejudicando também o equilíbrio da política oligárquica. Movimento tenentista, luta armada no Rio Grande do Sul, Revolução Paulista, coluna Prestes e a criação do Partido Comunista Brasileiro foram alguns reflexos dessas insatisfações de diversos grupos na década de 1920 que contestavam o *status quo*, transgrediam os costumes e clamavam por uma renovação multisetorial.

A política externa dos últimos três governos da chamada Primeira República – presidentes Epitácio Pessoa, Artur Bernardes e Washington Luís – sucedeu-se sem surpresas, com a posição brasileira cultivando a amizade com Estados Unidos no pós-guerra (CERVO; BUENO. 2010), mas com tentativas históricas de um protagonismo internacional que não era viável diante de múltiplos erros no âmbito diplomático (RICUPERO, 2017). Nesse sentido, Cervo e Bueno (2010) destacam que o país estava tomado de excessiva autoconfiança e superestimação de seu peso internacional nos anos 1920, derivadas de sua (modesta) participação na primeira guerra, nas conferências de paz e no Conselho Executivo da Liga das Nações. Mas esse prestígio era ilusório. À luz da situação doméstica, as incoerências se mostravam ainda mais profundas. Fortalecidos estavam a indústria e o operariado urbano, com toda a turbulência social já mencionada, e esse contexto, juntamente ao cenário internacional que não propiciava um ambiente favorável ao país, facilitavam a que o discurso diplomático ficasse em descompasso com as (restritas) ações no pouco espaço que havia.

Do ponto de vista estrutural, o Ministério das Relações Exteriores, mais conhecido como Itamaraty, principal responsável pela formulação da política externa brasileira e pelo instrumento da diplomacia, passou por algumas reformas na gestão do ministro Azevedo

Marques (1919-1922), mas estas não trouxeram mudanças tão significativas para a organização da pasta. Destacou-se a reintrodução do critério geográfico para a constituição dos órgãos em seções, por exemplo, dentro da Diretoria Geral dos Negócios Políticos e Diplomáticos, foi criada a Seção da Europa e Ásia e a Seção dos Negócios Políticos e Diplomáticos da América, entre outras não geográficas, enquanto dentro da Diretoria Geral dos Negócios Comerciais e Consulares, localizava-se a Seção dos Negócios Comerciais e Consulares da América e a Seção da Europa, Ásia, África e Oceania, entre outras não geográficas (CASTRO, 2009). Pela forma de organização da pasta e das categorias regionais, é possível notar, em linhas gerais, como o mundo se apresentava restrito ao Brasil naquela época.

Ademais a essas mudanças, determinou-se que os postos no exterior fossem chefiados por diplomatas de diferentes graduações hierárquicas. Nesse sentido, os postos mais relevantes, nos Estados Unidos, França, Grã-Bretanha, Itália, Portugal e junto a Santa Sé deveriam ser chefiados necessariamente por embaixadores; enquanto as representações brasileiras nos demais países das Américas, da Europa, Japão e China poderiam admitir a chefia de ministros plenipotenciários e enviados especiais até de ministros residentes, em patamares hierárquicos mais baixos (CASTRO, 2009). Essa era uma forma de elencar por prioridade aqueles países mais relevantes para as relações externas do Brasil, principalmente do ponto de vista da expansão comercial do país (CERVO; BUENO, 2010). Vale observar, por fim, que Azevedo Marques explicitou como função dos chefes de missão diplomática o incentivo ao intercâmbio cultural e introduziu "a promoção do intercâmbio comercial e de missões industriais, intelectuais e comerciais em benefício do Brasil" (CASTRO, 1983, p.262). A ação cultural timidamente começava a despontar no Itamaraty.

Nas gestões posteriores, como a do ministro Félix Pacheco, que coincidiu com o período presidencial de Artur Bernardes (1922-1926), houve pequenos ajustes estruturais no corpo consular e criou-se, em especial, a primeira Delegação Permanente do Brasil junto a Liga das Nações. Essa mudança realizada na finalidade de facilitar o alcance do assento permanente na organização (CERVO; BUENO, 2010). Porém, a delegação durou pouco mais de dois anos, já que,

diante da possível entrada da Alemanha como membro, o Brasil não se elegeu a um assento permanente no Conselho Executivo da Liga e, a partir de 1926, não compareceu à Assembleia (Idem, 2009), retirando-se formalmente da organização. Esse pode ser visto como um dos já mencionados erros estratégicos cometidos pelo país nos anos 1920, no entanto, conforme Cervo e Bueno (2010), o comportamento internacional do Brasil teve como finalidade agradar a opinião pública interna, descontente com o estado de sítio declarado por Artur Bernardes que durou 42 meses.

Na gestão seguinte, de Octávio Mangabeira, ministro de 1926 a 1930, vários setores do Itamaraty foram reestruturados diante das demandas do desenvolvimento econômico brasileiro, com destaque à criação do órgão de Serviços Econômicos e Comerciais e o de Passaportes, demonstrando a preocupação com o comércio exterior, além do crédito externo e a imigração (CERVO; BUENO, 2010). Também foi elaborada uma lista completa das representações diplomáticas do Brasil pelo mundo (11 Embaixadas, 26 Legações e 339 Consulados de diversas classes) no intuito de organizar e centralizar informações de interesse aos produtores e comerciantes brasileiros.

No entanto, embora os Consulados e as Embaixadas, já tivessem entre suas atribuições a de promoverem a cooperação cultural entre o Brasil e os países onde estivessem sediados, Dumont e Fléchet (2014, p.205) destacam que durante a Primeira República “não houve políticas sistemáticas de difusão da cultura brasileira para o exterior, mas apenas iniciativas esparsas e sem muita relação umas com as outras”. Foi apenas durante o governo Vargas que a estrutura do Itamaraty passou a contemplar, em 1934, o Serviço de Expansão Intelectual, para fazer propaganda dos valores literários brasileiros.

Três anos depois, fundou-se um Serviço de Cooperação Intelectual que, entre outras funções, desempenhava a de “colher os elementos que reflitam a cultura brasileira não apenas literária, mas artística, científica e social; e dar-lhes ampla divulgação no país e no exterior” (CASTRO, 2009, p.354). É perceptível que, com maiores obstáculos para as exportações nacionais, devido

à recessão engendrada pela quebra da Bolsa de Nova Iorque, em 1929, foi necessário que o Ministério das Relações Exteriores, sem descuidar do incremento das exportações, redirecionasse seus objetivos e buscasse novas formas de cooperação, com pragmatismo e criatividade.

O Serviço de Cooperação Intelectual, criado pela Portaria de 8 de junho de 1937, sob a gestão do ministro Pimentel Brandão, deu origem à Divisão de Cooperação Intelectual (DCI), em 1938, com vistas a “atender ao expediente do Ministério das Relações Exteriores na parte referente às relações culturais com os outros países, à difusão da cultura brasileira e à divulgação de conhecimentos úteis sobre o nosso país nos principais centros estrangeiros” (FERREIRA, 2006, apud. DUMOND: FLECHET, 2014, p.207). Ainda assim, havia desafios com relação ao orçamento do órgão e à coordenação de ações entre a DCI, o Serviço Brasileiro de Intercâmbio Intelectual, que dependia do Ministério da Educação, e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

Fica evidente que durante a década de 1920 a cultura tinha reduzido espaço na política externa brasileira oficial. Isso significa que a difusão cultural ocorria por meio das elites industrial, intelectual e artística brasileiras, informalmente, a partir de suas viagens e das redes de contato que formavam com estrangeiros. A partir da década seguinte é que se pode falar de uma diplomacia cultural oficial do país, com efeitos propagandísticos e atuando como subsídio ao interesse nacional do desenvolvimento econômico. Adicionalmente, a partir de 1933, a política externa dos Estados Unidos, parceiro prioritário ao Brasil, também se voltava a uma aproximação cultural com a América Latina, no âmbito da Política da Boa Vizinhança e na onda da difusão do “*american way of life*”, o que aprofundou as iniciativas culturais entre ambos.

### **A Imagem Oficial: Exposição do Centenário da Independência do Brasil**

As comemorações oficiais do centenário da independência do Brasil, em 1922, foram marcadas pela realização de uma série de atividades, dentre as quais se destacou uma ambiciosa exposição internacional. Esse tipo de megaevento foi criado a partir da metade do século XIX para servir de vitrine do progresso e da modernidade das sociedades industriais, sendo também conhecido

como “festa das máquinas”, ou seja, funcionava como forma de catalogar e apresentar publicamente os principais produtos do trabalho humano (GOLDMAN, 2016).

A primeira exposição desse tipo foi realizada em 1851, na cidade de Londres, seguida por Paris, quatro anos depois e, em seguida, novamente por Londres, em 1862, quando pela primeira vez o Brasil participou do evento como país expositor. O formato era de inspiração francesa, conforme as feiras nacionais de caráter comercial que se costumava realizar desde o final do século XVIII. Porém, as exposições internacionais ou universais, tinham foco comercial bem mais limitado, preferindo lançar luz aos avanços industriais e na capacidade destes em melhorar as condições de vida e estimular a crença no progresso científico e tecnológico. Conseqüentemente, valores e padrões de conduta determinados eram, assim, difundidos.

Com o tempo, essas exposições se tornaram instrumentos de projeção internacional. Goldman (2016, p.18) nota que:

as exposições universais também ganharam importância como eventos de afirmação no plano internacional dos países e das cidades que as sediavam, contribuindo para promover sua imagem no exterior. A capacidade de sediar uma expo e de assegurar o sucesso de sua execução tornou-se um reconhecido indicador de prestígio e poder político.

Não é de se surpreender, portanto, que as primeiras edições tenham sido realizadas nas capitais das principais potências mundiais da época e, mais ao final do século XIX, outros países se lançaram ao desafio, no intuito de consolidar uma nova imagem, buscando afirmar-se como novas potências que haviam alcançado altos patamares de desenvolvimento. Nesse sentido, é fundamental não olvidar a presença constante dos Estados Unidos, a partir da edição de 1876, com a exposição universal realizada na Filadélfia, até a década de 1980, com a cidade de Nova Orleans como sede da exposição universal de 1984.

No caso do Brasil, em preparo para participação do país em exposições sediadas no exterior e também em atenção a datas comemorativas, houve edições nacionais de exposições: a primeira,

em 1861, organizada pela Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN) na Escola Politécnica, na cidade do Rio de Janeiro; e a outra, de maior porte, em 1908, por ocasião do Centenário da Abertura dos Portos Brasileiros ao Comércio Internacional, também na capital, agora já urbanizada e saneada após as reformas do prefeito Pereira Passos (CPDOC, 2016).

A ideia para a realização de uma exposição internacional de comércio e indústria para a comemoração do Centenário da Independência é atribuída a Ralph de Cobham, representante de um grupo de investidores estrangeiros no Brasil que, em 1920, realizou a sugestão ao então Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, sendo esta instituição a organizadora do evento (Idem, 2016). Em circulares do Itamaraty do ano de 1921 é possível observar o foco da exposição na agricultura, pecuária, pesca, indústrias extrativa e fabril, transportes, serviços de comunicações, comércio, ciência e belas artes. Na ocasião, os governos estrangeiros teriam possibilidade de construir pavilhões para exibir seus produtos nacionais.<sup>2</sup>

O evento, iniciado em 07 de setembro de 1922, atraiu mais de 3,5 milhões de visitantes nos mais de 2500 metros quadrados de espaço expositivo, mais de 20 chefes de Estado e outros 13 países expositores<sup>3</sup>. Sua abertura ocorreu com a primeira transmissão de rádio do Brasil, além de outras atrações, como a reprodução do filme “No País das Amazonas”, de Silvino Santos. Mas, se por um lado, a finalidade era mostrar ao mundo um país moderno, industrializado e em dia com os avanços científicos da época, por outro, os altos gastos do governo com as comemorações (que giraram em torno de 100 mil contos de réis) foram bastante criticados pela imprensa<sup>4</sup>, assim como a demolição do morro do Castelo, primeira ocupação da capital nacional, na época com cerca de 1,6 milhão de habitantes. A situação interna era de estado de sítio, devido a revolta militar do Forte de Copacabana, adensada por uma grave seca que atingiu o Nordeste do país e pela alta inflação que colocou muitas famílias em dificuldades.

---

<sup>2</sup> Circular de 31/03/1921. Índice: “Centenário da independência”. IN: FUNAG. Cadernos do CHDD. Ano 5, Número 8. Brasília, DF: FUNAG, 2006, p.87.

<sup>3</sup> Argentina, México, Inglaterra, França, Itália, Portugal, Dinamarca, Suécia, Tchecoslováquia, Bélgica, Noruega, Japão e Estados Unidos.

<sup>4</sup> Conforme notícia do Jornal Nacional de 21/05/2022. Disponível em: < <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2022/05/21/exposicao-no-rio-mostra-como-o-brasil-comemorou-os-100-anos-da-independencia-em-1922.ghtml>>. Acesso em: 23/01/2023.

A Exposição do Centenário foi a primeira do pós-Primeira Guerra Mundial e de alguma forma congregava expectativas de mudança de muitas nações. Foi a única exposição universal realizada até hoje no país e buscava mostrar um Brasil próximo dos valores e costumes europeus, brancos, polidos e bem aceitos nos círculos das elites da época. A representação dos indígenas foi romantizada e mostrada a partir de um caráter exótico, como no filme supramencionado de Silvino Santos, enquanto os negros foram majoritariamente apagados e a natureza mostrada a partir da capacidade humana em explorar seus recursos. Nas palavras de Vicentis (2015, p.13), “ao comemorar o centésimo aniversário de sua emancipação política, as elites brasileiras recorriam a representações que apresentavam o país como subsidiário da civilização europeia e com a qual queriam estreitar laços e se fazer reconhecer”.

Como mostra um estudo realizado sobre as pinturas históricas expostas no Salão do Centenário da Independência por Paulo de Vicentis (2015), o governo privilegiou obras artísticas que trabalharam com a ideia de herói, apelando a um nacionalismo que almejava ter e que derivava da tradição neoclássica das academias de belas artes europeias, eminentemente a francesa. Ou seja, D. Leopoldina, D. Pedro, Tiradentes e até a figura do povo foram representados a partir de uma nova leitura, tendo seus papéis relativizados, mas, sobretudo, ainda refletindo uma linguagem artística que evitava os movimentos vanguardistas e evidenciava a dificuldade das elites brasileiras em assimilar propostas mais radicais. Assim também, o próprio governo reforçava uma preferência pelas representações tradicionalistas de fatos históricos em suas encomendas oficiais. Esse conservadorismo marginalizava a arte vanguardista.

### **A Nova Imagem: Semana de Arte Moderna**

Em caminho oposto se colocou a realização da Semana de Arte Moderna, que ocorreu meses antes das comemorações do Centenário da Independência: de 13 a 18 de fevereiro de 1922. Foi um evento bem diferente do supracitado, oficial, reunindo apenas alguns jovens artistas, ainda pouco conhecidos, no espaço do Theatro Municipal de São Paulo, cidade que possuía, em 1920, apenas 600 mil habitantes. Além disso, o evento foi financiado, não pelo Estado brasileiro, mas pelo poeta, banqueiro e cafeicultor Paulo Prado.

A Semana de 1922 trazia um olhar para o futuro, evidenciando novos possíveis caminhos artísticos e estéticos e refletindo uma forma diferente de pensar o país, o brasileiro e suas realidades, particularmente a paulista. Embora inspiradas nos movimentos de vanguarda europeus, as obras apresentadas na Semana lançavam um olhar crítico e, por vezes, irônico, às realidades nacionais por meio do qual se vislumbrava a necessidade de se constituir uma pátria verdadeiramente brasileira. Nas palavras de Oswald de Andrade, “São Paulo é já a cidade que pede romancistas e poetas, que impõe pasmosos problemas humanos e agita, no seu tumulto discreto, egoísta e inteligente, as profundas revoluções criadoras de imortalidades”<sup>5</sup>.

Conforme aponta Mário Pedrosa, o modernismo provinha de um “estado de espírito universal”, chamando atenção tanto ao fato de que o movimento tinha origens europeias, como, principalmente, ao seu caráter disruptivo e subjetivo:

O modernismo não era uma estética nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário, que, se a nós nos atualizou, sistematizando como constância da inteligência nacional o direito antiacadêmico de pesquisa estética, e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isto mesmo no resto do mundo. (PEDROSA, 1942 apud. ARANTES, 1998, p.135)

Os artistas brasileiros, contaminados pelo espírito moderno, já enunciavam os ventos de mudança nas formas de expressão, anos antes da Semana de 1922, de forma gradativa. Anita Malfatti, em 1916, realizara uma mostra de quadros expressionistas e cubistas que instigaram duras críticas de Monteiro Lobato, por exemplo, que aludiu à arte como anormal. No entanto, o modernismo enquanto movimento artístico, conforme explica Arantes (1998, p.136), “parte de uma experiência psíquica, de uma vivência mágica preliminar: o contato com a pintura moderna. O ponto de partida não é literário. O fogo divino não veio de leituras, mas de uma experiência direta entre o jovem brasileiro ingênuo, bárbaro, e os poderes mágicos de expressão”. Aí a

---

<sup>5</sup> Trecho de discurso proferido em janeiro de 1921 Citado por Andrade, Gênese, “Oswald de Andrade em Torno de 1922: Descompassos entre Teoria e Expressão Estética” in “Remate de Males”, jan./dez. 2013. Disponível em: < [https://www.researchgate.net/publication/327275272\\_Oswald\\_de\\_Andrade\\_em\\_torno\\_de\\_1922\\_descompassos\\_entre\\_a\\_teorias\\_e\\_expressao\\_estetica/fulltext/5b85fa064585151fd139392e/Oswald-de-Andrade-em-torno-de-1922-descompassos-entre-teoria-e-expressao-estetica.pdf](https://www.researchgate.net/publication/327275272_Oswald_de_Andrade_em_torno_de_1922_descompassos_entre_a_teorias_e_expressao_estetica/fulltext/5b85fa064585151fd139392e/Oswald-de-Andrade-em-torno-de-1922-descompassos-entre-teoria-e-expressao-estetica.pdf) >. Acesso em: 19/01/2023.

gênese da ruptura com os cânones da academia, a partir da representação dramática do “A Estudante”, de Malfatti, entre outras obras.

O evento teve uma orientação nacionalista, diferentemente da Exposição do Centenário, não sanitizou a realidade brasileira para se enquadrar nos padrões de beleza e de progresso estrangeiros, mas visou descobrir e revelar o Brasil de diferentes formas, buscando raízes profundas da nação pela representação da diversidade, sem apagar o negro, como em “Danças Africanas”, de Villa-Lobos, a mulher, como “Cabeça de Mulher”, de Victor Brecheret, e assim por diante.

A liberdade de experimentação questionava as concepções restritas de beleza e do que era arte, levando o espectador a recorrer às emoções e sentimentos e, por fim, repensar a função estética. O discurso de Graça Aranha que inaugurou a Semana reflete justamente essa libertação profunda do indivíduo a partir das emoções que se reflete nas manifestações artísticas modernas (ARANHA, 1952). E essa sensibilidade estava na ordem do dia, em um cenário pós Grande Guerra que havia engendrado um questionamento profundo sobre o indivíduo, suas esperanças, frustrações e sua convivência com paradoxos. Ademais, o ambiente doméstico do Brasil também era de efervescência, de emergência do povo enquanto ator social e político, de intensificação de reivindicações populares, insatisfações crescentes, emoções à flor da pele que, na década de 1930, culminariam na instauração de um Estado Novo (por mais contraditório que possa ter sido). Em depoimento à BBC, a professora Camila Volker destaca que "Enquanto o evento de São Paulo nos trouxe (ou trouxe para os artistas da época) uma amplidão significativa de possíveis caminhos artísticos e estéticos, o do Rio tentou enaltecer um passado recente na época, que era particularmente difícil para o Brasil"<sup>6</sup>. O internacionalismo modernista propiciou um nacionalismo incipiente, intensificado nas décadas posteriores. Ademais, a continuidade e fortalecimento do movimento modernista, nos anos que se seguiram à famosa Semana, com a publicação de “Manifesto Antropofágico” e de “Macunaíma”, em 1928, assim como a rica

---

<sup>6</sup> Reportagem de 20/02/2022, disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-60395784>>. Acesso em: 23/01/2023.

produção de Tarsila do Amaral, que se casou com Oswald de Andrade, entre outros acontecimentos, foi fundamental à sua ascensão nas décadas seguintes.

A partir de 1930, além das mudanças políticas que o Brasil vivenciou, as reformas estruturais no Itamaraty já mencionadas (com a criação de um setor cultural), a criação de um Departamento de Cultura na Prefeitura de São Paulo sob direção de Mário de Andrade – mostrando a integração de artistas modernos às estruturas do Estado –, a fundação da Universidade de São Paulo, em 1934, os escritos de Lourival Gomes Machado no livro “Retrato Da Arte Moderna Do Brasil”, de 1946, bem como a criação do Museu de Arte Moderna (MAM-SP), em 1949 – com apoio inquestionável dos estadunidenses na figura de Nelson Rockefeller –, foram também fundamentais tanto para a construção de São Paulo como grande metrópole cultural brasileira e centro industrial, como para a difusão e reforço da relevância da Semana de 1922.

Destaca-se, em particular, que a partir da Segunda Guerra Mundial, a internacionalização da Semana de Arte Moderna foi promovida, não só pelo Estado brasileiro, mas também por iniciativa dos próprios artistas modernos. Exemplo disso é a realização, em 1944 de uma exposição em Londres, em solidariedade com os esforços britânicos no conflito. Na ocasião, mais de 65 pinturas foram doadas em prol do *Royal Air Force Benevolent Fund*, e 47 foram vendidas. Entre os artistas participantes, constavam nomes como Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Di Cavalcanti e Cândido Portinari. Mais de 100 mil pessoas visitaram a exposição, com destaque à própria rainha Elizabeth (EMBASSY OF BRAZIL IN LONDON, 2018). O evento ajudou a fornecer prestígio ao movimento modernista e ao próprio governo do Brasil, mostrando a força da diplomacia cultural<sup>7</sup> em auxílio aos objetivos políticos de aproximação com os países Aliados no contexto da Segunda Guerra.

---

<sup>7</sup> Toma-se o conceito de diplomacia cultural, em linhas gerais, consiste na utilização da relação cultural especificamente para a consecução de objetivos nacionais de múltiplas naturezas, como comercial, política e econômica (RIBEIRO, 2011).

### **Considerações Finais: Diplomacia Cultural e Imagem Nacional do Brasil**

A partir do breve estudo é possível constatar que, em 1922, o contexto socioeconômico e político doméstico do Brasil, bem como a circunstância internacional, não favoreceu a construção nem a difusão de uma cultura nacional. Por um lado, houve a tentativa do governo em vincular a imagem do país ao mundo desenvolvido e conforme os valores europeus do pré-guerra, ao mesmo tempo que, internamente buscou construir uma noção de pertencimento que evidenciava denominadores comuns ao povo brasileiro de acordo com a ótica das elites governantes. A Exposição do Centenário, nesse sentido, visava exibir o progresso e as potencialidades do Brasil a partir de uma perspectiva liberal, em conformidade com as necessidades do mercado, uma vez que o interesse de incremento do comércio exterior era o objetivo prioritário. Ademais da propaganda, o país reivindicava espaço na comunidade de nações em vista de ideais que reproduziam a civilização europeia.

De outro lado, a tentativa das elites intelectuais e econômicas do país em repensar o Brasil e explorar novos caminhos de construção de identidade nacional, em meio às turbulências sociais da época, se voltaram mais ao âmbito doméstico. A Semana de Arte Moderna trouxe as tendências internacionais no campo das artes para a realidade local e lograram refletir as contradições e as necessidades específicas do meio urbano industrial paulista. A ruptura que propunham os artistas participantes da Semana ia de encontro à harmonia e beleza concebidas pelo Estado conservador e antirrevolucionário, cuja diplomacia se voltava à manutenção do status quo e à sobrevivência das estruturas políticas da Primeira República (GARCIA, 2004). O insucesso desse esforço foi fatal ao regime e abriu espaço para as transformações que se seguiram na década de 1930.

Dessa forma, apenas após a ruptura do regime oligárquico e à chegada de Vargas ao poder e, mais ainda, a partir da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial ao lado dos Estados Unidos e demais aliados, é que a Semana de Arte Moderna foi ressignificada. Catapultada pelo Estado brasileiro, o evento de fevereiro de 1922 foi feito imagem de um país que falava uma linguagem universal, sinônimo de inovação e solidariedade com o sofrimento humano que os

países imersos no conflito mundial sentiam na pele e prova da sintonia cultural entre Brasil e Estados Unidos, que artisticamente também vivia um momento de experimentação com o movimento do expressionismo abstrato e de exportação da arte moderna aos países da América Latina por meio dos museus, como o Modern Art Museum (MoMA) e o Guggenheim.

Isso não significa que artistas, entre outros atores não estatais, de maneira informal ou particular, deixaram de difundir os valores modernos, a arte e a cultura brasileiras. Indica apenas que a partir da existência de estruturas institucionais específicas voltadas à cultura, o Estado estava em posição de vantagem para mobilizar os recursos culturais conforme melhor lhe conviesse em cada momento. Portanto, foi só cerca de 20 anos após sua realização que a Semana de Arte Moderna encontrou os ambientes nacional e internacional propícios ao seu florescimento. O Estado brasileiro, então sob o Estado Novo, passou a utilizar-se do evento como instrumento de diplomacia cultural e como símbolo nacional de brasilidade.

### Referências

ARANHA, Graça. A Emoção Estética na Arte Moderna. **A Manhã**, 18 de Maio de 1952. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=114774&pagfis=3147>>. Acesso em: 17/01/2023.

ARANTES, Otília (org.). **Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III**; Mário Pedrosa. São Paulo: EDUSP, 1998.

CASTRO, Flávio Mendes de Oliveira. **Dois séculos de história da organização do Itamaraty (1808-2008)**. Volume I (1808-1979). Brasília: FUNAG, 2009.

CASTRO, Flávio Mendes de Oliveira. **História da organização do Ministério das Relações Exteriores**. Brasília: UnB, 1983.

CERVO, Amado Luiz; BUENO, Clodoaldo. **História da Política Exterior do Brasil**. 3ª ed. 2ª reimpressão. Brasília: UnB, 2010.

CPDOC. Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. **Atlas Histórico do Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2016. Disponível em: <<https://atlas.fgv.br/verbetes/exposicao-internacional-do-centenario-da-independencia-do-brasil>>. Acesso em: 20/01/2023.

DUMONT, Juliette; FLÉCHET, Anais. "Pelo que é nosso!": a diplomacia cultural brasileira no século XX. **Rev. Bras. Hist.** 34 (67), Jun/2014.

EMBASSY OF BRAZIL IN LONDON. **The Art of Diplomacy: Brazilian Modernism Painted for War.** Uckfield, UK: Pureprint Group, 2018. Disponível em: <<https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/12347/1/TheArtofDiplomacyCatalogue.pdf>>. Acesso em: 10/12/2022.

GARCIA, Eugenio V. Antirevolutionary Diplomacy in Oligarchic Brazil, 1919-30. **Journal of Latin American Studies**, vol. 36, no. 4, 2004, pp. 771-796. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3875539>>. Acesso em: 21/set/2022.

GOLDMAN, Flávio. **Exposições Universais e Diplomacia Pública.** Brasília, DF: FUNAG, 2016.

MOTTA, Marly Silva da. "Ante-sala do paraíso", "vale de luzes", "bazar de maravilhas" - a Exposição Internacional do Centenário da Independência (Rio de Janeiro - 1922). Rio de Janeiro: CPDOC, 1992. 22f. Trabalho apresentado no Seminário "Cenários de 1922", promovido pelo CPDOC, Rio de Janeiro, 19-20 nov. 1992.

MOTTA, Marly Silva da. **A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência.** Rio de Janeiro: Editora FGV: CPDOC, 1992.

PHILIPPOU, Styliane. Modernism and National Identity in Brazil, or How to Brew a Brazilian Stew, **National Identities**, 7:3, 2005, p.245-264.

RIBEIRO, E. T. **Diplomacia cultural: seu papel na política externa brasileira.** Brasília: FUNAG, 2011.

RICUPERO, Rubens. **A Diplomacia na Construção do Brasil: 1750-2016.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Versal, 2017.

VICENTIS, Paulo de. Pintura histórica no Salão do Centenário da Independência do Brasil. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2015.