

A Semana de Arte Moderna sob a modernidade televisiva em *Um Só Coração*

Álvaro André Zeini Cruz

Resumo: *Este artigo faz uma reflexão sobre a representação da Semana de Arte Moderna de 1922 na minissérie Um Só Coração. Para isso, recorta e analisa o texto audiovisual sob aspectos narrativos e estilísticos, que são friccionados à revisão bibliográfica acerca desse importante evento histórico e da minissérie enquanto teledramaturgia, considerando as características próprias ao formato e os contextos (principalmente históricos e televisivos) dessa exibição.*

Abstract: *This article reflects on the representation of the 1922 Modern Art Week in the miniseries, Um Só Coração. In order to do this, it analyses narrative and stylistic sequences of the audiovisual text, focusing on those which provide a review of this important historical event and those which address the miniseries as teledrama, considering the characteristics specific to the format and the contexts (mainly historical and television) of this exhibition.*

Introdução

Este artigo analisa a representação da Semana de Arte Moderna de 1922 em *Um Só Coração* (2004), minissérie produzida pela TV Globo, escrita de Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, com direção-geral de Carlos Araújo, sob o núcleo de Carlos Manga. Emprestando preceitos e processos da análise fílmica, aborda o texto televisivo sob aspectos narrativos e estilísticos, entendendo o estilo pelas perspectivas de Bordwell (2013) e Butler (2010): como resultado das negociações entre *mise en scène*, montagem e som.

Esta análise parte dos dois movimentos propostos por Goliot-Lété e Vanoye (2002): a desconstrução — entendida como uma decomposição descritiva, discurso que por si só organiza recortes e prioridades — e a reconstrução interpretativa, com interpretações simbólicas e sócio-históricas. Ainda que haja uma seção detida à análise, a configuração deste artigo nem sempre distingue “explicitamente as fases de desconstrução e de reconstrução”, incidindo justamente na possibilidade de uma “alternância anárquica” e “incessante” (p. 16), apontada pelos autores. Nesse movimento, efeito e significado, poética e hermenêutica se retroalimentam.

A descrição é ferramenta comum da fenomenologia e do formalismo. Na primeira corrente, Susan Sontag (2020), em *Contra a interpretação*, defende a descrição como ferramenta amorosa, que “dissolve as considerações sobre o conteúdo nas considerações sobre a forma” (p. 37), elaborando discursivamente a percepção. A percepção se distingue da definição; enquanto a última se desinteressa dos atributos, a percepção é a significação “escrava de todos os signos, de todos os detalhes que se manifestam para mim” (Merleau-Ponty, 2004, p. 57). Nesse mesmo sentido, Vivian Sobchack diz que a descrição “deve atender tanto à

materialidade objetiva” (2004, p. 139-140) quanto situações e significados subjetivos, lembrando que a subjetividade resulta de uma mediação entre o coletivo e o eu.

Embora evoque os 26 capítulos iniciais, que retratam São Paulo e o movimento modernista na cidade durante a década de 1920, o artigo se debruça sobre os cinco primeiros capítulos, que mostram os antecedentes da Semana, o evento em si e as reações mais imediatas. A análise descritiva evidencia a Semana de Arte Moderna como marco histórico incontornável, usado como disparador desta trama que narra a modernização de São Paulo. Segundo Maria Adelaide Amaral (Dwek, 2005), ela teve o *insight* de retratar o Modernismo porque havia escrito uma peça recém-estreada sobre Tarsila do Amaral. A ideia conciliou-se à encomenda da Globo por uma minissérie sobre a cidade. O evento, porém, é cenário de uma teledramaturgia convencional, negociada pela pós-modernidade. Amaral assume: “nós contamos uma história com *h* minúsculo, tendo como pano de fundo a História com *H* maiúsculo” (Minisséries Um Só Coração e JK – Histórias da TV 02, 2007).

Como minissérie, *Um Só Coração* representa um formato híbrido e abasileirado, combinando características típicas das séries a outras provenientes da predominância telenovela na TV brasileira, como a primazia do melodrama e do folhetim (Cruz, 2023). Presença maleável, mas frequente na programação desde os anos 1980, no começo dos anos 2000, as minisséries já figuravam como “*crème de la crème* da ficção na TV” (Balogh, 2004), abrindo a programação anual da Globo com tramas que tinham entre 40 e 60 capítulos — duração menor do que uma novela, mas, que, na época, condizia a cerca de duas ou três temporadas de uma série estadunidense de TV aberta (considerando temporadas com 22 episódios). Exibida a partir de janeiro de 2004, *Um Só Coração* trouxe “na urdidura da ficção parte importante da história de São Paulo no momento dos 450 anos da urbe, [...] tendo como

pano de fundo momentos cruciais da evolução artística brasileira como a Semana de Arte Moderna de 1922”, e contou com a “colaboração de familiares no tocante a dados, relatos e documentação em geral sobre os personagens reais retratados” (Balogh, 2004, pp. 96-98). Amaral (Minisséries Um Só Coração e JK – Histórias da TV 02, 2007) sublinha: “lemos tudo, rigorosamente tudo que foi publicado sobre os Modernistas. Não só lemos, como estivemos em contato com as pessoas que escreveram [sobre os Modernistas]”.

Ao recortar a representação da Semana, este trabalho tangencia e dialoga com o de Solange Wajnman, que pensa “paradoxos pós-modernos na representação da modernidade e do modernismo” na minissérie; para a autora, *Um Só Coração* baseava sua representação numa glamourização que enfraquecia “a memória e a identidade de São Paulo” (2007, pp. 73-87). Wajnman, no entanto, diagnostica o contraste entre o moderno e o “velho mundo” como uma tentativa de destacar o primeiro valor. Essa oposição se concilia em “moderna tradição”, modernismo utópico e modernidade acrítica (Ortiz, 1989), feita em processos lentos, atravancados e incompletos (Ortiz, 1989; Schelling, 2000). Tal dicotomia é característica no didatismo discursivo da minissérie, que corrobora a ideia de um modernismo apresentado no início de uma modernidade, e de uma modernidade confraternizada com o passado.

Dialogando com tais perspectivas, este artigo propõe um estudo que se debruce diretamente sobre o corpo das cenas, partindo de uma análise poética-descritiva, conciliada à revisão bibliográfica, para chegar à interpretação do olhar de relance, tipicamente televisivo e pós-moderno, que *Um Só Coração* dá à Semana de Arte Moderna.

Várias histórias; Um Só Coração: universo e tramas

Produzida e exibida em 53 capítulos — encomendada e publicizada como homenagem aos 450 anos de São Paulo —, a minissérie ficcional *Um Só Coração* propôs-se a tecer uma colcha dramática com histórias e personalidades paulistanas, indo de 1922 a 1954. Trata-se de um recorte histórico pequeno, posto no contexto de uma cidade quatrocentenária, mas que retrata um momento de efervescência socioeconômica, uma vez que São Paulo “emergia desde finais do século XIX como um espaço de fulgurante ascensão econômica, graças às fortunas advindas das exportações do café” (Simioni, 2014, p. 241).

Baseando-se em uma economia agrária — que, segundo Ortiz (2000), carregava todo um imaginário anti-moderno —, a elite paulista se *paulistaniza*: como descreve Gonçalves, “a tradicional sociedade das fazendas ganhava uma interface mais urbana”, “o ritmo da imigração ampliava a algazarra polifônica” e “nessa atmosfera de prosperidade e frisson europeizante, criavam-se os pré-requisitos para o aparecimento de um circuito cultural” (2012, p. 69).

É nesse contexto histórico, permeado pelo processo de uma modernidade atravancada brasileira, que *Um Só Coração* se coloca, tendo como centro temático essa ambição cultural emergente. É sobre essa São Paulo, que se erguia pela “picareta civilizatória” (Magalhães apud Gonçalves, 2012, p. 69), que se coloca a narradora-personagem Maria Laura (Júlia Feldens), introdutora desse contexto na abertura do primeiro capítulo: sobre fotografias em preto e branco da metrópole e seus símbolos (o Viaduto do Chá, o Museu do Ipiranga), a voz *over* explica que “na década de 1920, São Paulo era uma cidade provinciana, ainda atônita com o rápido crescimento” e “já se compunha de um pequeno e seleto grupo de famílias abastadas e uma grande massa de pessoas necessitadas”. A voz distingue dois mundos — um dos

sofredores e perseguidos; outro dos que “brincavam de caça à raposa, sem raposa”, tendo “apenas em comum, o fato de habitarem a mesa cidade”.

Via narração — recurso geralmente didático que interpreta a imagem, estabelecendo uma cumplicidade com o espectador (Doane, 2018) —, a cidade é apresentada como elemento articulador de um mosaico social, representado por um elenco extenso — 113 atores, 34 em participações especiais (Memória Globo, 2024). O protagonismo, porém, cabe à Yolanda Penteadó (Ana Paula Arósio), que desponta na tela a cavalo, liderando uma dessas recém-referidas “caças” sob uma música instrumental ufanista. “Princesa do café” (como descrita pela sinopse da minissérie), Yolanda foi uma personalidade real, herdeira de uma família cafeeira “quatrocentona”. Ao longo de sua vida, notabilizou-se como patronesse das artes, idealizando, com seu segundo marido Ciccillo Matarazzo (Edson Celulari), a Bienal de São Paulo.

Esse protagonismo mostra a inserção de Yolanda em um núcleo familiar tradicional urbanizado (mas com raízes agrárias), ao passo que ela é retratada como uma jovem alinhada aos avanços sociais que se abriam às mulheres daquele tempo. Assim, Yolanda captura as contradições desse momento transitório da modernidade brasileira: está atenta às mudanças, mas não escapa, por exemplo, do casamento negociado pela mãe viúva e pelo irmão. Ela se casa com um primo mais velho — Jayme da Silva Telles; na minissérie, ficcionalizado como Fernão (Herson Capri) —, numa união pelo próprio sobrenome. Esse matrimônio separa o romance fictício, criado como *plot* central de *Um Só Coração*: já no primeiro capítulo, Yolanda se encanta por Martim (Erik Marmo), estudante de medicina com condição financeira inferior à dela. Ao longo da trama, Yolanda e Martim vivem encontros e desencontros; o rapaz transita pelos núcleos mais populares da narrativa, como o dos

estudantes, o dos anarquistas (que, prevê um personagem, logo serão substituídos pelos comunistas) e o dos moradores do cortiço. Mesmo quando divorciada, Yolanda se casa, não com Martim, mas com Cicillo, empresário cujo nome marca a História da cidade (a Prefeitura de São Paulo é hoje onde eram as indústrias Matarazzo).

Essa centralidade narrativa de Yolanda propicia que ela interligue a trama principal a outros núcleos representativos da elite paulistana — um deles é o do fictício Coronel Totonho (Tarcísio Meira), pai da narradora-personagem. Patriarca retrógrado, abolicionista de ocasião, mas com mentalidade escravagista, Totonho é assumidamente vilanesco e perpetua seu sadismo nos castigos que impõe aos filhos e empregados. É na casa dele que a coprotagonista Ana (Maria Fernanda Cândido) trabalha como governanta, sob chantagem, em troca da liberdade do pai, o anarquista Ernesto (Celso Frateschi). Ele é o contraponto máximo a Totonho: quando, no capítulo 3, conversam sobre o papel histórico dos bandeirantes, o ruralista defende a visão heróica, eurocêntrica, enquanto Ernesto denuncia as violências dessa ocupação.

Nesse retrato de São Paulo dos anos 1920, Totonho é um dos personagens destoantes, aquele que mais parece embolorar nessa modernidade inacabada; como diz Ortiz (2013), projetada no porvir. Seu palacete é paradoxal: mantém uma arquitetura opressiva, mas se torna um imóvel movediço, vivo, já que, de residência desse “homem cordial” — inadaptado à vida urbana, como supunha Sérgio Buarque de Holanda (2016) —, vai se alterando ao longo do tempo — com a morte do coronel, se transforma em bordel, depois, em pensão e, por fim, em cortiço.

Assim, como Yolanda, Ana também se conecta aos artistas, mas de outra maneira: sem sobrenome importante, ela é modelo-vivo, enquanto Yolanda tem aulas de piano com Mário

de Andrade. Além de Mário, o núcleo pelo qual ambas transitam traz alguns artistas participantes da Semana de Arte Moderna, além de outros próximos, que não participaram efetivamente ou que aderiram ao modernismo depois. Esse grupo de personagens — composto por Mário de Andrade (Paschoal da Conceição), Oswald de Andrade (José Rubens Chachá), Tarsila do Amaral (Eliane Giardini), Anita Malfatti (Bete Goffman), Menotti Del Picchia (Ranieri Gonzales), Guilherme de Almeida (Marcelo Várzea), entre outros — convive com nomes conhecidos da elite paulistana; alguns, atuantes como patrocinadores da Semana — como José de Freitas Valle (Pedro Paulo Rangel) e Paulo Prado (Tato Gabus Mendes) —, outros, personalidades adjacentes, como Santos Dumont (Cássio Scapin) e Assis Chateaubriand (Antônio Calloni). Presentes desde o primeiro capítulo, alguns desses personagens têm conflitos próprios, mas essas linhas narrativas só ganham bojo após a representação da Semana de Arte Moderna — mais precisamente com a chegada de Tarsila do Amaral, no capítulo 7.

Precedentes da Semana

O núcleo artístico surge em cena aos dez minutos do primeiro capítulo: a narração de Maria Laura introduz a casa do Senador Freitas Valle, “um dos mais prestigiados salões da cidade”. Enquanto a voz *over* apresenta o político como “poeta e amante das artes” que “reunia semanalmente a elite, os escritores, músicos e artistas de todas as tendências”, o plano mostra a entrada desses personagens, cumprimentando o político — respectivamente, Oswald, Almeida, Del Picchia e Mário de Andrade. Quando a edição corta para planos conjuntos do espaço (revelando Ana como modelo-vivo), a narradora didatiza o processo

conciliatório da modernidade brasileira: “conviviam homens do futuro e do passado, conservadores e liberais, nativos e estrangeiros”.

A cena introduz a crise entre Arte Clássica e a Arte Moderna: quando Freitas Valle elogia a pintura realista da Salomé interpretada por Ana, Oswald diz não haver sentido nesse tipo de representação depois da fotografia. A fala, em cena, converge com a síntese que Simioni faz sobre a pintura moderna, cuja “maior tarefa [...] não é representar o mundo, mas sim promover uma pesquisa formal constante sobre o próprio processo artístico” (2014, p. 235). Na cena, Valle explica que Oswald é um apreciador das estéticas modernas, e imediatamente demarca sua posição contrária — “para mim, arte é beleza”. A visão artística do Senador é posta em xeque pelos modernistas. Oswald, em texto escrito dias antes da Semana, diz:

O século contemporâneo do cinema, do telégrafo sem fio, das travessias aéreas intercontinentais, exige uma maneira nova de expressão estética — talvez ainda eivada de absurdos aparentes, chocantes, rascante, brutal, portadora de germens esplêndidos para uma primavera (Boaventura, 2022, pp. 47-48).

É importante ressaltar que conceitos como “moderno” e “modernismo”, além de complexos, são, muitas vezes, contraditórios, não constituindo uma categoria estanque (Simioni, 2014, p. 237). Há, acerca desse modernismo brasileiro, leituras de um “modernismo datado” (Boaventura, 2022, p. 17), “paradoxal vanguarda [...] dividida entre presente e passado, ainda incerta sobre o significado de arte moderna”, mas “consciente da necessidade de uma ação violenta se quisessem imprimir novos ritmos à criação cultural no Brasil” (Fabris, 1994, p. 24). Nesse sentido, Fabris (1994) defende que o valor “moderno” está mais nas ações do grupo do que nas obras. Ortiz completa que, nos anos 1920, “São Paulo era uma cidade

provinciana” com escassos “indícios de modernidade”, além de uma modernidade estética que não correspondia à modernização social (2013, p. 619).

A cena introduz um expediente de *Um Só Coração*: a convivência entre personagens absolutamente fictícias e personalidades históricas ficcionalizadas. Na continuidade, o fictício Totonho comenta ser uma “indignidade que uma mulher tenha que se submeter a isso [modelo-vivo] para ganhar a vida” e Oswald, novamente, rebate — “é dessa forma que a moça sustenta a família”. Outra cena, capítulos adiante, ilustra essas interrelações entre fictícios (criados pela ficção) e ficcionais (representados pela ficção): quando Oswald e Mário veem Ana num café, o autor de *Amar, verbo intransitivo* especula sobre o vínculo entre Ana e Totonho, e brinca que poderia escrever um romance sobre a natureza dessa relação. Inspirada — e não inspiradora (como sugerido) —, o início do arco de Ana incorpora a trama da governanta contratada para iniciar sexualmente o filho de um industrial, em *Amar, verbo intransitivo*.

A Semana de Arte Moderna começa a ser conjecturada na parte final deste primeiro capítulo, num almoço na casa de Paulo Prado. A cena segue os relatos de Di Cavalcanti (Rezende, 2011) e Yan de Almeida Prado (Amaral, 1998) que apontam Marinette Prado (Tuna Dwek) como gestora da ideia. Enquanto Marinette sugere o evento (num português afrancesado), os cortes revelam as reações surpresas de Mário de Andrade e Guilherme de Almeida. Mário decreta: “está resolvido: nós vamos fazer uma Semana de Arte Moderna!”. Quando Guilherme de Almeida pergunta onde será, Paulo Prado emenda que pode conseguir o Teatro Municipal; se não cederem, organiza “um grupo de amigos abonados para pagar o teatro”. A risada de uma das várias empregadas no cômodo força o último *beat* cênico; o

motivo — a *mise en place* da comida em composições modernistas, que encerram essa introdução veloz e pulverizada, que representa a Semana entre o *insight* e o ímpeto.

Nesse mesmo capítulo, Oswald faz um convite-galhofa para que Monteiro Lobato (Luiz Damasceno) presida a Semana. Lobato nega: “Quando vocês fizerem a Semana de Arte Brasileira, podem me convidar”. A presença pontual de Lobato o demarca didaticamente como opositor do evento, indisposição histórica que começa em 1917, quando ataca a exposição de Anita Malfatti: segundo Rezende, Lobato ataca “a deformação do real, o uso da figura apenas como pretexto para a expressão, a ruptura com a arte de reprodução da natureza exterior” (2011, p. 36). O episódio é rememorado por Oswald no capítulo 8, quando ele pede ajuda à Anita para se aproximar de Tarsila, lembrando que a defendeu das críticas de Lobato. Segundo Gonçalves (2012), apesar de atacar a arte moderna, Lobato foi amigo de Oswald e de outros modernistas (e é reveladora sua investida ser contra uma mulher).

A preparação da Semana volta no segundo capítulo, que usa o imbróglio romântico de Yolanda para introduzir o salão de Olívia Guedes Penteado. Tia de Yolanda, ela é apresentada pela narração como uma mulher à frente de seu tempo, e surge numa apresentação de harpa, prometendo que, na próxima, tocará o “nada celestial” Villa-Lobos. Na cena seguinte, a cicerone demonstra seu entusiasmo com o evento ante a desconfiança de Freitas Valle (“nem tudo o que é bom para a França, é bom para o Brasil”). Olívia, então, se diz espantada com a posição do Senador, que não é “um conservador empedernido, como o Coronel Totonho”. A menção ao coronel é a deixa para comentarem a trama de Ana, “enganchada” na cena seguinte.

A Semana de Arte Moderna surge, portanto, em diálogos que entremeiam outras tramas. São conversas que não demonstram qualquer preparação efetiva do evento, mas que têm um traço cotidiano e alçam essa oligarquia artística a papéis de comentaristas/cronistas sociais da elite, que resumem, reiteram e retomam as várias linhas narrativas. O dinheiro para a Semana surge na cena seguinte, quando Graça Aranha anuncia a venda de milhões do café de Paulo Prado, e Freitas Valle decreta que o amigo que financie sozinho o evento, o que não aconteceu; segundo Rezende (2011), o Senador também patrocinou a Semana. A autora também comenta as especulações acerca da adesão de Graça Aranha, que, como sugere a cena, tinha negócios com Paulo Prado, mas também uma relação extraconjugal com a irmã de Prado.

A questão do patrocínio segue na cena seguinte: após reclamar da notícia da chegada de Graça Aranha — ato que prenuncia a cisão do grupo de 1922 (Marques, 2013) —, Oswald pede a Fernão e Juvenal um “ajutório para a Semana que vai mudar os rumos culturais da nação”. À procura de Yolanda, Fernão responde que a última coisa que lhe interessa são os rumos culturais da nação, e Oswald pragueja contra essa “oligarquia que é contra a cultura brasileira”. Dirige-se a uma mesa de rapazes, onde Di Cavalcante (Vinicius Marques) pergunta o que Oswald tem contra Graça Aranha, e Del Picchia argumenta que, sem alguém como Aranha, do Rio de Janeiro, o Brasil não tomará conhecimento da Semana. Para Rezende, Menotti também foi vital ao movimento, “dada a sua posição reconhecida de importante jornalista e escritor” (2011, p. 44). Simioni aponta o mesmo sobre Di Cavalcanti, que tinha como trunfos “a habilidade para o desenho e a rede de sociabilidade” (2014, p. 241).

Novamente, a cena tem uma estrutura narrativa maleável: noticiada a chegada de Aranha, passa-se ao conflito que tange Yolanda. Só então volta-se ao autor de *Canaã* para que

se apresente o papel de Aranha como legitimador artístico da Semana. Rejeitada por Oswald na cena — e, mais tarde, repelida por outros modernistas (Marques, 2013) —, a presença de Aranha foi premeditada pelo grupo para trazer prestígio e a adesão de figuras importantes ao evento (Boaventura, 2022, p. 17). Assim, *Um Só Coração* vai costurando esse mosaico entre tramas com lastro no real e tramas completamente inventadas.

Os preparativos da Semana voltam a aparecer no capítulo 3: quando Olívia Penteado e Paulo Prado conversam sobre a última noite do evento, que ela perderá, Olívia solta uma frase espirituosa e elitista — “Quando a gente começa a achar interessantes as vitrines do *Mappin*, está na hora de voltar à Paris”. É durante essa conversa que Villa-Lobos é trazido por Graça Aranha: “mal estou podendo calçar os sapatos”, diz o musicista, enquanto a montagem revela os pés calçados em sandálias de couro. Olívia é quem sugere que ele se apresente de chinelos, peripécia histórica plantada aqui na minissérie. Gonçalves diz que “o famoso chinelo [...] entrou para o folclore da Semana, por ter gerado especulações sobre uma possível atitude futurista”, quando, na verdade, o pianista sofria “uma bruta manifestação de ácido úrico” (2012, p. 296).

Em outro diálogo preparatório, Oswald tenta convencer uma contrariada Anita Malfatti a aderir à Semana, e ela responde que não será “mais o saco de pancadarias da imprensa desta cidade”. “Qual o sentido de fazer um festival de Arte Moderna sem a artista que nos revelou o expressionismo?”; indaga Oswald, lembrando Anita como precursora. A pintora cede sob a intercessão de Mário — “em nome do sabido afeto que eu tenho por você” —, que pede que ela não se esqueça do quadro *O Homem amarelo*. Uma vez que o recorte da minissérie exclui as primeiras manifestações do modernismo no Brasil, é comum que os diálogos retomem ou apresentem fatos em exposições didáticas: quando Mário, por exemplo,

cita a obra magna da pintora — quadro reservado a ele desde que Mário se apresentara à Anita, anos antes, sob o pseudônimo Mario Sobral (Gonçalves, 2012, p. 115), — essa menção introduz a obra que aparecerá adiante, na representação da Semana de Arte Moderna.

A Semana Representada

Sob música incidental, uma rápida montagem de fusões imagéticas sobrepõe as obras (intercaladas) à capa do programa da Semana de Arte Moderna: imagem contínua no *background* dessa edição, a arte de Di Cavalcanti, captada em um *tilt*, contrasta pinturas como *O Farol*, *A Mulher dos cabelos verdes* e *Ventania* (de Anita Malfatti) e *Retrato de Ronald de Carvalho* (de Vicente do Rego Monteiro).

Justaposta à montagem, Yolanda irrompe na tela diante do Teatro Municipal. Em vestido de gala, ela atravessa escadarias e salões entre a alta sociedade, enquanto a narração de Maria Laura contextualiza data e local, observando que “muita gente estranhou que o município tivesse cedido sua mais imponente casa de espetáculos para acolher tamanha extravagância”.

As cortinas se abrem e, no palco, diante do auditório lotado e contrastado por um fundo azul, Graça Aranha faz a Conferência *A Emoção estética na arte moderna*. A apresentação é entrecortada por saudações de Jayme Penteadado (Claudio Fontana), o irmão progressista de Yolanda, que, de um balcão abaixo, compartilha do entusiasmo do moço. Quando Yolanda encontra Jayme e revela que está à procura de Martim, o irmão rejeita ajudá-la (“e perder um espetáculo desses?!”). Orientada por uma amiga, Yolanda parte, reduzindo o discurso de Aranha a uma passagem.

O percurso de Yolanda pelos salões é dilatado em breves interstícios da câmera, que “abandona” a protagonista para registrar paralelos que mostram algumas das obras (pinturas e esculturas) e sintetizam reações acerca delas: diante do *Homem amarelo*, Freitas Valle dá razão a Monteiro Lobato de chamar o quadro de “paranoia” ou “mistificação”. Assis Chateaubriand, seu interlocutor, diz que o incomoda “o excesso de amarelo, que dá o homem um tom por demais bilioso”.

O retratado beligerante de Chateaubriand merece destaque, já que o empresário representa a modernidade despojada do modernismo. Em depoimento a esta pesquisa, o ator Antonio Calloni conta que quis fazê-lo “como uma pintura, não como uma foto”, e destaca a importância da caracterização, da biografia escrita por Fernando Moraes e das conversas que teve com pessoas que trabalharam com Chateaubriand. Calloni sintetiza seu Chateaubriand:

[...] vamos usar uma imagem bem cafona, mas que eu acho que tem a ver com o Chatô, inclusive. Vamos dizer que ele é uma força da natureza; bem cafona, mas ele tinha uma cafonice muito legal. Ele era anárquico. Ele fazia o que fosse necessário para conseguir o que ele queria. Ele não tinha escrúpulos, nesse sentido. Ele montou o MASP chantageando as pessoas na Europa; no Brasil, principalmente. Na Europa, não; na Europa ele foi é comprar o espólio das pessoas que perderam um monte de coisa por causa da Guerra. Chantageava os empresários brasileiros para poder fazer o MASP, para poder fazer a obra dele. Enfim, ele não tinha escrúpulos. Era uma figura muito controversa, muitíssimo interessante. Então, vamos na cafonice: é uma força da natureza.

As reações de Chateaubriand e Valle diante do *Homem Amarelo* corroboram a descrição dos ânimos sobre as obras de Anita, que, eram observadas com “fascínio e aversão”; “para desprezá-las ou não, o fato é que todos no Municipal queriam vê-las” (Gonçalves, 2012, p. 39).

Tal dicotomia aparece no diálogo entre Fernão e Rodolfo (Marcelo Anthony), filho do coronel Totonho: “Então isso é arte moderna?!”, pergunta o rapaz, respondido pelo noivo de Yolanda — “Já vi, em Paris, exposições muito mais ousadas”.

O último comentário expõe um estado do modernismo brasileiro que, desejoso pela vanguarda, nasce sob herança eurocêntrica, a *posteriori*, atrasada. Gonçalves lembra que “quase tudo que se levava ao Municipal naquela celebração de arte moderna eram experimentações que, ora mais, ora menos, se apoiavam em estilos do final do século XIX, como o *art nouveau*, o simbolismo ou o impressionismo (2012, p. 41). Boaventura vai nessa linha quando nota “as marcas nítidas de certo modernismo datado e desatual, que [...] caiu no gosto do público” (2022, p. 17). Fabris, que defende a ação vanguardista como “um grupo de pressão” que elabora “a própria ideia de modernidade”, ressalva que “não se pode pensar num quadro de referências tão completo quanto o europeu”, já que os passos eram “hesitantes” e as obras, “embrionárias” (1994, pp. 21-22).

A saída de Yolanda encerra o capítulo 3 na *plot* romântica. O seguinte retorna à mesma noite para mostrar um tímido Mário de Andrade discursando na escadaria do Teatro; quando gritam para que fale mais alto, Anita lamenta, num monólogo mental — “ele não consegue”. Noutra ponta, Oswald incita Jayme Penteadado a puxar as vaias — “Isso aqui tá muito parado. A gente precisa levantar a indignação desse público pasmado”. Gonçalves (2012) e Rezende (2011) relatam essa suposta incitação por parte dos modernistas, mas a minissérie as concentra em Oswald. Enquanto Mário discursa, a montagem passa por Yolanda e Martim e volta à Anita: o contracampo, composto num *over the shoulder* dela, revela que Mário olha a amiga quando encerra o discurso: “sinceridade, em arte, não consiste em reproduzir, reproduzir, reproduzir..., mas em criar”.

A troca de olhares entre Mário e Anita sugere que a amizade entre ambos se mantinha no limiar do romance. Segundo Jardim, Mário (em carta ao ex-presidente Prudente de Moraes) “faz alusão à paixão não correspondida de Anita por ele [Mário]” (2015, pp. 66-68). Jardim narra que “em 1923, Anita declarara, por escrito, seu amor, mas o poeta preferiu, talvez por timidez [vista em cena], não responder”. Para Ionta, as cartas trocadas por Anita e Mário sugerem que “o amor e a sexualidade são ameaças que rondam os vínculos criados entre eles” (2007, p. 88). Amaral (Minisséries *Um Só Coração* e *JK – Histórias da TV 02*, 2007) conta que as cartas compuseram a pesquisa de *Um Só Coração*.

Capítulos adiante, enciumada por flores, Anita dirá à Tarsila — “o Mário é meu”. Na narrativa, esse ciúme derivará noutro, acerca do ofício, algo comentado por Tarsila num sumário narrativo sobre o tempo que viveram em Paris, quando se afastaram por conta dessa indisposição artística. “Anita perderá para Tarsila o primeiro plano que lhe coube no Modernismo inicial”, diz Rezende, que pontua que a primeira encontraria “num certo impressionismo sua forma de expressão definitiva” (2011, p. 71).

O discurso de Mário também reforça a posição modernista ante à arte realista. Sobre esse discurso, Gonçalves (2012) diz que, na verdade, Mário declamou um poema na escadaria, emendando uma conferência sobre Artes Plásticas. O autor aponta também uma controvérsia sobre qual teria sido o poema recitado — *Ode ao burguês* ou *Inspiração*, de *Pauliceia desvairada*. Relatando as vaias recebidas por Mário de Andrade, Gonçalves cita o depoimento Menotti Del Picchia, além de um trecho do próprio Mário, refletindo sobre essa conferência seguinte — “como pude fazer uma conferência sobre artes plásticas na escadaria do Teatro, cercado de anônimos que me caçoavam e ofendiam a valer?...” (Gonçalves, 2012, p. 220). A sequência

costura o passeio de Yolanda e esses instantes dos modernistas, num vaivém entre o romance e as sínteses das perspectivas e personalidades modernistas.

A manifestação seguinte — a recitação do poema *Sapo-boi*, por Ronald de Carvalho (Eric Nowinski) — abre-se com um rápido plano geral do poeta no palco, cujo fundo é um alaranjado vivo. A exemplo das decupagens anteriores, a manifestação é intercalada à reação da plateia; Yolanda e Martim, que espiam pela entrada do auditório, e um colérico Assis Chateaubriand, num camarote lateral. Há apenas mais um plano de Carvalho (um close), quando o artista declama o estribilho do poema — o “coaxar”, repetido nas palavras *foi* e *não foi*. A cena se reduz a um vislumbre, que culmina na cólera de Chateaubriand (“que diabos é isso?”). Quando Guilherme de Almeida responde ser um poema de Manoel Bandeira, Chateaubriand ralha — “e vocês me trouxeram aqui para ver esse teatro de absurdos?”

Chateaubriand ressurge após um instante entre Yolanda e Martim; o futuro fundador da televisão brasileira reclama com Graça Aranha: “Isso não é arte. Isso não é literatura. Isso é um protesto contra o capitalismo promovido por um bando de sujeitos nadando em dinheiro”. Na ausência da contraposição de Lobato, Chateaubriand, é um dos que encampa o discurso da arte acadêmica. Colado à saída dele, surge um plano baixo, contrastando pés calçados em chinelos a uma saia luxuosa; a pista do capítulo anterior antecipa ao telespectador a figura de Villa-Lobos, acompanhado de Olívia Penteadó, materializando a sugestão dialogada. Quando Freitas Valle diz “eu sei que você é um extravagante, mas vir ao Teatro Municipal calçando chinelos é um acinte”, Villa-Lobos responde — “não é um acinte, é uma crise de gota”. Olívia legitima que um homem como Villa-Lobos pode se dar ao luxo de ser extravagante, adjetivo que aparece também na narração como uma constante atribuída à Semana e aos modernistas.

Essa costura entre Chateaubriand e Olívia tece perspectivas contrastantes da elite sobre os modernistas. Retratado como um progressista pragmático, mais ansioso pela modernidade do que atento ao modernismo, Chateaubriand se impacienta com o que ele considera uma hipocrisia da elite cultural; empresário entre “o espírito de cálculo e o oportunismo, o moderno e o tradicional” (Ortiz, 1989, p. 57), ele fundaria o Masp, 25 anos depois. Já a tia de Yolanda representa o entusiasmo por uma arte de vanguarda, realizada por figuras da elite sob inspiração europeia. Faz-se uma modernidade dicotômica: o pragmatismo capitalista, interessado na urbanização e outros progressos materiais; e a elite cultural, que vê na influência externa uma benesse para que o país se distancie do imaginário arcaico e rural (Ortiz, 2000). No que concerne ao modernismo como traço dessa modernidade, Fabris (1994) ressalva que a influência externa não era tão heterogênea, mas majoritariamente futurista, e restringe inspirações expressionistas à Malfatti. Compilados por Boaventura (2022), os artigos escritos tanto por modernistas quanto por seus críticos expõem as rugas e contradições acerca do *futurismo*, frequentemente apontado como sinônimo do modernismo brasileiro.

A ação volta ao palco para um dueto de violoncelo e piano, composto por Villa-Lobos. O compositor assiste o recital ao lado de Olívia, enquanto Yolanda e Martim veem das coxias. A apresentação termina sob aplausos efusivos, e Olívia confia a Villa-Lobos sua emoção — a imagem não basta; a emoção precisa ser dita, didática. Noutro canto, Oswald ralha com rapazes que aplaudem ao invés de vaiarem — “é para transformar o homem num mártir do modernismo!”, explica, convertendo os moços às vaias. “Para amanhã, providenciam suprimento de batatas”, orienta Oswald de Andrade, concatenando o papel de agitador em *Um Só Coração*.

As cenas do dia seguinte mostram a recepção da Semana e os sentimentos díspares dos artistas. No café, um entusiasmado Oswald paga Jayme para que ele convoque todos os colegas das Arcadas (como eram conhecidos os alunos de Direito da USP) a comparecerem à segunda noite (com as batatas). Oswald aproveita para provocar Chateaubriand, que, segundo o modernista, não quer desagradar os conservadores que patrocinarão seu jornal; Chateaubriand responde que não “amarrará seu burro” a quem só quer atacar a *bourgeoisie* (o uso de palavras em francês é outra característica elitista na minissérie). Enquanto isso, no ateliê de Anita, Mário tenta contornar o arrependimento da pintora por ter “entrado nessa aventura” — “Para fazer uma revolução nas artes, é preciso talento. Para defendê-la, é preciso coragem”, diz.

A segunda noite da Semana é, novamente, introduzida pela narração, mas tem menos tempo de tela. Começa com os estudantes vaiando efusivamente o discurso de Menotti Del Picchia, enquanto, na plateia, Oswald nega a Paulo Prado ter pagado pelas vaias. Mais tarde, Prado incentiva que Mário de Andrade declame mesmo sob ataque de batatas, e Anita diz que “não aguenta mais” a humilhação do amigo. Numa terceira cena, quando Oswald lê (sob batatas) um trecho de *Os Condenados*, a voz de Maria Laura se sobrepõe ao poema para trazer um relato, *a posteriori*, de Anita Malfatti, dizendo que a voz de Oswald parecia se acalmar conforme as vaias aumentavam; Gonçalves (2012) corrobora essa informação. Ainda restrita ao som, Maria Laura se coloca como narradora que, pelo vococentrismo, usa do discurso indireto livre. Ela introduz e comenta fatos e ações cênicas, mas também antecipa memórias, relatos e até exprime sentimentos de outros personagens.

No capítulo 5, a Semana já não aparece como evento, mas nas comemorações que a encerram: enquanto Oswald e Mário celebram os comentários negativos, o burburinho e,

consequentemente, o sucesso da atitude vanguardista, Anita lamenta essas críticas. Guilherme de Almeida lembra que o senhor Hélios elogiou a Semana; Anita, então, retruca algo todos ali sabem — senhor Hélios é pseudônimo de Del Picchia, que, na cena, argumenta ter apenas defendido a Semana das vaias.

De conhecimento de todos na cena, a fala expositiva de Anita sobre Del Picchia é incoerente no que concerne à verossimilhança, mas serve para informar o público da dupla atuação do escritor, que, sob pseudônimo, tecia elogios à Semana. Embora livros de roteiro, como o de Robert McKee (2018), contraindiquem esse tipo de exposição, a fala de Anita mantém o didatismo de *Um Só Coração*. A cena se encaminha para o fim quando Anita questiona o Freitas Valle sobre o fato de ele não gostar dos quadros dela. O Senador responde que gosta... quando eles se aproximam da natureza. Nessa ironia, Valle encerra a cena brindando a Semana, ainda que volte a contrapor o modernismo à tradição, demonstrando uma sobrevivência que se instala.

Depois da Semana

Metade dos capítulos de *Um Só Coração* retrata a década de 1920, enquanto a segunda leva avança até o início dos anos 1950. Nos 26 capítulos que vão da Semana ao final da década, a revista Klaxon aparece, a revolta tenentista estoura, o *Abaporú* é apresentado (na mesma cena em que Oswald introduz a antropofagia), Anita viaja e retorna, Oswald e Mário competem e se desentendem acerca da revista Antropofágica.

A rusga entre os dois se acentua no capítulo 24, quando Oswald renega a Semana de Arte Moderna e seus antigos companheiros; “qual foi a grande contribuição do Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida?”, pergunta, para a indignação de Mário. No capítulo seguinte, a

publicação de um poema satírico, em que Oswald insinua a homossexualidade de Mário, os afasta ainda mais; Jardim (2015) lembra que, no final da década de 1920, os dois rompem definitivamente. É nesse mesmo capítulo que o conhecido episódio do casamento da escritora Patrícia Rehder Galvão, a Pagú (Miriam Freeland), e Belisário, irmão de criação de Tarsila, é mostrado: a caminho da lua-de-mel, Pagú desce do carro para se encontrar o amante, Oswald, à beira da estrada. Sobre a retratação dos conflitos pessoais, Amaral comenta:

[...], na verdade, você não está contando só a história modernismo, enquanto conceito estético, você está contando a história de pessoas que construíram o modernismo e que viveram, que tiveram histórias de casamentos, história de ser abandonado, de se apaixonar e de ser traído. [...] Então você tem histórias, histórias humanas, assim, fantásticas. [...] Se a gente no primeiro capítulo de uma minissérie histórica, não importa qualquer que seja ela, se você não der a dose do romance, o público não vai minimamente se interessar. Porque, na verdade, ele é mobilizado pela emoção (Minisséries Um Só Coração e JK – Histórias da TV 02, 2007).

Tarsila descobre o caso na cena seguinte: Oswald a presenteia com o livro *Mon Coeur Balance. Leur Âme*, escrito com Guilherme de Almeida, e justifica a dedicatória “últimos dias” referindo-se ao fim daquele ano, marcado pela quebra da bolsa de valores e pelo abalo da elite cafeeira. Mas seu filho, Nonê (Caio Junqueira), entra e revela o caso à Tarsila. Esse mesmo capítulo marca o suicídio de Totonho, o coronel que aponta para os Brasis passados. A morte do coronel e o término de *Tarsiwald* preparam *Um Só Coração* para a década de 1930.

Reconstrução analítica

Operando uma linguagem consolidada pela telenovela, a minissérie *Um Só Coração* apresenta a Semana de Arte Moderna a partir de uma síntese didática. Por isso, ao invés de

conceber um estilo contemplativo — o que contrariaria a fragmentação do fluxo televisivo (Williams, 2016) —, a minissérie apresenta discursos que condensam o posicionamento dos modernistas brasileiros.

Essas construções, muitas vezes, acabam reduzidas a frases de efeito, algumas exemplificadas nas seções-desconstruções deste artigo. A dramaturgia retrata os artistas em interpretações realistas que fortalecem o pacto narrativo, e *Um Só Coração* usa disso para privilegiar a informação, ainda que busque tecer alguma complexidade aos contextos do evento. Para isso, as ideias modernistas são constantemente contrapostas aos comentários de personagens que tangem esse núcleo, seja em representações ficcionais históricas (como Chateaubriand e Freitas Valle) ou em criações totalmente fictícias (Rodolfo, Coronel Totonho). É preciso destacar que o único personagem que passa pelo evento e pertence a uma classe mais popular é Martim, inserido ali pelo interesse em Yolanda.

Envolvido mais na face ética do que estética das questões, Martim é levado por Yolanda nesse *tour* de relances, convergente a uma das características que Butler (2010) atribui à linguagem televisiva. O casal transita pelas laterais e coxias, o que faz com que Martim não ocupe um lugar público oficializado; o “plebeu” espia a Semana pelas margens, conduzido, incógnito, pela “princesa”. Alcides Nogueira diz que Martim sintetiza “os outros amores” de Yolanda, “ficcionalizados e amalgamados em uma personagem só” (Dastre, 2007, p. 92).

Dado importante é que, nas negociações narrativas da minissérie, a representação da Semana é reduzida a duas noites, enquanto a terceira permanece como elipse; são representadas apenas as comemorações seguidas ao evento. Enquanto a abertura engancha os capítulos 3 e 4, a segunda noite é espremida em cenas breves, cuja preocupação é contrapor

as apresentações e às reações, principalmente às vaias. No capítulo 5, os modernistas já comemoram os êxitos da Semana.

Merece atenção a escalação dos intérpretes dos modernistas, sobretudo no contexto do Padrão Globo de Qualidade, que, além do apuro técnico, estético e tecnológico, baseia-se num *star system*. A primeira questão é que parte desses atores sequer consta na vinheta de abertura, uma vez que suas presenças são restritas às chamadas “participações especiais”; casos, por exemplo, de Luiz Damasceno (Monteiro Lobato), Vicentini Gomes (Graça Aranha) e Marcelo Torreão (Villa-Lobos). Já o elenco fixo, que alicerça o núcleo dos modernistas, é composto por Betty Goffman, José Rubens Chachá e Pascoal da Conceição, além daqueles que interpretam mecenas e entusiastas — Tato Gabus Mendes e Tuna Dwek, Pedro Paulo Rangel e Selma Egrei, que, como Olívia Guedes Penteadó, fortalece a aproximação de Yolanda com os artistas.

Oswald, Mário, Anita e Tarsila do Amaral (que não participa da Semana, surgindo só no capítulo 7) movem esse eixo dramático e tangem outros; Amaral comenta ter se fascinado pelo quarteto quando escreveu a peça *Tarsila*, e se propôs a recortar “a história de São Paulo do ponto de vista da cultura [...] entre a Semana e a 2ª Bienal” (De lá pra cá, 2009). Presença habitual na teledramaturgia brasileira, Eliane Giardini é a única atriz desse núcleo com o nome em destaque na vinheta de abertura (“*Eliane Giardini como Tarsila do Amaral*”). Escalada para viver Anita Malfatti, Betty Gofman também é conhecida do público por papéis em telenovelas; Gofman, aliás, faz de Anita uma nota dissonante ao compô-la como uma mulher ressentida e desconfiada, endurecida pelas desilusões e ataques. José Rubens Chachá e Pascoal da Conceição são, ainda hoje, atores bissexto na televisão; popular pelo vilão do infantil *Castelo Rá-tim-bum*, Conceição havia interpretado Mário de Andrade no teatro e voltou a fazê-lo no tempo desta escrita, no desfile da escola de samba Mocidade Alegre, campeã do Carnaval de

São Paulo em 2024 (Guri, 2024). Ranieri Gonzales e Marcelo Várzea completam o quinteto “duro” da Semana, mas seus personagens não têm conflitos ou arcos, restringindo-se a comentaristas das situações retratadas. Mário, Anita, Oswald e Tarsila têm tramas que atravessam os anos de *Um Só Coração*; na segunda dezena de capítulos, o casal *Tarsiwald* se reconfigura num triângulo amoroso com a chegada de Pagú.

No mosaico histórico paulistano composto pela minissérie, a Semana de Arte Moderna aparece dependente da oralidade, remontando uma televisão herdada do rádio. Nesse sentido, as imagens das obras são submetidas aos diálogos, que se esforçam em transformar os conteúdos em dramaturgia, mas ainda soam expositivos e professorais. Nesse sentido, *Um Só Coração* não deixa de retomar a visão aristotélica sobre a dramaturgia como forma de ensino aprendizagem.

Ícone da modernidade brasileira, mas não do modernismo, a TV costuma privilegiar a camada textual denotativa, isto é, a entrega das informações acerca do texto, subjugando assim as qualidades estilísticas expressivas, simbólicas e decorativas (Bordwell, 2008; Butler, 2010). Nessa negociação conciliatória entre modernismo, modernidade televisiva e transparência narrativa, encaminha-se não para a mastigação/vômito antropofágico, mas para a trituração veloz da pós-modernidade.

Sodré e Yamamoto lembram que a pós-modernidade pode ser entendida como uma transição sociocultural do capitalismo, com as diferenças culturais sendo integradas num todo via aparelhos de reprodução ideológica, como a televisão. Ao voltarem ao pensamento de Jameson, dizem que “a arte pós-moderna [...] transformou o mundo artístico numa *bricolage* vazia”, “pastiche voltado para o entretenimento rápido [...]”, fragmentado e conformista (Yamamoto in Citelli et al., 2014, p. 87). Produto de uma TV privada, *Um Só Coração* injeta —

entre comerciais e sob a pele do amor romântico — a Arte Moderna, que acaba diluída na correnteza imagética de uma tela que, no Brasil, tornou-se símbolo não do moderno, mas da modernidade. Nesse sentido, as obras são, como Martim, presenças lateralizadas, acionadas pela negociação típica de um pós-modernismo onde o mercado emite juízos estéticos (Sodré e Yamamoto, 2014).

Assim, quando *Um Só Coração* traz a modernidade à tela, o faz mais como objeto histórico do que estético. Não se pode negligenciar, porém, a influência televisiva; segundo Amaral (Dwek, 2005), a minissérie popularizou artistas e aumentou as visitas a museus na época da exibição. Ainda que a tela eletrônica não tenha privilegiado experiências estéticas de vanguarda, seu sentido pedagógico pode, ainda assim, ter impulsionado o público a estender a ficção noutras experiências e espaços. Feita sob códigos televisivos convencionais, a minissérie se coloca, curiosamente, num período histórico da televisão em que títulos como *Os Maias* (2001) e *Hoje é dia de Maria* (2005) propuseram experimentações mais ousadas no que concerne a uma ruptura televisiva.

É, portanto, uma síntese formal reveladora a cena que introduz a Semana na sobreposição fantasmagórica entre as pinturas e a gravura de Di Cavalcanti, cartaz/capa do programa. A montagem ousada pode, à primeira vista, parecer uma faísca moderna, mas logo se dobra ao estabelecimento narrativo, impedindo uma contemplação capaz de gerar opacidade (Xavier, 2017) e ruptura do fluxo televisivo (Williams, 2016). Assim, estiliza-se *Um Só Coração*, que, em imagens voláteis, de circulação rápida, bombeia boas intenções. Pode-se ouvir sobre a Semana; pode-se até ver a Semana de Arte Moderna, mas não enxergá-la, muito menos contemplar suas obras. Arte vanguardista televisionada no sentido mais tradicional: menos pela lógica do olhar; mais pela do relance.

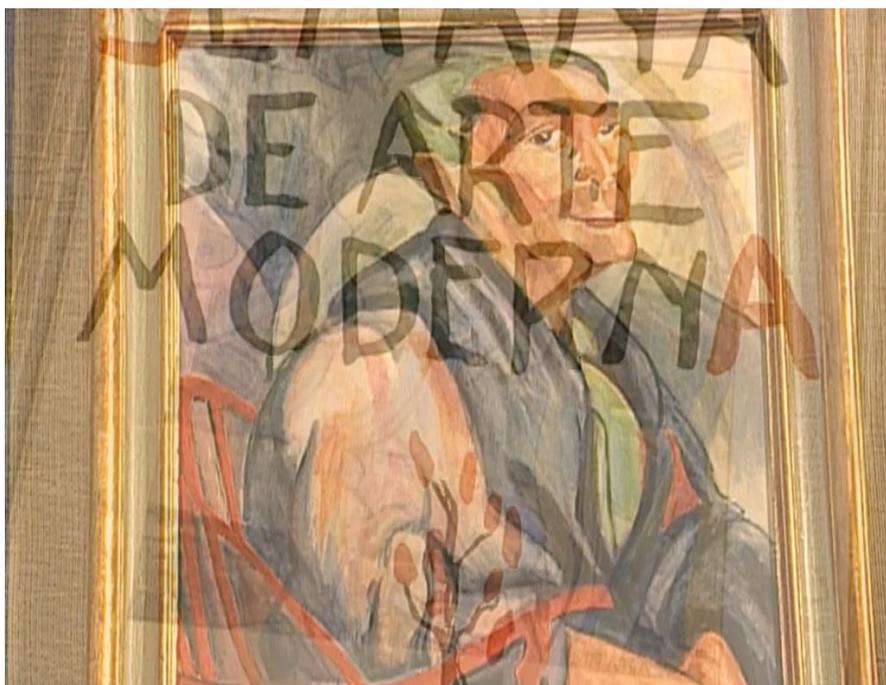


Figura 1: Arte volátil sobreposta ao cartaz. Captura do autor. Fonte: Globoplay.

Referências

Amaral, A. A. (1998). *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Ed. 34.

Barcinsky, F. W. (2014). *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Martins Fontes.

Bomtempo, M. E. (org). (2022) *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo.

Bordwell, D. (2008). *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus.

- Bordwell, D. (2013). *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Unicamp.
- Butler, J. G. (2010). *Television style*. Londres: Routledge, 2010. Kindle ed.
- Cruz, Á. A. Z., (2023). “Minissérie: um episódio (televisivo) dividido em capítulos.” *Elipse*. 5, pp. 20–23.
- Dastre, N., (2007). *Um Só Coração: A Recriação Ficcional de Yolanda Penteado*. Mestrado, Unip.
- De lá pra cá, (2009). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Jim_rWPlsn0 [Consultado em 1 de julho de 2024].
- Doane, M. A., (2018). “A Voz no cinema: a articulação de corpo e espaço.” In: *A Experiência do cinema*. São Paulo: Paz e Terra.
- Dwek, T. (2005). *Maria Adelaide Amaral: a emoção libertária*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Fabris, A. (Org.) (1994). *Modernidade e Modernismo No Brasil*. Campinas: Mercado de Letras.
- Gonçalves, M. A. (2012). *1922: A Semana que não terminou*. São Paulo: Cia das Letras.
- Guri, P. G. (2024). “‘Mário de Andrade está feliz’, diz ator campeão do Carnaval com a Mocidade.” *Uol*. Disponível em: <https://www.uol.com.br/carnaval/noticias/redacao/2024/02/17/titulo-da-mocidade-consagra-a-luta-de-mario-de-andrade-pelo-samba-diz-ator.htm> [Consultado em 1 de março de 2024].
- Holanda, S. B. de. (2016). *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras.
- Ionta, M. (2007). *As cores da amizade: cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. São Paulo: Fapesp.
- Jardim, E. (2015). *Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro.

Marques, I. (2013). *Modernismo em revista: estética e ideologia dos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

McKee, R. (2018). *Diálogo: a arte da ação verbal na página, no palco e na tela*. Curitiba: Arte e letra.

Merleau-Ponty, M. (2004). *Conversas*. São Paulo: Martins Fontes.

Minisséries Um Só Coração e JK - Histórias da TV 02, (2007). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aPHmCTESs6Y> [Consultado em 1 de julho de 2024]

Ortiz, R. (2013). "Imagens do Brasil." *Sociedade e Estado*. 28(3), pp. 609–633.

Ortiz, R. (1989). *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

Ortiz, R., (2000). "Popular culture, modernity and nation." In: *Through the kaleidoscope: the experience of modernity in Latin America*. Londres: Verso.

Rezende, N. (2011). *A Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Ática.

Schelling, V. (2000). *Through the kaleidoscope: the experience of modernity in Latin America*. Londres: Verso.

Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. Los Angeles: Univ of California Press.

Sodré, M. e Yamamoto, E. Y., (2014). "Comunicação e Pós-modernidade". In: *Dicionário de comunicação: escolas, teorias e autores*. São Paulo: Editora Contexto.

Sontag, S. (2020). *Contra a interpretação: e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.

Um Só Coração, (sem data). <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisséries/um-so-coracao/>. Disponível em:

<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisséries/um-so-coracao/>

[Consultado em 1 de março de 2024].

Um Só Coração (2004) Direção: Carlos Araújo; Carlos Manga. Produção: TV Globo LTDA. São Paulo: TV Globo LTDA.

Vanoye, F.; Goliot-Létè, A. (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus.

Wajnman, S. (2007). "Paradoxos pós-modernos na representação da modernidade e do modernismo: estudo de recursos expressivos da minissérie *Um só Coração*", *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 34(27), pp. 73-88.

Williams, R. (2016). *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Belo Horizonte: PUC Minas.

Xavier, I. (2017). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.