

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**REPRESENTAÇÕES DA SEMANA DE ARTE MODERNA E DOS  
MODERNISTAS NA IMPRENSA DE PORTO ALEGRE (1922-1928)**

**DENISE FERNANDES**

**Monografia apresentada como  
requisito para obtenção do diploma de  
Graduação em Licenciatura em  
História.**

**Orientador: Prof. Dr. Alessandro Kerber**

**Porto Alegre, novembro de 2009.**

## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar agradeço ao Prof. Alessandro Kerber pela orientação atenciosa e pela enorme paciência com que se dispôs a me ajudar nesta empreitada.

Também muito devo à professora Paula Ramos, do Instituto de Artes da UFRGS, pelo empréstimo de material referente ao modernismo gaúcho e por sua boa vontade em esclarecer minhas dúvidas sempre que solicitada.

Por fim, agradeço aos meus amigos Vicente Flach Renner, Janaína Pinto Soares, Thiago Sebben e Vivian Nickel pela possibilidade que me deram de trocar idéias e sugerir novas possibilidades no andamento do trabalho aqui apresentado.

## Sumário

Introdução	04
1. O contexto da década de 1920	11
1. 1. Semana de Arte Moderna e modernismo brasileiro.	11
1. 2. O contexto de Porto Alegre na década de 1920.	15
1. 3. Espaços de sociabilidade na Porto Alegre dos anos de 1920	22
1. 4. Os jornais de Porto Alegre na década de 1920	26
1. 5. Quem são os autores que escreveram sobre o Modernismo paulistano na imprensa de Porto Alegre.	28
2. Representações do Modernismo na cidade que se moderniza.	30
2. 1. Repercussões imediatas da Semana de Arte Moderna	30
2. 2. 1924: o crescimento da questão “nacional” entre os modernos	34
2. 3. A partir de 1925: Modernismo como sinônimo de uma literatura com “identidade nacional”.	40
Conclusão	47
Bibliografia	49

## Introdução

Este trabalho tem como objetivo analisar as representações do Modernismo paulista na imprensa porto-alegrense, a partir do advento da Semana de Arte Moderna de 1922 até o ano de 1928.

A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um evento realizado por um grupo de intelectuais e artistas brasileiros (majoritariamente paulistas) em que o objetivo principal seria a manifestação de uma nova estética afinada com os tempos modernos. Nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro foram apresentadas poesias, manifestos, obras de artes plásticas e números musicais que evocavam uma inovação na arte brasileira. A crítica visava, sobretudo, ao estado das artes brasileiras, sufocadas por modelos europeus ultrapassados e não adaptados à realidade nacional. Mais do que uma unidade de novos conceitos, o que os artistas propunham era uma derrubada dos velhos paradigmas estéticos, então encabeçados por parnasianos e simbolistas. Como dissera Oswald de Andrade “não sabemos o que queremos, sabemos o que não queremos” (Cf. SOUZA, 1977, p. 253).

Em termos gerais, a bibliografia sobre Modernismo mostra que, nos anos que se seguiram à Semana, entre 1922 e 1924, a atuação dos artistas foi marcada por uma postura panfletária. Revistas literárias como a *Klaxon*, lançada em 1922, representavam a noção de total ruptura com a estética habitual das letras brasileiras. Trata-se de um período marcado pelo radicalismo de Oswald de Andrade, um dos artistas de então mais execrados pela opinião crítica.

Entre 1925 e 1927, numa tentativa de conceitualizar e divulgar aquilo que pretendiam ser, os artistas viajam pelo país para pesquisar sobre a cultura e a história brasileiras e reiterar a necessidade do encontro de uma expressão literária e artística “verdadeiramente nacional e moderna”. Nesse período, Guilherme de Almeida viaja à Porto Alegre (1925) onde ministra conferências sobre o modernismo e a identidade nacional. Também Marinetti – o pai do Futurismo – visitará o Brasil nessa época.

Mais tarde, nos anos que vão até 1929/1930, ocorre um processo de maturidade do modernismo. As atenções, que na literatura eram concentradas nas formas poéticas, vão se deslocando para a escrita do romance (SOUZA, 1997 e 2000). A partir da década de 1930, a literatura brasileira será marcada em sua história pelos grandes romances regionais, identificados, dentro da historiografia literária, como a segunda fase do modernismo

brasileiro. Não há, com alguma exceção, o radicalismo de outrora, e os ideais românticos e parnasianos parecem já ter ficado para trás<sup>1</sup>.

Um ponto fundamental a ser destacado é o fato de o grupo que compunha tanto os executores da Semana de Arte Moderna quanto os artistas que seguiram se auto-intitulando “modernistas” ser bastante amplo. Esses intelectuais e artistas, ao contrário do que se poderia esperar, tinham idéias muito diversas – até mesmo opostas – sobre o que seria a desejada renovação artística brasileira (SOUZA, 1997 e 2000; TELES, 2005; BRITO, 1978; BOAVENTURA, 2000). Entre as idéias de Oswald e Mário de Andrade e as dos componentes do grupo da *Anta* (como Plínio Salgado e seu Verde-Amarelismo) havia uma distância considerável. O único ponto em comum talvez fosse o de buscar, na nova literatura, uma expressão da *verdadeira identidade nacional*.

Outro fator importante foi o caráter local do movimento. Ocorrida em São Paulo, a Semana de Arte Moderna configurou-se como um produto da elite intelectual daquela cidade. Apesar de artistas oriundos de outras cidades e estados se apresentarem na ocasião e, mais tarde, surgirem “facções” modernistas no Rio de Janeiro e, em menor escala, em outras regiões, o Modernismo, como é considerado nos manuais de literatura, foi uma reivindicação estética notadamente paulistana. Isto é importante destacar não por dizer que só houve modernismo em São Paulo, mas sim pra dizer que “aquele modernismo” era paulistano.

Contudo, essa “produção” circulou em diversas partes do país através, especialmente, da imprensa escrita, e o que se pretende analisar aqui é como ela foi representada em Porto Alegre, cidade que, além de já possuir um número razoável de periódicos, buscava a sua “modernidade”.

A Porto Alegre da década de 1920 passou por mudanças importantíssimas no sentido de modernização do espaço urbano e, por conseqüência, de reorganização de suas sociabilidades e identidades. Sob a “batuta” de José Montauray e, de forma mais enfática, a partir do governo de Otávio Rocha, os planos governamentais se voltarão sobretudo para a remodelação da cidade e organização de uma estrutura mais moderna para a capital

---

<sup>1</sup> Ponto altamente discutível, uma vez que muitos críticos da literatura – como Antonio Candido de Melo e Souza e José Hildebrando Dacanal – irão defender a permanência de fortes influências “passadistas” de forma e conteúdo na obra de vários autores da época, inclusive entre alguns que tomavam para si a denominação de “modernistas”. De qualquer sorte, esta questão nevrálgica não será abordada na presente pesquisa por ocorrer em período posterior ao do objeto de análise.

gaúcha. No primeiro capítulo, trataremos dessa questão, dando “uma olhada” nos processos de modernização da cidade feitos em tal período.

Esta questão da “modernização de Porto Alegre” é especialmente importante para o assunto que estamos tratando, uma vez que o Modernismo paulista, apresentado ao público oficialmente pela primeira vez com a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, tinha como um de seus motes a “modernização” das artes na medida em que a sociedade estava ficando moderna.

Na presente pesquisa, serão analisados os textos de autores porto-alegrenses atuantes na imprensa local da segunda década do século XX. Se iniciando com a Semana de 1922, e se encerrando com o começo da publicação, em agosto de 1928, da *Revista de Antropofagia*<sup>2</sup> - talvez a última representante de relevo das publicações de cunho radical e pedagógico dos modernistas. Contudo, a produção referente à *Revista de Antropofagia* não será analisada, pois será publicada após o período estipulado para a análise, servindo neste momento apenas como um marco temporal para a presente monografia.

O primeiro periódico porto-alegrense que cumpriu o papel de agregar talentos e aproximar os interessados pelas Belas Artes foi o *Jornal do Comércio*, quando da direção de Achylles Porto Alegre. Porém, no período de que trata este trabalho, de 1922 a 1928, esse jornal já não mais existia.

Especificamente, enfocaremos os jornais *Correio do Povo* e *Diário de Notícias*, por serem os títulos da imprensa porto-alegrense que mais deram destaque aos debates de teor artístico-cultural no período abordado.

Nomes como Augusto Meyer<sup>3</sup>, Moysés Vellinho, Roque Callage, Zeferino Brasil, Fernando Callage, Ângelo Guido, entre outros, aparecem em ambos os jornais e em muitas revistas ilustradas da época, oferecendo uma proficuidade rica para análise.

Esta pesquisa tem por necessidade dialogar com os campos da história e da literatura. Para trabalhar com a representação do modernismo numa imprensa de início do século XX, convém saber o que já foi escrito sobre modernismo brasileiro e sul-rio-grandense e sobre

---

<sup>2</sup> A Revista de Antropofagia surgiu como conseqüência do *Manifesto Antropófago*, escrito por Oswald de Andrade e publicado em 1928. A revista teve duas fases. A primeira, sob a direção de Alcântara Machado e Raul Bopp, teve dez números publicados, que circularam de maio de 1928 a fevereiro de 1929. Nessa fase, os principais colaboradores foram: Plínio Salgado, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Menotti del Picchia, Murilo Mendes e Augusto Meyer. Os autores que escreveram nesse período da revista representam a "nata" do primeiro momento modernista. A segunda fase, sob liderança de Geraldo Ferraz, teve 15 números publicados no jornal "Diário de São Paulo", sendo o primeiro deles em 17 de março de 1929 e o último, em 1º de agosto de 1929.

<sup>3</sup> Augusto Meyer atuou, inclusive, em algumas publicações de cunho modernista, conforme nota acima.

o contexto de produção desse objeto de análise – Porto Alegre da década de 1920 e sua imprensa e intelectualidade locais.

Para o tema específico da representação do Modernismo na crítica dos autores que atuaram na imprensa porto-alegrense, há os estudos acadêmicos de Carla Cristina Marins Viana (2006), sobre a poesia e a obra crítica de Augusto Meyer. Também sobre Augusto Meyer, Tania Carvalhal (1976) oferece bom material de análise a respeito da produção crítica do poeta.

Sobre Moysés Vellinho na imprensa porto-alegrense, existe o trabalho de pós-graduação de Tatiana Zismann (2006) que, apesar de focar a questão nacionalista dentro da obra historiográfica do intelectual gaúcho, dispõe um espaço razoável para a discussão de como Vellinho se posicionou diante do Modernismo.

Dentro da extensa produção existente sobre a Semana de Arte Moderna e o Modernismo brasileiro, foram utilizados os estudos de Annateresa Fabris (1994) e Ronaldo Brito (1983), por articularem a questão da nacionalidade e da modernidade no Brasil.

Também, um livro muito proveitoso para esta monografia foi o de Maria Eugenia Boaventura – *22 por 22: a Semana De Arte Moderna Vista Pelos Seus Contemporâneos* – em que a autora faz uma análise de grande parte da crítica publicada, no centro do país, nos primeiros momentos após a Semana de Arte Moderna. O livro contém, em anexo, os textos integrais de periódicos da época, possibilitando o conhecimento – sem muito esforço – da maneira como foi tratada a questão modernista pelos contemporâneos paulistas da SAM.

No que concerne aos registros das influências modernistas em publicações gaúchas, Ligia Leite (1978) busca, nas particularidades da produção cultural gaúcha das primeiras décadas do século XX, mostrar a expressão de um modernismo regional, diferente daquele praticado no centro do país, mas dotado de renovações estéticas que o enquadram como correspondente artístico de uma certa modernidade encontrada nas relações sociais do contexto. A autora faz um importante trabalho ao registrar todas as manifestações referentes ao Modernismo brasileiro na imprensa sul-rio-grandense, numa publicação em comemoração ao meio século de realização da Semana de Arte Moderna (*Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para o seu estudo*, 1972). Esse livro, aliás, será de grande ajuda no “rastreamento” da crítica a ser analisada na presente pesquisa.

Para a contextualização da Porto Alegre da década de 1920, serão utilizados trabalhos vinculados à perspectiva da História Cultural, por manterem um diálogo mais contundente

com o conceito de representação e por apresentarem aportes para aproximações entre a História e a Literatura, pontos altos desta pesquisa. Dentre os muitos autores que abordam o tema da *cidade*, serão privilegiados os estudos de Charles Monteiro e Sandra Pesavento, em virtude do enfoque dado à urbanização e à construção de identidades sociais da capital porto-alegrense da segunda década do século XX.

Nesse sentido, Charles Monteiro analisa como o processo de urbanização da capital sul-rio-grandense se deu dentro dos moldes de uma iniciante modernidade brasileira. Essa urbanização trouxe, para além dos aspectos arquitetônicos e de saneamento básico, uma revitalização do debate sobre a identidade nacional. Progresso e nacionalismo, nesse caso, eram intimamente associados a uma aproximação de Porto Alegre às notícias recebidas tanto das urbes européias quanto do Rio de Janeiro (sinônimo brasileiro de cidade moderna) (MONTEIRO, 1996, p. 267).

Já Sandra Pesavento tem uma vasta obra relacionada à construção das identidades sociais nos círculos de convívio formados ao longo do processo de modernização da cidade. Essas identidades mantêm aspectos “nostálgicos” articulados com novos costumes sociabilizados por diferentes influências culturais que se instalarão na Porto Alegre do começo do século XX (influências, como foi comentado, tanto da Europa como do Brasil – Rio de Janeiro e São Paulo). Ela tenta demonstrar que, até os primeiros anos do século XX, a identidade gaúcha era composta majoritariamente pela idéia de guerra e da formação natural do território sulino. A partir dos anos de 1920, esse ideário será incrementado pelo crescimento urbano, que tornará possível o surgimento de novas sociabilidades e, conseqüentemente, novos modos de auto-representação (2002, p. 289).

Apesar de existirem estudos sobre as críticas publicadas na imprensa porto-alegrense sobre o modernismo – como aquele de Ligia Chiappini Leite, livro de referência para quem vai estudar o modernismo no RS –, ainda não há registros de pesquisas que se concentrem na *representação* da Semana de Arte Moderna e dos modernistas na imprensa do contexto particular da Porto Alegre dos anos de 1920. Em outras palavras, nos estudos anteriores, ou se privilegia um autor para fazer um estudo particular de sua obra crítica, ou se analisa o conjunto da crítica, levando em conta as representações da estética literária apresentada nos textos. A questão do nacionalismo já foi bastante trabalhada, mas num sentido geral, sem estar articulada com a representação feita pela imprensa dos processo de modernização que a capital gaúcha sofre neste mesmo período.



Apesar de ter várias correntes divergentes, esse campo da historiografia permite apontar um arcabouço conceitual básico para coerência de um trabalho.

Para a compreensão da proposta desta análise, é fundamental a definição utilizada para o conceito de *representação*.

Etimologicamente, “‘representação’ provém da forma latina ‘*repraesentare*’ – fazer presente ou apresentar de novo” (Chartier, 1990, p. 25). Fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, inclusive uma idéia, por intermédio da presença de um objeto. Por exemplo: a imprensa de Porto Alegre fazia presente este algo que estava sendo produzido em São Paulo.

A representação é um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar de quem representa. Representação das representações que nos permite um olhar sobre quem as estava produzindo, já que, como afirma Chartier, “a representação é influenciada pelos interesses de quem a produz” (CHARTIER, 1990, p. 17). Assim, uma descrição da Semana de Arte Moderna em um texto que evoca a Semana de Arte Moderna, por exemplo, tomará o lugar do evento, naquele contexto limitado. Os significados do texto tomam o lugar da Semana, não de forma idêntica, porém análoga, através das atribuições de significados.

Ainda em Chartier (1991), vemos que a representação é o produto resultante de uma prática. A literatura, assim como as artes plásticas, configura-se como representação, porque é o produto de uma prática simbólica que se transforma em outras representações. Então, um fato nunca é o fato. Seja qual for o discurso ou o meio, o que temos é a representação do fato. A representação é uma referência, e temos de nos aproximar dela, para nos aproximarmos do fato. A representação do real, ou o imaginário, é, em si, elemento de transformação do real e de atribuição de sentido ao mundo.

Para Le Goff (Cf. PESAVENTO, 1995, p.15), representação é a tradução mental de uma realidade exterior percebida e liga-se ao processo de abstração. O imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade. Mas as imagens e discursos sobre o real não são exatamente o real ou, em outras palavras, não são expressões literais da realidade, como um fiel espelho.

Ou seja, no domínio da representação, as coisas ditas, pensadas e expressas têm outro sentido além daquele manifesto. Enquanto representação do real, o imaginário é sempre referência a um ‘outro’ ausente. O imaginário enuncia, se reporta e evoca outra coisa não explícita e não presente. Este processo, portanto, envolve a relação que se estabelece entre significantes (imagens, palavras) com os seus

significados (representações, significações (Castoriadis), processo este que envolve uma dimensão simbólica (LE GOFF apud PESAVENTO, 1995, p.15).

Nesse contexto, Pesavento (1995), ao fazer uma síntese entre o pensamento de Castoriadis, Le Goff e Gilbert Durand, relata que a sociedade constrói a sua ordem simbólica, que, por um lado, não é o que se convencionou chamar de real (mas sim sua representação) e, por outro lado, é também outra forma de existência da realidade histórica. Para esclarecer como ocorrem as representações do mundo social em relação ao próprio mundo social, a autora recorre ao contexto (econômico, social e político) e ao texto (discurso sobre aquele contexto), operando a linguagem como meio da representação. Ela parte da premissa de que só é possível decifrar a representação através da articulação texto/contexto. Nesse caso, o historiador deve se deter ao duplo aspecto da Representação: “a idéia de Representação é duplamente apresentada ao historiador na medida em que este toma as fontes como representação do passado, meio para o historiador chegar às representações construídas no passado” (PESAVENTO, 2005, p.42). Segundo a autora, o recorte da documentação realizada pelo pesquisador deve ser considerado como um aspecto da representação do discurso que será proferido.

Portanto, neste estudo, Representação será entendida como, nos dizeres de Roger Chartier (1990, p. 20), a “presença do ausente”,. Em outras palavras, ela é a apropriação do real imbuída de significado. Não é mais o real, materialmente falando, mas o real que cada pessoa percebe como tal.

Dentre os jornais foram selecionados dois títulos por serem os de maior representatividade na Porto Alegre do período: *Correio do Povo*, exemplares publicados entre fevereiro de 1922 e outubro de 1928, e *Diário de Notícias*, dos anos 1925 a 1928<sup>4</sup>. Todos os jornais aqui referenciados foram encontrados no Museu de Comunicação Hipólito José da Costa ou no Arquivo Municipal Moysés Vellinho.

Ao longo do recolhimento das fontes, nem todas as edições estavam disponíveis para pesquisa – alguns exemplares muito danificados ou coleções de meses inteiros desaparecidas do acervo dos referidos museus. Dessa forma, há lacunas no período que foi proposto inventariar, tentando-se preenchê-las a partir das referências presentes, principalmente, no livro de Ligia Chiappini Moraes Leite – *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para*

---

<sup>4</sup> No jornal *A Federação*, outro importante matutino de Porto Alegre da década de 1920, também foram observados alguns exemplares. Mas como sua linha editorial escapa aos interesses de publicação de críticas literárias, não foi encontrado material relevante para a pesquisa aqui apresentada.

*estudo*, no qual a autora faz um extensivo e importante trabalho de coleta de todo material que fizesse menção à questão do modernismo no estado do Rio Grande.

## **1. O contexto da década de 1920**

### **1. 1. Semana de Arte Moderna e modernismo brasileiro.**

De acordo com Antonio Candido (1997, p. 09), o Modernismo, na literatura brasileira, está ligado a três fatos intrínsecos: um *movimento*, surgido a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, que tinha como principal meta “suplantar a literatura vigente”, principalmente o Parnasianismo; uma *teoria estética*, que, apesar de não ser bem definida nem uniforme, visava a uma renovação dos conceitos de literatura e de leitor; e um *período*, encerrando a etapa mais radical, em 1930, e a de maturação, em 1945.

A Semana de Arte Moderna foi a primeira manifestação pública de um grupo de intelectuais e/ou artistas, majoritariamente paulistas, que reivindicavam, há algum tempo, uma renovação das artes brasileiras, sobretudo da literatura. Organizada para acontecer em 1922, ano em que se comemoraria o centenário da independência do Brasil, ela se tornou um marco simbólico do processo de modernização e de reflexão da cultura brasileira. Foi a partir dela que mudanças significativas começaram a se operar no âmbito da intelectualidade e da produção cultural. Apesar de ter sido um evento paulista, produzido por uma elite intelectual e econômica, muitas das propostas apresentadas ao longo daquelas noites de fevereiro de 1922 começaram a ser digeridas, tempos depois, pelos cariocas, pelos mineiros, pelos gaúchos, entre outros, embora de distintos modos (RAMOS, 2002).

Entretanto, como afirma Maria Eugenia Boaventura, a Semana foi produto de idéias que já fervilhavam, há bastante tempo, na cabeça dos intelectuais que a propuseram.

“A valorização desse minuto delirante de remodelação artística torna-se muito artificial ao se colocar o evento como o fato mais importante do modernismo. Essa Semana tão comemorada não inaugurou o movimento, foi apenas a festa planejada para anunciar o engatinhar de uma nova mentalidade, e os resultados precisos conseguidos, até então, pela mesma turma, que, em 1917, havia vibrado em silêncio com as ousadias de *O Homem Amarelo* e de *A Boba*, de Anita Malfatti, depois de um longo processo de aprendizagem sobre a arte moderna e de arregimentação de novos companheiros, (...)” (BOAVENTURA 2000, p. 16)

O cenário brasileiro da época era complexo: a presença de um crescimento urbano e industrial nas principais cidades do país por conta da Primeira Guerra Mundial; o questionamento à legitimidade do sistema político das repúblicas oligárquicas; a influência dos imigrantes (vindos em massa a partir do final do século XIX) na sociedade nos âmbitos intelectual e técnico; tudo isso dava margem ao surgimento de uma nova mentalidade, principalmente nas áreas das artes e da educação.

Assim, o grupo modernista age como um “grupo de pressão”, defendendo um ataque sistemático não apenas às linguagens na moda, mas sobretudo “às instituições artísticas e aos seus códigos cristalizados”. Dentro dos limites de uma modernização incipiente e de uma sociedade em vias de transformação, os modernistas contestam tanto o sistema de produção artístico-cultural e seus “modos de fruição quanto a pouca atenção que essa produção dedicava à nova paisagem urbana e seus novos atores” (FABRIS, 1994).

A cidade de São Paulo – a então chamada “futurópolis” por muitos de seus contemporâneos, por apresentar um ritmo crescente de urbanização e crescimento econômico (BOAVENTURA, 2000) – foi palco de longas discussões intelectuais, em que os “novos” enfrentavam a oposição dos parnasianos e o conservadorismo do meio cultural paulistano, o que dificultava a consolidação das novas idéias. As comemorações do aniversário da independência também despertaram um sentimento nacionalista na intelectualidade tradicional, desviando o olhar da imprensa.

O trabalho doutrinário dos principais nomes do modernismo – Oswald e Mário de Andrade, Menotti Del Picchia –, através de suas colunas nos jornais, não foi suficiente para destronar o parnasianismo. Nem mesmo o simbolismo, pouco tempo antes, havia conseguido desbancá-lo:

“Talvez esse fenômeno explique dois aspectos da história do movimento: 1. as marcas nítidas de certo modernismo datado e desatual que, entre nós, caiu no gosto do público; 2. a penetração desastrosa no meio literário de um futurismo obcecado pela modernidade aparente, no âmbito da linguagem e de tiradas bombásticas, praticando, em outro registro, o mesmo artifício lingüístico que os novos almejavam derrubar.” (BOAVENTURA 2000, p. 19-20)

Num primeiro momento, o movimento paulistano foi recebido pela intelectualidade brasileira como manifestação brasileira do marinetismo<sup>5</sup>, nessa época, já em decadência na Europa. O *futurismo* era concebido, no Brasil, como sinônimo de moderno, dessa forma,

---

<sup>5</sup> Marinetismo é como foi chamado o futurismo italiano, em referência ao grande pai do Futurismo, o italiano Filippo Tommaso *Marinetti*.

muitos dos próprios agentes do modernismo utilizaram essa definição para suas produções e teses. Um dia após o término da Semana, declara Oswald:

“Futuristas de São Paulo, personalíssimos e independentes não só dos dogmatismos do marinetismo como mesmo de qualquer outro jogo mesquinho. Futuristas, apenas porque tendíamos para um futuro construtor, em oposição à decadência melodramática do passado de que não queríamos depender” (Oswald de Andrade apud BOAVENTURA, 2000, p. 27)

No que concerne aos conservadores, *futurismo* era identificado com tudo que fosse diferente, alheio ao tradicional, com carga consideravelmente pejorativa, “encarada como fenômeno de patologia mental”. Assim, as obras apresentadas durante a Semana aparentemente defendiam extravagâncias para o pacato contexto cultural brasileiro da época e foram, de súbito, consideradas pelos críticos de mimese do futurismo que, a pretexto de revolucionar a “literatura, lhe aplicava ‘uma camisa de força’. A generalização passa a ser norma. Toda inovação estapafúrdia associava-se ao futurismo” (BOAVENTURA, 2000).

A oposição imprimia em todas as tendências do modernismo a etiqueta de futurista, sem estabelecer as distinções existentes entre elas.

Segundo Annateresa Fabris (1994), difícil é a tarefa de analisar a modernidade brasileira, pois boa parte das produções sobre o modernismo, principalmente da sua época mais agressiva, que vai até por volta de 1930, foi escrita por protagonistas ou apologistas do movimento, que não raro estavam “empenhados na defesa da causa da arte moderna”, sem questionar mais profundamente os meandros dos acontecimentos.

Um fato fundamental para a compreensão do “nosso modernismo” é a constatação da precariedade das ciências e tecnologias no país, ainda em incipiente desenvolvimento nas primeiras décadas do século XX. Essa realidade tornava o “moderno” mais um elemento de desejo, de expectativa, do que de vivência real (BRITO, 1983).

Mas, sem dúvida, o elemento distintivo central do modernismo brasileiro será a *busca de uma identidade nacional*. Essa busca fará com que os intelectuais se voltem para o passado histórico e mítico do país, numa tentativa de reencontrar o “elo perdido”, de *redescobrir o Brasil* (FERREIRA, 2004). Nesse sentido,

“Paradoxal modernidade a de projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado. Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforça para assumir as

condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim. Este era o nosso traço de *ser* moderno.” (BRITO, 1983, 14)

Essa tendência para o “brasileirismo” pode ser verificada em todos os “grupos” do nosso modernismo: do verde-amarelismo ao antropofagismo, respeitadas as suas diferenças, todos dizem saber a melhor maneira de chegar à essência brasileira.

O modernismo, “movimento ambicioso e de sentido destruidor”, nos dizeres de Paula Ramos (2002), pregava uma revolta contra o que então se configurava como a inteligência nacional, contra o que era *passadismo*. Este, para Mário e Oswald de Andrade, era todo o tipo de importação legitimada pela civilização européia, que eles pensavam estar ficando cada vez mais ultrapassada. No “baú dos passadismos, estavam a poesia parnasiana, a arte acadêmica ensinada, produzida e reproduzida em instituições como a escola Nacional de Belas Artes e tudo o que era consagrado e tradicional” (RAMOS, 2002).

Entre tantos objetivos, o modernismo brasileiro pregava o fim da nossa submissão cultural aos padrões estrangeiros, embora reconhecesse que precisávamos estar sintonizados com as discussões estéticas presentes na Europa. Pregava, também, que o Brasil necessitava *descobrir* o Brasil. Para isso, seria preciso conhecer sua própria história, sua cultura, suas tradições, seu folclore, sua gente – as expedições a Minas Gerais e a várias partes do país, organizadas pelos propositores do movimento, evidenciam bem esse caráter. E foi alinhavando relações entre os conceitos de *civilização*, *cultura* e *nação* que os modernistas apresentaram novas perspectivas para olhar o país.

Entretanto, também dentro dessa facção do campo intelectual havia divergências: os manifestos *Anta* e *Antropofagia*, mesmo perpassados por idéias nacionalistas e primitivistas, revelavam tendências estéticas e políticas divergentes. Enquanto o primeiro – do qual faziam parte intelectuais como Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Plínio Salgado – defendia que o primitivismo deveria ser uma busca da natureza pura, uma continuidade das tradições folclóricas, originando um tipo de nacionalismo ufanista, o segundo – do qual faziam parte Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Raul Bopp, entre outros – acreditava que o passado, a tradição e o primitivismo seriam fontes de um lirismo original a ser incorporado à realidade urbana com seus aspectos mais radicalmente modernos. Em outras palavras, estes últimos pautavam suas reflexões a partir de rearticulações entre dicotomias como tradição-modernidade e particular-universal, inaugurando uma nova forma de compreensão da cultura brasileira. Ao longo de um bom tempo, os intelectuais das duas facções debateram suas idéias por meio, principalmente, de artigos publicados em revistas e jornais da época. Houve,

portanto, um debate dentro de uma facção do campo intelectual aparentemente concordante entre si (RAMOS, 2002).

Há uma busca concomitante de um passado e de um futuro, construídos utopicamente, a partir da releitura de fatos da história e mitos brasileiros. A cidade de São Paulo é “eleita” como o lugar por excelência da modernidade brasileira, pois

“tais escritores reelaboraram o discurso épico-regional e o revestiram com imagens futuristas, numa projeção *otimista e frequentemente acrítica*, presa ao ideário burguês. Sob sua batuta, São Paulo é concebida como fulcro irradiador de um novo tipo de civilização.

“O próprio movimento modernista passou a ser associado ao mito da *bandeira paulista*: se os *bandeirantes* dos séculos 17 e 18 empenharam-se na expansão territorial, os *bandeirantes modernistas* assumiam a tarefa de modernização cultural do país, segundo, contudo, os mesmos objetivos de conquista nessa empreitada, explicitava-se a visão de superioridade regional e as rivalidades com outras partes do país, sobretudo o Rio de Janeiro.” (FERREIRA, 2004, p. 88-89)

A “mistura épica de raças” (Mário de Andrade *apud* Ferreira, p. 103) será, então, a “nova” identidade da capital paulista, aquilo que lhe propicia a modernidade.

Neste estudo, serão, portanto, analisadas as representações da Semana de Arte Moderna e dos primeiros anos do Modernismo na imprensa de Porto Alegre e, assim, faz-se necessária uma discussão acerca do contexto de Porto Alegre da década de 1920.

## **1. 2. O contexto de Porto Alegre na década de 1920.**

*“Quase é possível dizer que, em matéria das representações que dão a ver e dão a ler a cidade, o urbano é polifônico, polimorfo e polissômico, tal a sua variedade. E podemos, talvez, concordar com o escritor Ítalo Calvino em sua obra Cidades Invisíveis, quando diz que uma cidade comporta muitas cidades.”* (PESAVENTO, 2007, p. 165)

A Porto Alegre das primeiras décadas de República é uma cidade com múltiplas leituras, múltiplas personalidades que muitas vezes se chocam no imaginário da população local. De um lado, o “passado” rural – nem tão distante assim, visto que a realidade urbana e industrial ainda é incipiente –, com suas inspirações de heroísmo e bravura. De outro, o desejo

da modernização, a comparação inevitável com os grandes centros urbanos da Europa, predominantemente Paris, a vontade de “civilizar-se” (PESAVENTO, 2007).

O crescimento urbano e populacional de Porto Alegre, durante as duas primeiras décadas do século XX, muito tem a ver com a migração em massa ocorrida na virada do século anterior e com a ligação da cidade, por meio da viação férrea, com o interior do Rio Grande do Sul e outros estados, fato que permitiu uma melhoria na possibilidade de trocas de mercadorias e circulação de pessoas. Esse cenário faz parte das modificações mais amplas que ocorreram com o advento da Primeira República, que trouxe consigo um desejo de modernização e reurbanização das cidades brasileiras (MONTEIRO, 2006).

A partir da mudança para o regime republicano, ainda na virada do século XIX, as principais cidades brasileiras começaram a passar por um lento processo de modernização e urbanização de seus espaços; processo que convinha com o projeto político das elites no poder. Essa modernização baseava-se em paradigmas inspirados nas referências culturais e técnico-científicas das cidades francesas, tendo a *higienização* e o *embelezamento* como pedras de toque da nova ordem urbana.

No Rio Grande do Sul, mais especificamente em Porto Alegre, esse processo de modernização teve aspectos peculiares, devido a forma como foi conduzido pelo Partido Republicano Riograndense (PRR)<sup>6</sup>.

“Árdua tarefa dos governos positivistas de reverter essa matriz de orientação [*passado campo/rural*], articulando uma representação em termos de progresso, que não só se direcionava para o *futuro* como fazia da *cidade* o seu ponto de referência. (...) Tratava-se não só de reformular um projeto, mas traduzi-lo em medidas práticas que reorientassem a apreciação valorativa identitária.” (PESAVENTO, 1999, p. 272)

Segundo Sandra Pesavento (1999), a inspiração de “civilização” não vinha apenas dos moldes europeus, mas também daquelas cidades brasileiras – como São Paulo e, principalmente, Rio de Janeiro – cujo processo de modernização apresentava-se em estado mais adiantado.

O processo de modernização<sup>7</sup> de Porto Alegre esteve marcado tanto pela permanência do PRR no governo durante as primeiras décadas do século XX quanto pelo “eterno

---

<sup>6</sup> O PRR, com sua ideologia positivista comtiana, acreditava na *educação* como elemento capaz de transformar (ou conservar, naquilo que fosse interessante ser preservado) elementos ideológicos e culturais, para que a identidade moderna legitimasse a civilização que estavam tentando construir. A educação era vista pelo PRR como “dimensão cultural e simbólica no projeto da modernidade” (PESAVENTO, 1999, P. 262).



intendente” José Montauray, que permaneceu governando a capital até 1923<sup>8</sup> (MONTEIRO, 1995; PESAVENTO, 1999).

No início da década de 1920, Porto Alegre tinha cerca de 181.985 mil habitantes, passando para 265.985, em 1930. Começou a fazer parte de um pequeno grupo de cidades brasileiras com população entre 200 e 500 mil habitantes. Acima destas, estavam apenas São Paulo e Rio de Janeiro. O crescimento populacional de Porto Alegre, como foi afirmado, não se deveu apenas ao seu alto índice de crescimento vegetativo, mas também aos movimentos migratórios. A cidade tornava-se atraente para esses movimentos por causa da multiplicação de suas fábricas, casas de comércio e serviços relacionados com a educação e os aparelhos de Estado, que ali se encontravam duplamente por ser a sede de dois governos, o municipal e o estadual. (BAKOS, 1998)

José Montauray<sup>9</sup>, em seu longo governo, além de ter reorganizado a administração da cidade, realizou a pavimentação e o calçamento das ruas do centro, criou parques e ajardinou praças – como a Júlio de Castilhos, a Garibaldi e a Dom Sebastião –, regularizou os chamados *serviços industriais* (fornecimento de água e iluminação, recolhimento de lixo, etc.) criando novos serviços. Em 1912, é inaugurado o primeiro serviço de esgotos, e gradualmente foi se estendendo na área central, pois, nos bairros, ainda predominava o sistema de cubos. A partir de 1893, aparece a iluminação pública a gás nas avenidas principais e, em 1908, com a criação da Usina Elétrica Municipal, a iluminação elétrica nas ruas, para além do centro da cidade, atingindo também os arrabaldes, em substituição da iluminação a gás e a querosene.

De acordo com Monteiro (2006), a iluminação elétrica provocou uma verdadeira revolução nos hábitos e costumes da população. Esta, juntamente com as novas tecnologias na área de transportes (bonde elétrico em substituição ao bonde à tração, a partir de 1906) e o aparecimento de novos espaços de sociabilidade da elite, formava uma nova e incipiente cultura urbana, em Porto Alegre.

---

<sup>7</sup> Entende-se aqui “processo de modernização” a transição, ou tentativa, de uma cidade ainda em moldes provincianos – sejam eles urbanos ou sociais – para outra que condissesse com a crescente época de mudanças da “era da velocidade”, onde o planejamento da cidade é pensado em decorrência de uma transformação nas relações de tempo e produção. Pois, conforme Marshall Berman (2005, p. 15), “entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, ocorrem grandes transformações que mudam as concepções de tempo no Ocidente. Impulsionados pela “Revolução Científico Tecnológica”, que gerou uma grande inovação nas mais diversas ciências, e o surgimento de uma série de novas tecnologias, esse período foi caracterizado pela definição de elementos como a “ciência”, o “progresso”, a “razão”, a “ordem” e a “civilização” enquanto paradigmas da “modernidade”.

<sup>8</sup> Essa característica de “continuísmo” não pode ser observada em outras capitais brasileiras da época: no mesmo período, São Paulo teve 15 governantes, Recife, 18, Belo Horizonte, 21, e o Rio de Janeiro, 27 (BAKOS, 1998).

<sup>9</sup> Montauray foi o primeiro intendente a aplicar a 1ª Lei Orgânica do Município, criada em 1892. Essa lei dividia o município em distritos e comissariados e estabelecia as responsabilidades do intendente (que teria poderes para dirigir todos os serviços municipais) e as incumbências do Conselho Municipal.

“A nova cultura urbana estava, portanto, visceralmente ligada às novas inovações tecnológicas, que possibilitaram a ascensão e o coroamento de uma das principais personagens daqueles idos, a *rua*. Era na rua que deslizavam os bondes elétricos; era na rua que se multiplicavam as vistosas luminárias; era na rua que novos espaços de sociabilidade burguesa, como os cafés, as confeitarias, os bares, os restaurantes, os teatros, os cinemas e as livrarias se alastravam. Muitos foram os cronistas da época que registraram essa mudança de hábitos e costumes na cidade que se modernizava”. (MONTEIRO, 2006, p. 10)

Assim, é na *rua* que podemos encontrar as transformações que a cidade estava sofrendo; elas são localizáveis não só no aspecto material, mas também no comportamental, no tangente à formação de novas identidades urbanas.

Na década de 1910, dar-se-á a remodelação do plantel arquitetônico da cidade. Prédios públicos e privados serão construídos segundo padrões europeus, com a utilização da tecnologia trazida pelos imigrantes (alemães e italianos). Dispõe-se de engenheiros estrangeiros, sobretudo alemães, para a construção de novos prédios. Assim, a Prefeitura, a Biblioteca Pública, os Correios e a Alfândega passam a fazer parte do “perfil moderno” da arquitetura de Porto Alegre do período. O chamado “boom da construção civil” (DOBERSTEIN, 1992) invadiu Porto Alegre entre os anos de 1910 e 1914.

Durante o governo de Montaury, foi encomendado um projeto de remodelação urbana da cidade. Em 1914, foi apresentado o *Plano Geral de Melhoramentos e Embelezamento*, criado pelo arquiteto e engenheiro José Moreira Maciel. Esse plano visava à abertura de novas avenidas, bem como ao alargamento de ruas centrais da cidade, a fim de possibilitar uma melhor circulação de transportes e pedestres na área central da cidade. Também se preocupava com o embelezamento da urbe, propondo a criação de praças e parques. Esse plano não foi posto em prática na gestão de Montaury, “por falta de recursos, que exigiriam novos empréstimos, bem como de vontade política” (MONTEIRO, 2006, p. 11).

Nesses anos, ainda predominava, na paisagem urbana, cortiços e casas de madeira, ocupando espaços importantes para o perfil moderno da cidade. Foram proibidas as construções desse tipo, na área central de Porto Alegre, a partir de 1913. Além disso, a taxa de impostos serviu como uma maneira de modificar o perfil da cidade, transformando-a num ideal paisagístico moderno. Casas e estabelecimentos que não obedecessem ao padrão estético desejado pelas elites sofriam uma majoração nos impostos. Esta estratégia foi intensificada a partir do governo Otávio Rocha, como se verá adiante.

Como consequência, esses fatores afastaram as classes populares do centro da cidade<sup>10</sup> – que então passava a ser disputado pelas classes altas e elites comerciais -, forçando um crescimento da urbe. Esse processo de “periferização das classes populares” foi a causa do surgimento de bairros operários na cidade, como o Navegantes e o São João (lugares onde a modernização dos serviços industriais só chegaria anos depois) (PESAVENTO, 1999).

Durante o governo de Montauray, a cidade de Porto Alegre se tornou o principal ponto industrial e comercial do Rio Grande do Sul<sup>11</sup>. O início da construção do cais do porto, realizada pelo governo do Estado, junto com o aterramento de parte do rio Guaíba, permitiu a dinamização das navegações fluviais no Jacuí. Também houve o aumento da extensão das linhas férreas com o interior do Estado, possibilitando um grande crescimento do comércio e da indústria porto-alegrense.

Apesar de todas as inovações trazidas para Porto Alegre durante a longa gestão de Montauray, o projeto de modernização da cidade só será levado a cabo com a administração Otávio Rocha (1924-1928). Isso não significa que não tenham sido importantes as modificações de até então. Mas elas serviram mais como uma espécie de sondagem da modernidade e conhecimento de uma identidade que se quer moderna do que de uma modernização propriamente dita.

“Entretanto, se a sociedade se modifica e a arquitetura dos prédios se torna imponente e mesmo uma série de melhoramentos urbanos importantes ocorrem na administração de José Montauray (1897-1923), não se promove uma reordenação do espaço global da cidade, que mantém ainda traços do período colonial. Muitas das iniciativas realizadas o foram no sentido de melhorar o equipamento urbano já existente, especificamente ao nível arquitetônico e não urbanístico, no que a iniciativa privada contribuía bastante.” (MONTEIRO 1995, p. 38)

A política de “conservar melhorando” de Montauray tornou possível uma remodelação mais profunda do espaço urbano de Porto Alegre, empreendida por Otávio Rocha em seu mandato<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Conforme Charles Monteiro (2006), a partir de 1920, com o crescimento da cidade, as elites vão começando a ocupar também alguns bairros da cidade, como o futuro Moinhos de Vento. Assim, são estendidos as linhas de bondes e os serviços industriais a esses bairros. Em 1928, com o surgimento das primeiras linhas de ônibus (de mais fácil e barata manutenção em relação aos bondes), novos bairros poderão ser habitados, com uma distância considerável do centro da cidade.

<sup>11</sup> “Em 1920, O Rio Grande do Sul era o terceiro Estado mais industrializado do país e aquele que possuía o maior número de empresas individuais, pequenas e médias” (TRUSZ 2002, p. 11).

<sup>12</sup> Os primeiros anos da década de 1920 trouxeram complicações políticas e econômicas para o Rio Grande do Sul. Houve uma crise pecuária, provocada pelos efeitos do pós-guerra na economia brasileira. A não-intervenção

Otávio Rocha precisou, pois, mostrar logo planos novos. Era mister para ele conquistar simpatias e tomar iniciativas com vistas a estimular e/ou atestar o desenvolvimento capitalista de Porto Alegre, com o qual o PRR estava comprometido. Para isso, Otávio tirou da gaveta o Plano de Remodelação da cidade de Porto Alegre, concebido, em 1914, pelo engenheiro Maciel, por solicitação de Montaury (BAKOS, 1998).

“Na administração municipal de Otávio Rocha, este projeto social de modernidade traduziu-se em uma política de ‘abertura’ e ‘modernização’ do espaço urbano de Porto Alegre, bem como na tentativa de integrar as camadas populares urbanas aos valores e às normas de sociabilidade burguesas. O contexto político-social-econômico, da década de 20, provoca modificações nas formas de pensar e planejar a organização do espaço político, social e econômico da cidade. Porto Alegre, no curto período da administração Otávio Rocha, passa por grandes reformas urbanas que reorganizam o espaço global da cidade. A nova inserção do Rio Grande do Sul na economia nacional, a emergência de novos grupos sociais, o desenvolvimento industrial e o crescimento da população operária colocavam a necessidade destas reformas no espaço urbano da capital do Rio Grande do Sul.” (MONTEIRO 1995, p. 48)

Essa “abertura” de contatos com o mercado internacional e o desenvolvimento econômico propiciou às elites porto-alegrenses novos referenciais de viver e pensar o urbano. Esses novos padrões de conduta e sociabilidade fomentavam a criação de espaços como praças, parques e outras áreas de lazer que condissessem com a postura moderna da cidade que se desenhava. Os antigos ambientes também deviam ser remodelados, de acordo com “uma nova estética do viver em comum no espaço público” (alargamento de ruas, melhoria da iluminação pública, arborização). Outra medida importante seria a transformação das classes

---

do governo do Estado na ajuda aos estancieiros sulinos incentivou ainda mais os opositores do governo borgista a reclamarem do monopólio político exercido pelo PRR. Desse cenário surgiria a Revolução de 1923. Com o acordo de Pedras Altas em 14/12/24, ficou impossibilitada a reeleição de José Montaury para a intendência de Porto Alegre. O PRR decide, então, colocar o nome de Otávio Rocha e Alberto Bins para concorrerem, respectivamente, como intendente e vice da capital sulina. Otávio Rocha, além de político de longa data pelo PRR, havia trabalhado como colaborador do Diário Popular (Pelotas) e diretor de A Federação, jornal que servia como porta-voz do governo republicano porto-alegrense. Além do mais, era o discípulo preferido de Borges de Medeiros. (BAKOS, 1998). Ele recebeu apoio do comércio e da indústria de Porto Alegre, além da adesão imediata da Liga dos Operários Republicanos do Rio Grande do Sul. Para o governo de Otávio Rocha já estavam valendo as modificações feitas na Lei Orgânica da cidade, entre as quais a que dizia que o intendente não poderia mais ser reeleito para o quadriênio imediato. Seu governo iniciou em um momento de grave crise nacional que atingiu inevitavelmente o Rio Grande do Sul. E após a crise de hegemonia que o PRR sofreu com o movimento revolucionário de 1923, tornou-se urgente, ao partido, pensar em uma estratégia para reaver o prestígio que perdera. (BAKOS, 1998)

populares em “um novo modelo de cidadão”, trabalhador e educado, através de uma “pedagogia moral” difundida pela imprensa e pelas autoridades (MONTEIRO 1995).

Essa formação de um novo imaginário urbano, além do desenvolvimento econômico, seria a outra conseqüência almejada (e conquistada) do projeto de modernização da cidade empreendido por Otávio Rocha. Para a reorganização do espaço urbano, o sistema de tributação foi amplamente utilizado, intensificando a taxaço sobre as residências e os espaços de lazer das classes populares (cortiços, cabarés, casebres, casas de jogo, etc.). Dessa forma, além de arrecadação de recursos para as obras de remodelação da cidade, tal governo tentava terminar o trabalho da gestão Montaury de afastamento das classes baixas para a periferia da cidade.

Na administração Otávio Rocha, foram abertas as avenidas Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros e São Raphael e foi feito o alargamento de várias ruas centrais. Também ocorreu o ajardinamento de uma parte do Campo da Redenção e a criação de algumas praças junto ao novo cais.

“Essas novas vias, com mais de 30 metros de largura, pavimentadas por meio de um processo novo e iluminadas por combustores Nova Lux, abriram o centro da cidade para a circulação de automóveis, a construção de imponentes prédios e a adoção de novas formas de sociabilidades burguesas, como a prática do footing, o desfile e passeio, pelas ruas do centro da cidade, após a sessão de cinema ou o chá da tarde. Data também dessa época a criação de diversos espaços de convivência e deleite, como pequenas praças e recantos, arborizados, trazendo bancos para seus freqüentadores. A Praça Parobé, por exemplo, foi criada onde era a antiga doca das frutas, ao lado do Mercado Público, seguindo o modelo do paisagismo francês.” (MONTEIRO, 2006, p. 13)

Para legitimar essa remodelação urbana, disseminava-se um discurso de apologia do moderno e dos benefícios higiênicos e estéticos que esses novos padrões trariam à população, em detrimento dos espaços e hábitos tradicionais. Esse discurso tentava positivar os empréstimos feitos no exterior e o aumento dos impostos como fatores que atenderiam a uma causa maior: a modernização da cidade.

Além disso, essa “pedagogia” do novo cenário urbano buscava dar conta da incorporação das classes populares aos novos valores burgueses de uma Porto Alegre em “surto de crescimento comercial e industrial” (MONTEIRO 1995, p 78). Para isso, ela colocava o trabalho e a ordem como elementos de grandeza moral e combatia os hábitos tradicionais das classes populares.

A oposição a esse projeto de remodelação urbana vinha das facções da elite deixadas de lado pela nova ordem republicana. Pecuaristas da região da fronteira oeste, federalistas, liberais e dissidentes do próprio PRR compunham o vozerio de inconformados com as transformações que ocorriam no governo Otávio Rocha. Declaravam que a cidade estava se transformando em um “grande canteiro de obras”. O jornal *Correio do Povo* era o principal veículo de divulgação dessa oposição inflamada. O principal aspecto negativo que destacavam consistia no descaso do governo com a periferia da cidade. Ao contrário, o jornal *A Federação*, porta-voz do governo republicano desde o seu início, publicava artigos justificando e explicando as obras em andamento (MONTEIRO, 1995).

O outro grande jornal da cidade, o *Diário de Notícias*, encontrava-se em posição mais independente, ora criticando, ora aprovando as medidas do governo.

Com o falecimento de Otávio Rocha, começa a administração Alberto Bins (1928-1937). Não houve interrupção nas políticas de governo que visavam à modernização da cidade<sup>13</sup>. Bins continuou e aprofundou o processo de modernização dos espaços urbanos das gestões anteriores<sup>14</sup>.

Nesse sentido, a questão da modernização, bem como a influência de cidades mais adiantadas nesse processo, era fundamental no imaginário urbano de Porto Alegre dos anos de 1920 (PESAVENTO, 1999). Isso faz com que as informações sobre a Semana de Arte Moderna não pudessem ser totalmente desqualificadas.

### **1. 3. Espaços de sociabilidade na Porto Alegre dos anos de 1920**

Conforme Monteiro (2006), a rua da Praia era o centro da vida intelectual e boêmia da cidade. Nela se encontravam as mais sofisticadas lojas, os melhores cafés, confeitarias, cinemas, livrarias, hotéis, restaurantes, modistas, alfaiatarias, barbeiros, etc.

Os cafés eram importantes espaços de afirmação de identidade das elites e das classes médias. Ter o hábito de frequentá-los era garantia de certo destaque social. Neles, circulavam

---

<sup>13</sup> Em 1927, foi inaugurada a Hidráulica Municipal no bairro Moinhos de Vento e criada a VARIG. Em 1928, foi implantada a Usina Termoelétrica do Gasômetro, a fim de resolver o problema da falta e da inconstância do fornecimento de energia para o transporte e a iluminação pública, bem como para o comércio e as fábricas. E muitas obras, que ficaram inacabadas com o fim do governo Otávio Rocha, foram concluídas por Alberto Bins.

<sup>14</sup> No final da década, Porto Alegre já possuía uma frota de automóveis superior a três mil carros, somente perdendo para São Paulo em quantidade: “Somava-se, portanto, às mudanças arquitetônicas e urbanísticas, uma distinta mentalidade, passando o automóvel, o rádio, os novos ritmos urbanos, a moda e os emergentes padrões de consumo a ocupar um importante papel nas representações culturais dessas classes” (MONTEIRO, 2006).

artistas, políticos, jornalistas, engenheiros, advogados, médicos, estudantes universitários, funcionários públicos, profissionais liberais, entre outros. Cada estabelecimento concentrava alguns grupos; assim, intelectuais e artistas reuniam-se principalmente no *Café Colombo*, turistas e jogadores iam ao *Café 17*, já os políticos preferiam o *Café Central* (MONTEIRO, 1995 e 2006).

O *Café Colombo*, situado na esquina da rua da Praia com a General Câmara, era o principal ponto de encontro de jornalistas, literatos, artistas e políticos da época. Nele, reuniam-se figuras ilustres como Augusto Meyer, Theodemiro Tostes, Moysés Vellinho, Athos Damasceno Ferreira, Dyonélio Machado, Carlos Dante Moraes, Viana Moog, Darci Azambuja, Raul Bopp, Ernani Fornari, Vargas Neto, Paulo de Gouvêa, Dante Laytano, Mário Quintana, Radamés Gnattali, Sotéro Cosme, Fernando Corona, entre outros. Muitos desses nomes escreviam textos para os jornais e revistas da cidade, sendo que, das fontes aqui analisadas, a maioria tem a assinatura de freqüentadores do referido café. Nesse espaço, intelectuais misturavam-se às elites políticas e econômicas porto-alegrenses (como Getúlio Vargas e Oswaldo Aranha que, antes de 1930, circulavam pelo café).

As confeitarias, como a *Rocco* e a *Central*, eram pontos de lazer de senhoras, moças e funcionários públicos.

Os clubes desportivos, que mais tarde vieram a se tornar clubes sociais<sup>15</sup>, e os hotéis-cassinos<sup>16</sup> transformaram-se também em espaços de novas sociabilidades masculinas da elite da época. Por sua vez, as classes populares tinham seus pontos de lazer nos cabarés do Beco do Oitavo (atual André da Rocha), da Rocha (atual Professor Freitas de Castro) e dos arredores do cais do porto<sup>17</sup>. Estes últimos eram espaços muito criticados pelas autoridades e imprensa, que viam neles “centros de todos os vícios”, condenando o jogo apenas quando dizia respeito àquele destinado às classes populares.

Os hotéis - como o *Grande Hotel*, o *Hotel do Comércio*, o *Novo Hotel Jung* e o *Lagache* - hospedavam personalidades políticas, jornalistas, músicos e artistas de teatro de passagem pela cidade (MONTEIRO, 2006).

O setor de espetáculos e divertimentos foi muito beneficiado pelo desenvolvimento urbano e crescimento populacional da cidade. Cinemas, teatros e similares arrecadavam cada vez mais dinheiro e impostos, além de gerarem empregos (BITTENCOURT, 2007).

---

<sup>15</sup> Como a *Sociedade Germânica*, a *Sociedade Leopoldina Juvenil* e a *Sogipa*, que foram fundadas por alemães

<sup>16</sup> Como o *Clube dos Caçadores*. Os cabarés da rua Voluntários da Pátria, ofereciam, além da jogatina, músicas orquestradas.

<sup>17</sup> Outra atração importante para as classes populares era o carnaval de rua, especialmente para a comunidade negra de Porto Alegre. Suas atividades principais ocorriam na Cidade Baixa.

Porto Alegre foi a terceira cidade do país a experimentar a novidade do cinematógrafo (depois do Rio de Janeiro e de São Paulo). Em 1897, teve sua primeira sessão<sup>18</sup>. No final da primeira década do século XX, a cidade possuía salas fixas de reprodução. Na década seguinte, o cinema se configurava como um importante elemento da vida social e cultural da população, bem como uma lucrativa atividade empresarial. A popularização do cinema, nas primeiras décadas do século XX, levou ao surgimento, em diversas cidades do Estado, de várias salas cinematográficas e cine-teatros<sup>19</sup>.

Jornais dedicavam considerável espaço ao tema, com fotos e notícias sobre astros do cinema mundial. Revistas cariocas, como *Palco e Tela*, *Cine-Theatro*, *Scena Muda*, *Cinearte* (RJ), podiam ser encontradas nas bancas, inspirando os editores da revista local *Mascara* (1918-1928) a criarem uma seção sobre cinema. E até uma revista especializada no assunto, *A Tela* (1927-1934).

No âmbito do teatro, houve uma diversificação do público e os espetáculos adquiriram maior apelo popular (comédias de costumes e revistas musicais).

As livrarias, como a *Americana*, a *Universal* e, principalmente, a *Livraria do Globo* eram outros importantes locais de encontro de intelectuais porto-alegrenses. Nelas, podia-se ter acesso às novidades da produção literária européia e brasileira, além de servir como cenário para debates intelectuais e divulgação da produção literária local.

O Estado do Rio Grande do Sul tinha a maior taxa de alfabetização<sup>20</sup> do país e o nível de escolarização da população também era relativamente alto. Esse fato, juntamente com o crescimento industrial que se observava, possibilitou o sucesso, a partir dos anos de 1920, de um mercado de livros gaúcho, sendo Porto Alegre a principal irradiadora de bens culturais do Estado. A *Editores Globo* se insere nesse contexto. Nessa editora, a maioria das obras dos autores gaúchos foi publicada e se tornou mais acessível ao público leitor do Estado, que aumentava gradualmente, como pode ser visto através dos índices crescentes de alfabetização (MONTEIRO, 2006).

A imprensa gaúcha, por sua vez, também foi beneficiada pelo crescimento demográfico e pela acumulação de capitais propiciados pelo desenvolvimento agrícola e comercial que transformou a estrutura econômica da Província a partir da década de 1860. O telégrafo auxilia na divulgação, com rapidez, do que se passava no mundo. Os jornais

---

<sup>18</sup> Apenas um ano após a primeira exibição do cinematógrafo dos irmãos Lumière, na Paris de 1895.

<sup>19</sup> Os cine-teatros eram salas que se destinavam tanto aos espetáculos cênicos quanto às sessões de cinema.

<sup>20</sup> Em 1927, o Rio Grande do Sul possuía um índice de 35,7% de alfabetização, enquanto São Paulo tinha 29,8% (TRUSZ, 2002).



passaram de artesanais a manufaturados, aumentando sua qualidade gráfica de impressão, suas imagens e número de páginas. Ademais, a melhoria das estradas e a evolução dos Correios contribuíram para uma distribuição mais eficiente.

“A imprensa concentrava até meados dos anos 1920, quando são estabelecidas as primeiras transmissões radiofônicas, a hegemonia no que respeita à produção e disseminação da informação, ocupando um lugar privilegiado como veículo de comunicação de abrangência e influência coletivas. Jornais, revistas, almanaques e anuários constituíam o seu quadro básico na época.” (TRUSZ 2002, p. 54)

Como essas transformações históricas também proporcionaram uma mudança da paisagem social, que se tornou mais complexa, o público-leitor que se apresentava era muito mais diversificado. As expectativas e demandas desse público não eram mais supridas pelo jornalismo político-partidário de até então, sendo a imprensa obrigada a reformular-se, buscando novos padrões editoriais e gráficos. Os primórdios da comunicação de massa será uma das características do início do século em todo o Brasil.

Ainda na segunda metade do século XIX, surgiu o *jornalismo literário independente*, a fim de atender a uma demanda de público específica, intelectualizada. Seus editores tenderam a associar-se ao comércio local na busca de patrocínio. Destacou-se, no período, o *Jornal do Comércio* (1865-1912), seguindo o padrão da moderna imprensa carioca. Quando foi dirigido por Achylles Porto Alegre, entre 1880 e 1899, tornou-se o maior jornal do Estado.

No entanto, o consolidador desse novo padrão de qualidade na imprensa gaúcha foi o *Correio do Povo*. Tendo surgido em 01/10/1895, no contexto do final de uma guerra civil, o jornal declarava-se não-partidário, propondo-se crítico e imparcial. Foi fundado por Caldas Júnior, após este ter deixado a chefia da redação do *Jornal do Comércio*. Procurou manter-se atualizado tecnicamente, substituindo sucessivas vezes o seu maquinário gráfico. Ao longo desse processo de modernização, aumentou seu formato e ampliou sua tiragem. Além do aperfeiçoamento técnico da impressão, configuravam-se como atrativos para o público as novas seções e ilustrações, reproduzindo acontecimentos de dentro e de fora do país.

O *Diário de Notícias* foi outro jornal vanguardista gaúcho. Criado em 1925, foi um jornal moderno, com boa aparelhagem gráfica e selecionado corpo editorial, apresentando amplo noticiário local, do país e do estrangeiro, conseguiu conquistar o seu público, tornando-se o segundo maior jornal do Estado.

Uma nova relação entre o jornalismo e a literatura surgiu pela necessidade de atender às demandas do novo público-leitor. Isso seria uma característica significativa da produção cultural, especialmente jornalística, do início do século XX.

#### **1. 4. Os jornais de Porto Alegre na década de 1920**

No início da década de 1920, o *Correio do Povo* era o principal jornal de Porto Alegre.

Após ter saído da posição de redator-chefe do *Jornal do Comércio*, Caldas Júnior arrecadou patrocínio com os comerciantes de Porto Alegre – segundo Francisco Rüdiger (2003, p. 77), uma prática comum na época – e abriu seu próprio jornal. Já no primeiro editorial, o *Correio do Povo* apresentava-se como órgão independente de partidos políticos, “que não se escraviza a cogitações de ordem subalterna”.

Em um contexto de início de uma transformação urbana e social, e de recém-saída de uma guerra civil, Porto Alegre estava aberta para esse tipo de linha editorial. Valorizar a causa pública ao invés da causa política – pelo menos, não de forma explícita – fez com que *Correio do Povo* se tornasse o principal jornal do Estado ao longo dos anos.

Rüdiger salienta que a principal inovação do *Correio*, no entanto, não foi seu conteúdo ou sua linha editorial – inspirada no *Jornal do Comércio*. O sucesso do matutino deveu-se à maneira como Caldas Júnior conduziu o jornal, transformando-o numa empresa lucrativa e em constante crescimento. Nenhum jornal do Rio Grande do Sul tinha, até então, o lucro como uma de suas possibilidades; eles eram empresas apenas no nome, e não em termos capitalistas.

Através de reinvestimentos e sucessivas reformas em suas oficinas, o *Correio* rapidamente conquistou a hegemonia no mercado de jornais. Reduzindo os custos da impressão, através da inovação de sua tecnologia, aumentou, conseqüentemente, suas vendas, se tornando mais interessante para a publicidade. Em 1920, a tiragem do jornal chegou à casa dos 20 mil exemplares, um número muito expressivo para a época.

Na parte cultural, o *Correio do Povo* dedicava colunas à discussão da produção artística da época. Moysés Vellinho, Augusto Meyer, Zeferino Brasil, Eduardo Guimaraens, Luís Vergara, Carlos Dante Moraes, Eurico Rodrigues, entre outros, publicaram diversas crônicas e críticas a respeito das artes do Brasil e do mundo, principalmente de literatura. Até 1927, quando surgiu a Página Literária do *Diário de Notícias*, foi o principal veículo da imprensa de divulgação e discussão literária. No decorrer de 1928, talvez em virtude da

migração de muitos autores para o *Diário*, o *Correio* foi publicando cada vez menos matérias relacionadas às artes.

Quanto ao *Diário de Notícias*, este foi fundado por Francisco de Leonardo Truda, aos 38 anos, após ter deixado o *Correio*, onde trabalhava desde 1913 a convite de Caldas Júnior (pouco antes da morte deste, que se deu em 09 de abril de 1913), para fundar seu próprio jornal.

Após a morte de Caldas Júnior, Truda teve de disputar o comando da redação do *Correio* com outras figuras do jornalismo. Em 1925, decide, então, fundar o *Diário de Notícias*.

Mais tarde, o jornal se tornou o segundo maior do Estado, fazendo concorrência com o *Correio do Povo*.

O *Diário de Notícias* nasceu com uma estrutura empresarial similar a do *Correio*, mantendo uma postura com bases de alta capitalização, fato que o tornou capaz de concorrer com a empresa de Caldas Júnior (RÜDIGER, 2003). Propunha um jornalismo moderno, mas não muito diferente do de seu concorrente. O seu ponto forte era o departamento comercial, que conseguia volumosa quantidade de publicidades. A forma de inserção das propagandas no corpo do jornal também foi inovadora. Muitas vezes, elas se misturavam às notícias, sendo mais atrativas aos leitores.

Nos conteúdos, davam importância tanto às notícias do Brasil e do mundo quanto aos fatos do dia-a-dia de Porto Alegre. Na coluna *A cidade* – muitas vezes assinada por Fernando e Roque Callage –, discutiam-se questões do cotidiano da capital gaúcha, como o comportamento das pessoas, os estabelecimentos comerciais, a alta dos preços, os problemas de saneamento básico e dos serviços industriais (iluminação, esgoto, etc.) e outras problemáticas urbanas que se impunham à sociedade porto-alegrense. Eventualmente a coluna publicava carta de leitores.

Muitos intelectuais que trabalhavam no *Correio do Povo* começaram a atuar na Página Literária do *Diário*, não necessariamente deixando de colaborar com o primeiro. Nomes como Augusto Meyer, Carlos Dante Moraes, Fernando Callage, Darci Azambuja, Ruy Cirne Lima, André Carrazzoni, etc., eram freqüentes nas páginas do suplemento literário. O assunto então em voga era o Modernismo na literatura. Muitas entrevistas com os principais nomes do modernismo paulistano estamparam o espaço, especialmente Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia, Ronald de Carvalho e Guilherme de Almeida.

Nesse sentido, esses jornais apresentam-se como espaços privilegiados para a análise das representações feitas a partir da Semana de Arte Moderna.

## **1. 5. Quem são os autores que escreveram sobre o Modernismo paulistano na imprensa de Porto Alegre.**

De maneira geral, as elites letradas, os críticos e os autores de livros, integravam os “segmentos médios” urbanos. Muitos eram funcionários públicos, ou assalariados, que trabalhavam também como jornalistas e/ou literatos. Havia poucos, como, por exemplo, Eduardo Guimaraens, que pertenciam a uma aristocracia rural.

Redações de jornais, praças, cafeterias, livrarias e salões literários do Clube Jocotó eram os pontos de encontro dos grupos intelectuais para debate e troca de idéias. Espaços “mais propriamente masculinos, dadas as sociabilidades da época e os critérios morais vigentes” (PESAVENTO, 2007, p. 208).

Na década de 1920, conviviam tanto grupos de diferentes gerações como de orientação estética diversa. Eles se diferiam pelos locais que freqüentavam: o Café Colombo, a Livraria do Globo, a Praça da Harmonia, a Praça da Misericórdia, etc. No entanto, integrantes de um grupo circulavam em outros, não sendo um “clube” fechado.

No grupo que se reunia à porta da Livraria do Globo, por exemplo, encontramos, ao fazer o levantamento das fontes, Moysés Vellinho, Augusto Meyer, Mansueto Bernardi, Luís Vergara, Vargas Neto, Ruy Cirne Lima, Darci Azambuja, Eurico Rodrigues, etc. Evidencia-se que esses escritores circulavam em espaços semelhantes.

Meyer será um exemplo dos que com mais facilidade circulavam por diversos grupos, pois ele também foi um dos pivôs do grupo do Café Colombo, que contava também, entre outros, com Paulo de Gouvêa, Theodemiro Tostes e João Saldanha.

Zeferino Brasil e Eduardo Guimaraens, que muito contribuíram para a crítica literária no *Correio do Povo*, são ambos de uma geração anterior, a chamada *geração Correio do Povo*, descrita acima. Os dois eram poetas, além de críticos. Eduardo Guimaraens, aliás, foi o maior nome do simbolismo rio-grandense. Zeferino, poeta menor, tinha inspirações parnasianas. A geração de ambos tanto influenciou como apadrinhou a geração de Augusto Meyer (CARVALHAL, 1976).

Augusto Meyer, Theodemiro Tostes e Paulo de Gouvêa escreveram memórias contemplando esse período áureo da intelectualidade literária porto-alegrense. Em seus escritos, descrevem os percursos que faziam quase que diariamente em companhia de seus pares: saíam da redação do jornal, iam ao *Café Colombo*, lá ficando até quase seu fechamento, então partiam para algum bar do centro da cidade, como o *Antonello* ou o *Zitter Franz* (grande

parte dos bares eram de proprietários alemães, incluindo estes dois citados) (GOUVÊA, 1976).

Paulo de Gouvêa (1976) e Theodemiro Tostes (1987) acreditam que o ‘grupo’ (do *Café Colombo* e da *Livraria do Globo*) encerrava a geração de ouro das letras sul-riograndenses. Teriam sido eles os grandes porta-vozes da nossa literatura, os que fizeram aparecer o reconhecimento do Brasil aos autores daqui<sup>21</sup>.

Augusto Meyer, aliás, é um nome que merece destaque entre as personagens desse quadro. Apontado não apenas como a peça central dos grupos que freqüentava - principalmente o do *Café Colombo* -, mas também como o elemento de ligação - ao lado de Fernando Callage - entre os escritores da província e os do centro do país, mantinha relações próximas e/ou epistolares com grandes figuras das letras brasileiras, inclusive Guilherme de Almeida e Mário de Andrade.

Outra “ponte” que Meyer fazia era entre a geração de escritores da virada do século (“poetas da Praça Harmonia”) e o grupo do *Café Colombo*. Aquele seria composto por Zeferino Brasil, Álvaro Moreyra, Pedro Velho, José Picorelli e Augusto de Douza Júnior (MONTEIRO, 2006).

Por último, Meyer, junto com Raul Bopp, foram os precursores do modernismo literário gaúcho.

Ademais, Moysés Vellinho se configura como outra figura importantíssima no cenário intelectual porto-alegrense. Assíduo colaborador do *Correio do Povo* e do *Diário de Notícias* (mais do primeiro que do segundo), quase sempre utilizando o pseudônimo de Paulo Arinos<sup>22</sup>, Vellinho é um dos poucos que discutia tanto as artes quanto a política. Sua posição ao lado dos assististas na Revolução de 1923 é conhecida, assim como suas polêmicas suscitadas pelos seus escritos no *Correio*. Era presença constante no grupo da Livraria do Globo.

Especificamente sobre a Semana de Arte Moderna e o modernismo paulista, autores gaúchos contemporâneos aos eventos que mais produziram textos foram Moysés Vellinho, Augusto Meyer e Fernando Callage, por isto seus nomes aparecerão com mais freqüência nesta pesquisa. Destaque também se dará a Ângelo Guido, por ser o autor com mais experiência prévia na crítica das artes que então se produzia.

---

<sup>21</sup> Importante destacar que muitos desses poetas e críticos de literatura, como Moysés Vellinho, Augusto Meyer e Theodemiro Tostes, eram extremamente jovens quando começaram a atuar na imprensa. Meyer e Vellinho nasceram em 1902, Tostes, em 1903, todos iniciando suas carreiras como críticos de imprensa aos vinte e poucos anos.

<sup>22</sup> Moysés Vellinho utilizou-se do pseudônimo de Paulo Arinos - o sobrenome vem de sua admiração por Affonso Arinos - enquanto exerceu sua crítica no *Correio do Povo*.

## 2. Representações do Modernismo na cidade que se moderniza.

### 2. 1. Repercussões imediatas da Semana de Arte Moderna

Sobre a Semana de Arte Moderna, logo após a sua ocorrência, pouco foi publicado na imprensa porto-alegrense. No *Correio do Povo*, foram divulgadas duas notas sem assinatura que noticiavam um ambiente pouco amistoso que teria se formado aos atores do festival, com a pouca receptividade do público. Assim, podia ser lido no exemplar do jornal circulado em 16/02/1922

“Redundou em completo fracasso o festival de arte moderna, realizado no Teatro Municipal, promovido por um grupo de futuristas a cuja frente se acham Graça Aranha, Ronald de Carvalho. Um futurista escreveu no *Jornal do Comércio*: que Carlos Gomes com sua música só soube envergonhar o Brasil, na Europa, louvaminhando a música ziguezagueante dos Jazz-bands que é o modernismo. A notável pianista Guiomar Novaes rebateu hoje esse escrito e mostra-se triste que boletristas patricios se entreguem a tão ingrata tarefa.”<sup>23</sup>

No dia seguinte, a informação é confirmada:

O recital de propaganda havido na Capital Paulista – os seus promotores vaiados – S. Paulo 14 – conforme noticieei ontem foi um verdadeiro desastre o recital de futurismo promovido por um grupo de modernistas. A grande pianista patricia, Guiomar Novaes interpretou trechos de música futurista mediante protesto. Os oradores, cantores e poetas que tomaram parte no recital, notadamente o sr. Ronald de Carvalho, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, Nascimento Filho foram ruidosamente vaiados pela numerosa assistência, inclusive pelas senhoras<sup>24</sup>.

Esses textos, na verdade, foram redigidos a partir de notícias de outros jornais do centro do país, que chegavam às mãos dos editores dos jornais (LEITE, 1972). Não é à toa, portanto, que eles vão ao encontro das críticas que saíram nos grandes jornais do São Paulo e Rio de Janeiro<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> “Festival de arte que redundou em fracasso” (Notícia / sem assinatura). IN: *Correio do Povo*, 16/02/1922.

<sup>24</sup> “O futurismo no Brasil” (Notícia / sem assinatura). IN: *Correio do Povo*, 17/02/1922.

<sup>25</sup> Para saber mais sobre a crítica jornalística logo após a Semana de Arte Moderna, ver BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22: a semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos*, em que a autora faz um estudo da receptividade da Semana nos grandes jornais do centro do país.

Nessas notas, percebem-se vários elementos que irão ser reproduzidos *ad infinitum* nas críticas posteriores sobre o Modernismo que aqui estão sendo analisadas: o uso desenfreado da denominação “futurista” para os autores participantes da Semana (quase sempre carregado de valor negativo), o espanto quando figuras de tradição da cultura nacional (como Carlos Gomes, no texto acima) são reprovados e a busca de alguma referência de certo prestígio para comprovar a “insensatez” das propostas dos ditos “modernistas/futuristas” (no caso, a consagrada pianista Guimar Novaes, que dá autoridade ao julgamento negativo da atitude do tal “futurista”).

A primeira crítica propriamente dita acerca da Semana de Arte Moderna na imprensa porto-alegrense foi feita por Moysés Vellinho que, sob o pseudônimo de Paulo Arinos, escreve *Bendita Vaia*, texto publicado no *Correio do Povo* de 26/02/1922<sup>26</sup>. Esse texto, como o próprio título sugere, aplaude a desaprovação do público à Semana de Arte Moderna. Moysés, que soube dos detalhes da Semana através da leitura de jornais do Rio e São Paulo, vê com bons olhos a reação dos paulistanos: “bem hajás, oh! Paulicéia, que atentaste uma cultura bastante para tripudiar sobre os troféus de uma arte infeliz, que nasceu morta!”<sup>27</sup>.

Através de figuras de linguagem carregadas de valor semântico negativo, o autor representa a Semana e aqueles que dela participaram como mais “um produto odioso do futurismo”. Este, por sua vez, só serve para prejudicar o que então era harmônico e belo, como podemos ler no seguinte trecho:

E o futurismo? Reação, talvez, da infecundidade, não é o futurismo mais que um adubo diabólico, fertilizante de saharas, nos quais desenvolve plantas monstruosas que apenas medradas, as tina o bafo causticante das soalheiras do deserto. Ou é isto, ou, então, um veneno viperino que mata, implacável, as mais belas florescências de um espírito destinado a rumos concretos, para os quais devera abalar.<sup>28</sup>

Obviamente, o termo “futurismo” é, nesses escritos, mais uma vez tomado como toda e qualquer manifestação que desarmonize com o *status quo* das belas artes (no caso, levando em conta mais especificamente a literatura) no Brasil.

Além disso, o autor se diz surpreendido pela participação de Menotti Del Picchia e Ronald de Carvalho nesse evento de “pretensos reformadores”<sup>29</sup>, dando pêsames a esses

---

<sup>26</sup> Este ano, aliás, marca o começo da produção crítica de Moysés Vellinho (ZISMANN, 2006, p. 19).

<sup>27</sup> VELLINHO, Moysés. “Bendita Vaia”. IN: *Correio do Povo*, 26/02/1922.

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Idem.

autores. No final da crônica, aponta Monteiro Lobato<sup>30</sup> como uma das únicas vozes sensatas do momento, por ele ser a favor de um “equilíbrio necessário para se estar de pé, como a física mostra ser necessário”<sup>31</sup>, ao contrário da falta de harmonia presente nas manifestações modernistas.

Segundo Zismann (2006), nessa representação do contexto literário feita por Vellinho,

“( . . . ) Lobato encarnaria o equilíbrio, faculdade que careceria aos modernistas, de uma arte legítima e compreensiva, como aliás soem ser todas as criações duradouras, uma arte que dispensa intérpretes, outros que a mesma alma nacional, que todos temos latejante.” (p. 32)

Ainda em 1922, é publicado, no *Correio do Povo*, o texto “A Eternidade da Poesia”, de autoria de Zeferino Brasil. Este enxerga no grupo de “futuristas” de São Paulo apenas mais uma faceta da “decadência das artes”, que com “*outros ridículos ismos que passaram e morreram*”<sup>32</sup>. Chamando de “*prosaísmo metálico da vida contemporânea*”<sup>33</sup> a sociedade que se moderniza, o autor vê, no passado, os verdadeiros ensinamentos de uma arte superior. Declara que a inovação não deve estar contida na forma, que já foi dada por “deuses” como Bilac e Alberto Oliveira, e defende que “*originalidade é dizer coisas novas dentro das velhas formas*”<sup>34</sup>.

O discurso desse autor não apresentará muitas diferenças ao longo dos anos, no tocante à questão do Modernismo literário, observando-se sempre um apego às tradições regionalistas do pampa e uma “má vontade” com tudo aquilo que seria representante do “moderno” – seja nas artes, seja nos hábitos e costumes da sociedade. Defende a permanência de uma poesia que, para além das mudanças que se operam na sociedade, permanece “eterna”: “*Não há poesia decadista, musicista, simbolista, cubista. Há só poesia quando é poética e esta é eterna como a própria eternidade*”<sup>35</sup>. Zeferino Brasil informa que as obras dos conferencistas da Semana não tinham nada de “futuristas”, o que é um ponto positivo, pois Marinetti é um “paranóico”<sup>36</sup>. Essa angústia e irritabilidade com as mudanças apresentadas pelo contexto ultrapassavam o mundo estético, manifestando-se em textos que tomavam como

---

<sup>30</sup> Monteiro Lobato, como se sabe, foi um dos maiores detratores das renovações modernistas, postura já delineada, na célebre crítica à exposição de Anita Malfatti de 1917, intitulada *Paranóia ou Mistificação* (BRITO, 1971, p.52-68).

<sup>31</sup> VELLINHO, Moysés. “Bendita Vaia”. IN: *Correio do Povo*, 26/02/1922.

<sup>32</sup> BRASIL, Zeferino. “A Eternidade da Poesia”. IN: *Correio do Povo*, 03/03/1922.

<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> Idem.

<sup>35</sup> Idem.

<sup>36</sup> Idem.



mote a situação da cidade que se modernizava. Ainda em 1922, na crônica “*Fantasia e Realidade*”, Zeferino Brasil contrasta uma idílica Porto Alegre datada da chegada dos casais açorianos com a triste cidade contemporânea, abandonada por Deus:

“Porto Alegre progrediu. Onde outrora era mataria cerrada, são hoje palacetes. Onde havia lagoas, são hoje praças.

A iluminação antiga, a azeite de peixe, foi substituída pela iluminação a gás e a luz elétrica – uma beleza que nos custa os olhos da cara – sem impedir, entretanto, que a cidade, às primeiras horas da madrugada, mergulhe nas trevas. (...)

Dess’ arte, a cidade às escuras, é o ‘El-Dorado’ dos amigos do alheio, Dia não se passa sem o registro, na imprensa, de roubos e escaladas noturnas – que ficam no mistério... (...)

Por outro lado, no tempo em que Porto Alegre era um lugar quase agreste, e não se conhecia o ‘jogo do bicho’, ninguém por essas redondezas se preocupava com os bichos.

A bicharia que errava nos matos próximos era inofensiva e ‘arisca’.

Não sobressaltava o habitante antigo.

Apenas o gambá inspirava cuidados, por ser o terror dos galinheiros.

A cidade saiu do mato. Progrediu. Alinhou-se. Civilizou-se, e agora um mortal não dá um passo – que não encontre um ‘urso’...  
..<sup>37</sup>

Assim, a cidade que se apresenta aos olhos do autor é a cidade da carístia, da violência, da escuridão... Enfim, um progresso que torna caótica a paisagem e a vivência da urbe. Consideramos importante, aqui, a transcrição integral da crônica para exemplificar uma representação da Porto Alegre em início de modernização, feita por um autor que integrava “os tempos antigos”, “a cidade idílica”.

O autor, como ficou claro por suas próprias palavras, enxerga num passado remoto a verdadeira identidade a ser buscada. Na literatura, esse nacionalismo e regionalismo deveriam ser traduzidos em versos com tendências parnasianas, como podem ser vistas nas críticas em que elogia autores locais pelo rigor de seus versos. Ao longo da primeira metade da década de 1920, seus escritos foram se tornando mais esparsos, quase não comparecendo mais a partir de 1925. Para o que interessa a este trabalho, a última crítica de sua autoria analisada data do ano de 1923, publicada no *Correio do Povo*.

Ao contrário de Zeferino, Moysés Vellinho apresentou muitas nuances em seu discurso no período analisado. Talvez porque, na época, ele estava nos primórdios de seus vinte e poucos anos, tinha muito tempo ainda para maturar suas idéias e repensar suas

---

<sup>37</sup> BRASIL, Zeferino. “Fantasia e Realidade”. In: *Correio do Povo*, 23.09.1922.

posições críticas, enquanto Zeferino já tinha uma longa estrada percorrida dentro da intelectualidade gaúcha<sup>38</sup>, pertencendo a uma geração anterior à de Vellinho e sendo, também, um poeta (de pouco vigor, contudo) de características estéticas parnasianas.

Zeferino carregava em suas palavras a nostalgia de um mundo que ele percebia estar se apagando, com isso, ele também sentia estar perecendo, uma vez que criou todas as suas bases com os parâmetros de uma sociedade em vias de transformação. Moysés, por sua vez, viverá as modificações da cidade, ministradas pelos governos Montauray e Otávio Rocha, em sua juventude, sem estar necessariamente tão arraigado a uma sociedade tradicional.

## 2. 2. 1924: o crescimento da questão “nacional” entre os modernos

Com o crescimento do destaque da questão nacional entre os modernistas paulistanos, surgem, na imprensa gaúcha, vozes de apoio a determinados remanescentes da Semana. Segundo Ruben Oliven, o ano de 1924 marca uma segunda etapa do modernismo brasileiro (1992):

“Uma das contribuições do movimento [modernista] consiste justamente em ter colocado tanto a questão da atualização artístico-cultural de uma sociedade subdesenvolvida, como a problemática da nacionalidade. Nesse sentido, a partir da segunda parte do modernismo (1924 em diante), o ataque ao passadismo é substituído pela ênfase na elaboração de uma cultura nacional, ocorrendo uma redescoberta do Brasil pelos brasileiros.” (p. 32)

A partir de 1924, essa tendência fica mais clara, e, em 1923, o próprio Moysés Vellinho, que anteriormente rira dos “futuristas” de São Paulo, apresenta elementos positivos a serem considerados nos novos literatos do centro do país.

Com o texto *Variações sobre a moderna poesia no Brasil*, publicada no *Correio do Povo*, Vellinho afirma que o Modernismo, como momento contemporâneo da literatura, faz com que “o nosso mundo poético renasce pleno de viver”<sup>39</sup>. Declara que o Modernismo viera para suplantiar o Parnasianismo, uma vez que este já cumprira o seu dever, o de “disciplinar a arte do verso”<sup>40</sup>, que tinha ficado numa “liberdade perigosa” desde os românticos (LEITE, 1972, p.58). Nesse texto, ele reconhece a multiplicidade das idéias dentro do Modernismo, afirmando não se tratar de uma escola, em virtude das muitas

<sup>38</sup> Ele atuava na imprensa gaúcha desde a década de 1890 (PESAVENTO, 2007, p. 209).

<sup>39</sup> VELLINHO, Moysés. “Variações sobre a moderna poesia no Brasil”. In: *Correio do Povo*, 02/09/1923.

<sup>40</sup> Idem.

individualidades entre os autores. Porém, diz haver entre eles um princípio básico comum: a busca da simplicidade, da espontaneidade, “sem o artificialismo que a inteligência impõe”<sup>41</sup>. Nomes como o de Ronald de Carvalho e de Mário de Andrade são citados com elogios.

O texto já reconhece, portanto, uma positividade no modernismo paulista: a de revitalizar a poética brasileira, deixando-a em sintonia com o tempo contemporâneo.

A partir do ano seguinte (1924), Moysés Vellinho encontra, na definição de um *Nacionalismo*, a grande virtude do Modernismo. Por isso, nas outras críticas que se seguiram a *Variações sobre a moderna poesia no Brasil*, nota-se uma preferência pela produção dos autores mais afinados com o movimento do *verde-amarelismo* e o grupo da *Anta*, com elogios a nomes como Ronald de Carvalho, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida e, até mesmo, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado. Isso ocorre, pois, nesses autores, a questão nacionalista e de identidade<sup>42</sup> nacional não fica radicalizada na forma dos versos e da prosa, como acontece muitas vezes com Mário e Oswald de Andrade.

Em 1924, ele escreveu no *Correio do Povo*:

“... Isto pensei e isto senti em face da inquietação renovadora que anda pelo país, notadamente no Rio e S. Paulo. E quem assim pensa e assim sente há de assistir-lhe as marchas e contramarchas com a mais cã serenidade, misto de simpatia pelo instinto criador que o movimento traz em si, e de amável indiferença pelo seu ânimo demolidor.

Porque, se aquele é da essência do movimento, este obedece apenas à vaidade dos ‘novos’. E a vaidade é inofensiva... Que importam ‘Paulicéias Desvairadas’, se as justificam uns finos ‘Epigramas irônicos e sentimentais’?...

Na fermentação atual, a princípio sem orientação definida, eu vejo acentuar-se, sobranceando as demais, uma tendência nacionalista, que visa incorporar às nossas cogitações estéticas os motivos brasileiros. E pela nova estima que vão merecendo Gonçalves Dias, Alencar e Castro Alves, que, embora confusamente, souberam afirmar a grandeza tropical, cuido que tentamos reatar o fio de nossa verdadeira evolução mental, tanta vez interrompida pela encomenda de mestres exóticos.

Seja como for, porém, o que rende a vista de todos, é que há luta, há opiniões que se entrecrocaram, há valores que se defrontam. Põe-se à prova a santidade dos velhos ídolos, e os que a ela resistirem crescerão e ganharão mais fiéis. Já não prevalece a estagnação vadia da nossa intelectualidade. O charco fez-se corrente, vai à aventura dos caminhos desconhecidos.”<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> Entendemos, por identidade nacional uma ‘comunidade imaginada’, como propõe Benedict Anderson (1989), que se imagina soberana e é implicitamente limitada. Essa comunidade se representa através de uma check list, como propõe Anne-Marie Thiesse (2002), um conjunto de símbolos que possibilitam um reconhecimento por aqueles que a ela pertencem.

<sup>43</sup> VELLINHO, Moysés. “Da margem da corrente”. In: *Correio do Povo*, 06/04/1924.

Mas Vellinho *não vê* a busca de um *Nacionalismo* na literatura como sinônimo de busca de uma *perfeição*:

“É sempre a mesma história. É o homem em busca da perfeição, como se a perfeição fora suscetível de captura. Mas não lhe queiramos mal pela sua **ingenuidade**. Vereis que novos símbolos ele achará, a vista dos quais pensareis em muitas coisas, mas principalmente na imprevalência dos nossos códigos estéticos.”<sup>44</sup>

E essa ingenuidade faz parte das mutações que sempre ocorrem nos códigos da arte:

“Em arte, mais do que em tudo, sempre havemos de andar indecisos. E ‘escolas’ sucederão a ‘escolas’, e será sempre o mesmo aborrecimento das fórmulas conhecidas a engendrar novas fórmulas ou restabelecer fórmulas vetustas.”<sup>45</sup>

Assim, nesse texto, as propostas dos modernistas são representadas, por Vellinho, não como idéias simplesmente tolas, condenadas ao fracasso e ao escárnio, mas sim como parte de um movimento que faz sair da “estagnação vadia” a “nossa intelectualidade.” O condenável é o espírito destruidor, mas louvável o esforço de criação.

De acordo com Zismann (2006), essas mudanças de posicionamento na crítica literária de Moysés Vellinho<sup>46</sup> foram acompanhadas por uma similar mudança de foco em seus trabalhos historiográficos. Dentre as duas principais correntes historiográficas então em voga no período – uma, regionalista, que destacava a proximidade do Rio Grande do Sul com a região do Prata e as particularidades do Estado em relação às demais partes do Brasil, e a outra, nacionalista, priorizando os pontos em comum entre o Estado sulino e o resto do país –, Moysés irá, cada vez mais, ser adepto da corrente nacionalista, também chamada lusitana.

---

<sup>44</sup> Idem. Grifo nosso.

<sup>45</sup> Idem.

<sup>46</sup> Sua participação na imprensa como crítico literário se deu entre 1922 e 1927, ano em que escasseou seus artigos por ter assumido cargos no interior. Sua crítica na imprensa continuaria de maneira esparsa até 1929 (ZISMANN, 2006, p.23). No periódico *Diário de Notícias*, assinou a *Página Literária* e, no *Correio do Povo*, respondeu pela coluna *Livros e autores*. Foi por meio das páginas desses periódicos sulinos que vinculou, por muitas décadas, suas concepções críticas, com uma recepção pública, vale lembrar, muito mais abrangente do que a recepção marcada pelo mercado editorial. Moysés Vellinho salientou, inclusive, que suas obras, especialmente as de crítica literária, nasceram quase todas das páginas do periódico de Caldas Júnior (BAUMGARTEN, 2001, p.7).

No texto *O Sonho dos modernos*, Vellinho percebe o Movimento Modernista como o responsável por conflagrar o “nosso ritmo”<sup>47</sup>. Segundo suas palavras, é necessário procurar a “*a nossa [harmonia], relativa à nossa terra, o nosso ritmo próprio*”<sup>48</sup>. E não demorará muito para que a harmonia pretendida pelos modernistas apareça, conclui o autor. Interessante notar que agora é justamente a “busca pela harmonia” que positivou o Modernismo para Moysés Vellinho, ao contrário de dois anos antes, quando criticava, como foi discutido anteriormente, justamente o oposto nas obras dos autores da Semana de Arte Moderna.

Sua crítica se destina, então, àqueles que negam ou ficam indiferentes quanto à necessidade de uma renovação nas artes: “*Quem espia de fora e não entra na corrente, é medíocre*”<sup>49</sup>. Vellinho posiciona-se de maneira contrária a toda tentativa de método único: “*Não estamos em presença de uma nova escola, ninguém mais se fia em cânones*”<sup>50</sup>.

Em 1924, surge outro nome importante para a discussão do modernismo, na imprensa porto-alegrense: o de Fernando Callage. Na década de 1920, Fernando radicou-se em São Paulo, onde concluiu o curso de Direito. Ingressou no funcionalismo público, foi redator auxiliar do Departamento de Imprensa e Publicidade e, depois, Chefe da Biblioteca do Departamento Estadual do Trabalho. Com residência em São Paulo, Callage serviu como “correspondente” gaúcho em terras paulistas. Tanto trazia notícias do que acontecia nas artes do centro do país como tentava divulgar a produção gaúcha. Voltava, com frequência, ao Rio Grande para rever amigos e “matar saudades de sua terra”.

Ao contrário do que poderia se esperar, pela estada de Callage na capital paulista, suas críticas apontam para um repúdio feroz aos modernistas paulistanos, especialmente àqueles com pretensões mais “futuristas” em sua estética:

“A escolástica descabelada de Marinetti, seguida por Guillaume Apollinaire, Papine e tantos outros, casquina de rijo uma gargalhada nos velhos postulados...”

É uma farandula grotesca a fazer apologia da loucura, dessa desarticulada música de hospício...

Entre os mais aferrados batalhadores do futurismo paulistano, se encontra Mário de Andrade, o autor da ‘Paulicéia Desvairada’. Desde a capa do livro mostra ele toda a sua arte feita de retalhos, bicolorida de coisas incongruentes.”<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> VELLINHO, Moysés. “O Sonho dos Modernos”. In: *Correio do Povo*, 27/07/1924.

<sup>48</sup> Idem.

<sup>49</sup> VELLINHO, Moysés. “Os primeiros frutos”. IN: *Correio do Povo*, 17/08/1924.

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> CALLAGE, Fernando. “Futurismo em Arte”. IN: *Correio do Povo*, 23/03/1924.

Logo após citar alguns versos do livro de Mário de Andrade, para taxá-los de “loucos”, sem considerá-los como arte, Callage contrapõe as atitudes de Guilherme de Almeida e Menotti Del Picchia, dizendo que estes, apesar de se autodenominarem “futuristas” “*não fazem futurismo... Dão-se inteiros aos velhos moldes da arte séria, uniforme, rítmica.*”<sup>52</sup> Em outras palavras, podem ser apreciados como arte de valor positivo. Convém aqui destacar que, mais uma vez, os autores “aceitáveis”, ou mesmo elogiados dentro do modernismo paulistano, são aqueles que posteriormente pertencerão ao *verde-amarelismo*, alguns se filiando ao grupo da *Anta*, de Plínio Salgado.

Nesse ponto, o lugar do *passado* para uma arte que se pretende nacional é importante:

“Apesar de ‘O Homem e a Morte’ ser uma obra com certo fundo novo, de construção moderna, ela, no entretanto, não desmerece aos nossos olhos e sentidos. O artista do ‘Juca, o Mulato’ [Menotti Del Picchia], ainda o sempre é um estilista vigoroso que se compraz no presente com os olhos postos no passado...”<sup>53</sup>

No que concerne à arte que se pretende nova, esta não passa de “uma justaposição de palavras sem nexos, sem medida, sem ordem, uma versalhada parva, balofa de quaisquer sentimentos estéticos...”<sup>54</sup>. Mas o autor diz não ter perigo, pois ninguém levará a sério tamanhas “baboseiras”:

“Mas, felizmente, os nossos intelectuais não levam a sério essa pretendida arte, que os Antonios Ferros de feiras livres querem que, à viva força, seja uma bandeira de combate e um padrão de glória...”

Ainda e sempre a beleza integral há de ficar intacta. O futurismo não passará de uma jocosa burleta de muito mau gosto.”<sup>55</sup>

Callage reclama da “arte nova” e não se declara contrário à evolução, que também deve estar presente na arte, mas sim às concepções estéticas que vão de encontro à “realidade sensorial”:

“E assim por diante. Vivemos artisticamente numa confusão. Sofremos agora o mal do futurismo... Quem não publica coisa nova, o que vale dizer, quem não surge com uma licença de gramática de estilo, de motivos, descrevendo numa sarabanda de Saci Pererê,

---

<sup>52</sup> Idem.

<sup>53</sup> Idem.

<sup>54</sup> Idem.

<sup>55</sup> Idem.

qualquer quixotismo de imagens, recebe da parte daqueles que são os goleiros da Arte Nova uma pancadaria de insultos...

Mas, mesmo assim, ainda surgem livros nos moldes velhos, e que ressaltam de um modo eloqüente, o ritmo integral da Beleza. Eu não sou daqueles que negam, em absoluto, o evoluir da Arte, pois se tudo nesta vida sofre evoluções, porque o pensamento, as criações artísticas, não-se de ficar adstritas a uma determinada corrente de forma estética: Ou a uma escola?

Esse florir da nova concepção da Beleza, da mudança de modelos, de novas inspirações, eu entendo que deva ter uma uniformidade sensorial, tanto no terreno puramente filosófico do seu equilíbrio, como na justa finalidade de suas idéias, no plasmar dos assuntos.

Como posso eu aceitar, de bom grado, um sujeito que pinta uma árvore esquisitamente contrária a ele mesmo? Absolutamente não posso aceitar semelhante absurdo porque me repugna aos sentidos, à visão estética. Assim em tudo...<sup>56</sup>

Dessa forma, esse autor vê, na idéia de Beleza do modernismo de Cassiano Ricardo e Cia – com sua “Novíssima” –, uma louvável tentativa de renovação da literatura nacional, destacando seus aspectos mais propriamente brasileiros, de caráter nacionalista. O autor lembra que o próprio Ricardo já fora, antes, um grande contestador daqueles que buscavam uma revolução nas artes, mas depois notou ser necessária a busca de uma identidade própria para as letras brasileiras:

‘Novíssima’ agora surge com um programa novo. Estabelece o seu credo. Aceita a nova concepção da Beleza. Mas é, ante de tudo, nacionalista. É preciso que se saiba que o seu diretor, um brilhante poeta, Cassiano Ricardo foi até bem pouco tempo um dos mais fortes inimigos das correntes novas... Sustentou uma formidável campanha contra os inovadores da Arte, e surgiu, de uma maneira feroz, o látigo de sua cólera,,,

Mas... transigiu. Achou que era necessária mesmo uma mudança nos belhos costumes literários! Que devemos acabar com esse academicismo de cantar a Grécia, e os deuses que já morreram... Vivemos numa vida tumultuada e nova. Porque cantar o passado? Sejamos, antes de tudo, nacionalistas. Cantemos as nossas belezas, as nossas lendas. Mãe D’água. Caipora. Saci Pererê e outros quejandas da nossa mitologia estão a pedir cantores e mais cantores...

E apregooou antes de tudo aquele conceito estético: ‘Sejamos homens do instante que passa; a característica do momento é o dinamismo da beleza, é a poesia do movimento e da rapidez,’ ...<sup>57</sup>

Com efeito, a questão do nacionalismo “legítima”, mais uma vez, o Modernismo perante àqueles que o repudiaram de início. Os referenciais modernistas ligados a uma

---

<sup>56</sup> CALLAGE, Fernando. “Nacionalismo em Arte”. IN: Correio do Povo, 16/05/1924.

<sup>57</sup> Idem.

inovação estética – que rompiam com as concepções da literatura tradicional – continuavam sendo alvo de chacotas e comentários encolerizados dos autores, mas a revalorização dos mitos e das histórias que “redescobrissem” o Brasil, que reincorporassem ao país sua verdadeira identidade nacional, era concebida não só como uma atitude positiva, mas também como algo que caracterizava a “Arte Nova”.

### **2. 3. A partir de 1925: Modernismo como sinônimo de uma literatura com “identidade nacional”.**

O ano de 1925 marcará, além do surgimento do Diário de Notícias e a vinda de Guilherme de Almeida à Porto Alegre, o início da produção crítica de um dos nomes que, pouco depois, tornar-se-á uma das principais referências da intelectualidade gaúcha: Augusto Meyer. Este, ao lado de Moysés Vellinho, consistirá na figura que mais contribuirá para a discussão do modernismo na imprensa porto-alegrense, seja para discutir as obras locais (sendo, ele mesmo, o maior expoente de uma “nova literatura gaúcha”), seja para analisar o que se falava e produzia no centro do país. Voltaremos a esse autor mais adiante.

Como dito anteriormente, a característica mais marcante do modernismo paulistano (e, mais tarde, brasileiro) refere-se à *busca de uma identidade nacional*. A idéia de que a literatura deve expressar uma identidade “verdadeiramente brasileira” está presente nos textos dos autores modernistas de uma maneira muito mais constante do que as pretensões mais radicais de reformulação estética da poesia e da prosa ficcional (mais verificáveis no grupo de Oswald de Andrade).

Assim, a definição de “identidade brasileira”, para esses grupos de literatos, esboçou-se ao longo dos anos após a Semana de Arte Moderna; contudo, não se chegou a um consenso entre os participantes. Dessa forma, a partir da metade da década, já eram fortemente demarcados alguns subgrupos dentro do modernismo. Mas, diferenças à parte, o que permanecia era a busca, a vontade de ser a expressão – e divulgar como chegar a essa expressão – da identidade nacional.

Essa discussão sobre nacionalismo e identidade nacional está presente, como vimos, em boa parte da crítica pós-1923, marcando o tônus de boa parte das discussões sobre a positividade/negatividade do modernismo.

Em 1925, numa série de quatro crônicas, cujo intuito de “reivindicar para José Joaquim de Campos Leão Qorpo Santo as honras de pioneiro” do futurismo, que este teria iniciado cinquenta anos antes, “nesta leal e valorosa cidade de Porto Alegre”, e cujos poemas



seriam mais emotivos e interessantes do que os poemas dos “novos”, Passadista ataca uma suposta falta de reflexão de muita gente, como Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade, cujos poemas de *Pau-Brasil* são criticados:

“Tudo isso é muito bonito, não há dúvida... Mas, não é com isso que se descobre o Brasil. Os trinta milhões de que fala o poeta, ‘de músculos guindastes de aço’, estão reduzidos a uma grande porção, a uma terça parte, talvez, de opilados, de aleijados e tarados, sem a menor luz de instrução, atirados ao completo abandono do nosso vasto ‘hinterland’, sofrendo as maiores injúrias da vida.

Um país que possui 75% de analfabetos ainda não pode, nem mesmo à força de ‘futurismo’, descobrir-se a si mesmo de um momento para outro através das ‘revelações da poesia moderna’”.<sup>58</sup>

Além de considerações de ordem estética, é importante destacar, nesse autor, as considerações de ordem mais ampla: o conhecimento do Brasil. Para o autor das crônicas, a proposta modernista não dá conta da realidade complexa, problemática, angustiante do país e de sua população. O futurismo – com ou sem aspas – estaria, aqui, fora do lugar. No Brasil, ao contrário dos países europeus, as artes ainda não estavam amadurecidas. Era relativamente recente a discussão da identidade nacional dentro da literatura, e as inovações estéticas eram sempre transportadas de outros lugares sem captarem a importância do contexto de sua origem.

Na última das suas crônicas sobre Qorpo Santo e os novos, *Passadista* persiste nos mesmos termos:

“Como ‘blague’ o nosso atual ‘futurismo’ ainda passa. Agora, como escola, como brasilidade, como idéia nova, isso é que não, pela simples razão de que o Brasil maravilha, o Brasil do asfalto e do arranha-céu está precisando apenas de saneamento físico, saneamento moral e carta de A.B.C.”<sup>59</sup>

A crítica se aprofunda: o Brasil moderno não existe, ou, se existe, apenas recobre superficialmente o “miolo” de um Brasil arcaico. A *brasilidade* desse “futurismo”, portanto, não nos serve de escola. Portanto, os brasileiros necessitam de outra escola, uma escola básica, que pavimente o “Brasil maravilha”.

O evento detonador da revisão empreendida por Passadista foi a presença de Guilherme de Almeida na cidade. Com o propósito de divulgação das propostas modernistas,

---

<sup>58</sup> PASSADISTA. “O Futurismo (Qorpo Santo e os novos – III)”. *Diário de Notícias*, 20/09/1925.

<sup>59</sup> PASSADISTA. “O Futurismo (Qorpo Santo e os novos – IV)”. *Diário de Notícias*, 22/09/1925,

o poeta realizou uma série de conferências, sob o título genérico de “A revelação do Brasil pela poesia moderna”, as quais foram todas amplamente divulgadas e resenhadas no *Correio do Povo* e no *Diário de Notícias*.

Apesar da crescente simpatia por certos aspectos dos modernistas, a aversão que o futurismo – e/ou modernismo – gerou, em certos espíritos, continuava grande, bem como a repercussão do movimento. Ainda vulgarizada, a expressão *futurista* permanece representando toda expressão nova considerada estranha ou ousada para os padrões tradicionais, seja em poesia, seja nas artes em geral. No entanto, esse repúdio ultrapassa esses domínios. Isso é percebido no texto “Futurismo”, em que, depois de comentar a última moda feminina, qual seja, a de trazerem as mulheres as pernas descobertas, sem as usuais meias de seda, o autor, incógnito, encerra o texto com o seguinte comentário:

“Trata-se, desta feita, de uma arma muito mais poderosa que as inventadas anteriormente [pela moda]. É o “futurismo” das meias, – “futurismo”, por certo, mais belo e sedutor que o outro... Há, apenas, a ameaça de grave perigo: é que ele não vai, como aquele, virar a cachola vazia dos rapazelos vadios. É capaz de muito mais.

É capaz de virar a cabeça de muita gente boa.”<sup>60</sup>

A irreverência do autor não disfarça sua aversão ao futurismo (modernismo?); antes, ao contrário, a denuncia. Mário da Silva Brito já havia alertado para o uso pejorativo e generalizado que se fez dos termos “futurismo” e “futurista”. Nas suas palavras:

“São, antes, representantes das idéias aceitas que põem sob o denominador comum – futurismo – tudo quanto lhes pareça diferente, inusitado. Basta que o crítico – ou simplesmente o observador – depare com uma novidade, com algo um nada fora do comum, para que, logo, se ponha de sobreaviso e denuncie o fato estranho, colocando, assim, o artista à margem da corrente geral. E então é aplicada a etiqueta – futurista – que tem sentido pejorativo e significa, no mínimo, falta de equilíbrio; está ligada à idéia de loucura, de patológico. Tudo é futurismo e todos são futuristas. É necessário somente que o artista se afaste um milímetro dos padrões convencionais vigentes.”<sup>61</sup>

Com efeito, essas palavras “são empregados caricaturalmente e inspiram quadrinhas, sátiras, sonetos humorísticos, zombarias de toda a sorte, enfim”. Esse autor acrescenta que tais

---

<sup>60</sup> Sem indicação de autor. “Futurismo”. *Correio do Povo*, 15/10/1925.

<sup>61</sup> BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, pp. 161-162.

palavras “são aplicadas a torto e a direito e a tudo quanto destrilhe da normalidade”, sendo que os “espíritos conservadores delas se utilizam pejorativamente, procurando pôr em ridículo pessoas, coisas, atitudes e situações”.<sup>62</sup>

Mesmo para alguns daqueles que consideram a expressão “futurismo” circunspecta ao mundo das artes, não há lugar para esse tipo de teoria estética no Brasil, uma vez que o desenvolvimento das nossas artes estaria nos primeiros estágios. Ainda em 1925, Affonso Schmidt escreve:

“Reformar uma arte que ainda está por fazer? Procurar novos caminhos de expressão onde os fundos regional e nacional ainda estão inteiramente por erguer? Nosso passado riquíssimo de motivos novos (novos para nós e para o mundo) ainda está por explorar, como o nosso carvão de pedra e as nossas florestas.”<sup>63</sup>

Há boa dose de mal-entendido das propostas modernistas no texto de Schmidt, que se deixa levar pelo rótulo – futurista –, e certamente pelo primeiro tempo modernista (1917-1924), marcado pela polêmica e pelo tom de piada das intervenções, não percebendo as mudanças que ocorreram, a partir de então, entre os “modernistas” e, assim, perdendo-se nas aparências. Pois, desde 1924, os modernistas adotaram um discurso neo-romântico<sup>64</sup> de fundo nacionalista, almejando pelo resgate desse *passado riquíssimo de motivos novos*, buscando justamente erguer *os fundos regional e nacional*, como Schmidt reivindica.

Augusto Meyer, em sua crônica *Buscapé*, publicada em fevereiro de 1926, escreve uma série de notas, repletas de ironia, onde reflete sobre modernismo, brasilidade e identidade nacional. Afirma que “os poetas brasileiros até agora dançavam o maxixe arrastando bolas de chumbo: Camões, Hugo, Leconte, Bilac...”<sup>65</sup>. Nesse ponto, a crítica à importação das artes européias pelos artistas brasileiros é tão mordaz quanto as provocações dos modernistas paulistanos da Semana: “os nossos papagaios têm qualquer coisa de humano: eles aprendem melhor os idiomas importados”<sup>66</sup>.

“Brasilidade – Patriotismo? Brasilidade com discurso e charanga, Ruy Barbosa e punhos no ar? E para que? Com relação ao fraseado revoltoso, a proclamação biliosa., já nós chegamos a um

---

<sup>62</sup> Idem. pp. 246-247.

<sup>63</sup> SCHMIDT, Affonso. “A dama vestida de sol”. *Correio do Povo*, 02/08/1925.

<sup>64</sup> Conforme Anne-Marie Thiesse (1999), o Romantismo do século XIX contribuiu para uma visão das nações baseada em elementos de folclore.

<sup>65</sup> MEYER, Augusto. “Buscapés”. *Correio do Povo*, 13/02/1926

<sup>66</sup> Idem.

ritmo: o ritmo dos papagaios verdes e bem tratados que engolem o milho, engolem a raiva, engolem tudo...  
O bico está tão longe da corrente...<sup>67</sup>

Vê-se, nas palavras de Meyer, certa afinidade com as idéias propostas pelos grupos modernistas do centro, a fim de “descobrir um espírito nacional”. Porém, a ironia que permeia toda a crônica nos alerta para a intenção do autor em ridicularizar os exageros dessa busca da verdadeira brasilidade. Assim, lemos o seguinte:

“Guilherme tem razão: o artista é um ser absolutamente superior. Sem ele, nada existe. O Brasil, por exemplo, foi descoberto em 1924 ou 1925, por acaso: as caravelas parnasianas navegavam dias e dias dentro do azul redondo, como diz Cassiano, e, esperando encontrar a Grécia sob o domínio de Leconte e Herédia, inesperadamente abicaram a uma terra verde, na qual os Aymorés do modernismo, com enormes cocares de penas amarelas, queimavam pendões, simbologias empalhas, cruces noturnas, saudades anêmicas, flores do mal e flores do mofo.

... Era uma festa selvagem, saltos sobre a fogueira, risadas americanas, buscapés e balões...<sup>68</sup>

Em outras palavras, o autor destaca que esse exagero, essa tentativa desenfreada de ser autenticamente brasileiro, faz com que os modernistas se tornem tão artificiais quanto os parnasianos. Augusto Meyer, não concorda com a postura, intrínseca ao parnasianismo, mas também presente em alguns nomes e idéias do modernismo, de “verdade a ser seguida”, de método eficaz que o “bom artista” deve seguir. Ao contrário, ele é a favor da liberdade de expressão, do poeta livre, que só assim poderá ser autêntico. Para o autor, somente com tal postura o escritor encontrará o tão almejado ritmo nacional: “o mal brasileiro chama-se totalismo. Cada qual supõe achar o Metro-Moloch, a expressão definitiva. Nós devemos lutar pela diferença, chegando-se um belo dia ao ‘ritmo - Brasil’ através da variedade. Não há dois brasileiros pela mesma razão.”<sup>69</sup>

O pintor e crítico Ângelo Guido conferencia sobre a *alma brasileira*, na qual apresenta a sua leitura do modernismo. Parte do texto dessa conferência aparece transcrita no *Diário de Notícias*. Para Angelo Guido,

“No campo literário como no das artes plásticas fomos sempre um reflexo de escolas estrangeiras, adotando-as como novidades quando nos meios em que nasceram já estavam em

---

<sup>67</sup> Idem.

<sup>68</sup> Idem.

<sup>69</sup> Idem.

decadência. Isto aconteceu com o romantismo, com o parnasianismo, com o simbolismo e agora se verifica com o modernismo, que aparece entre nós no momento em que na França e na Itália se está tentando uma reação neoclássica. A corrente modernista de S. Paulo, embora queira assumir o caráter de um movimento nacionalista, é, nos processos técnicos e na essência, um reflexo das escolas vanguardistas de além-mar.”<sup>70</sup>

Essa descrição pouco acrescenta ao que já foi dito a respeito do tema; porém, ela apresenta uma nova perspectiva, na medida em que tenta desmentir o suposto aspecto nacional(ista) do modernismo brasileiro (embora com argumentos distintos de Passadista) denunciando-o como mais uma das tantas cópias locais de movimentos europeus – em decadência. Leiamos mais um trecho:

“Não possui esse modernismo, nos seus processos de criação, uma diretriz própria, brasileira ou internacional. É uma mistura de cubismo, dadaísmo, futurismo, ultraísmo expressionismo, faltando, porém, a essa salada de “ismos”, precisamente a parte espiritual que constitui o fundo das reformas estéticas estrangeiras. Só trouxemos para o Brasil a casca dessas expressões estéticas novas e nos falta a cultura necessária e o necessário senso crítico para distinguirmos uma de outra corrente e o que há de essencial e de formal nessas renovações.”<sup>71</sup>

Suas palavras são diretas: “A literatura brasileira moderna carece de profundidade: é só casca”. Os processos dessa literatura são falsos:

“É preciso que se diga, a essa mocidade exaltada, que não é dando o nome de poesia “Pau-Brasil” a umas tolices incompreensíveis, onde há imitações medíocres de processos mal compreendidos e onde as “trigonometrias brancas” andam de mistura com “laranjas da china”, batatas assadas, busca-pés e coqueiros sem sabiás de Gonçalves Dias que se forma o espírito brasileiro.

Todas estas coisas nada dizem da nossa alma, do nosso ambiente e dos nossos ritmos e sim muito do nosso espírito de imitação e do nosso apego às coisas fúteis.”<sup>72</sup>

Seu ponto de partida, idealista, nacionalista-romântico, o trai. Daí seu parecer sobre os artistas, poetas e escritores modernistas que – “salvo dois ou três” –, talentosos, carecem de qualquer “traço profundo de brasilidade”. Mário de Andrade, “crítico arguto e brilhante”,

---

<sup>70</sup> GUIDO, Angelo. “Arte moderna”. *Diário de Notícias*, 19/10/1925.

<sup>71</sup> Idem.

<sup>72</sup> Idem.

parece-lhe (“num misto de cubismo e dadaísmo”) “detestável como poeta”. Oswald de Andrade, “uma negação da poesia, é, sem dúvida, um romancista interessante, nada mais do que interessante, e que se serve de processos impressionistas para explorar um realismo banal”. Graça Aranha, Mennotti, Ronald de Carvalho, Brecheret tampouco escapam. Afinal, pergunta-se: “Onde está a brasilidade desse movimento?”. Somente Villa-Lobos teria apresentado “coisas modernas e realmente brasileiras”.

Contudo, a questão da *brasilidade* não é definida pelo autor.

Muitas outras questões são levantadas ao longo da análise dos textos; todavia, não foi possível esgotá-las, pois ultrapassavam o escopo deste trabalho. Tentamos enfocar a representação que a imprensa deu a partir da questão nacionalista, então, voltando com tudo no centro do debate intelectual do país.

## Conclusão

No presente estudo, foi feito o levantamento das matérias publicadas nos jornais *Correio do Povo* e *Diário de Notícias* acerca do Modernismo paulistano, de 1922 a 1928. Esses dois jornais, além de sua importância na cidade, dedicavam-se, entre outros temas, a discussões sobre as artes.

Nesse sentido, foram analisados textos publicados nos referidos periódicos a partir dos pressupostos teóricos da História Cultural, especificamente as discussões em torno do conceito de *representação*.

Os principais autores que abordavam a Semana de Arte Moderna e os modernistas foram: Moysés Vellinho, Augusto Meyer, Fernando Callage, Ângelo Guido André Carrazzoni, Rui Cirne Lima, Vargas Netto, Jorge Jobim, Bezerra de Freitas, Eduardo Guimaraens e Zeferino Brasil, sendo que alguns apareceram com mais frequência que outros, abarcando períodos maiores ou menores, escrevendo em um ou em ambos jornais.

A produção mais fértil foi a de Moysés Vellinho, seguida por Augusto Meyer e Fernando Callage que discutiam mais diretamente questões ligadas ao Modernismo. Outros autores, como André Carrazzoni, Rui Cirne Lima, Vargas Netto, entre outros, apresentavam muitos textos em que a literatura sul-riograndense era o assunto, mas não debatiam – de maneira direta – o modernismo praticado em São Paulo, de maneira que não foram objeto de análise desta monografia.

Contudo, a nova produção artística e literária aparece em vários artigos, nos quais a poesia arrojada e audaz dos modernos é elogiada pelas possibilidades que traz aos novos poetas, libertando-os da convenção e do artificialismo, e permitindo-lhes produzir obras de fato novas, condizentes com o espírito moderno, que seria “envolvente, irreprimível e alegre”, caracterizando-se pelo “desejo de criar, de mover os seres no tumulto misterioso das forças universais”, num espírito de liberdade.

No entanto, foram identificadas críticas a essa arte nova, essa poesia moderna, “reino dos vocábulos vazios, caprichosos, rendilhados”, cujos poemas não servem “para coisa alguma”, nas palavras de Jorge Jobim, para quem não há poesia nas conquistas da civilização, nem no tumulto das grandes metrópoles, nem no barulho das locomotivas ou na fumaça das fábricas, no ruído das máquinas, como alguns afirmam.

Essa mudança, que a modernidade capitalista instaura, pelo menos desde o século XIX, e se aprofunda no século XX, é captada e registrada por vários cronistas. A visão é desencantada. Mas a realidade não o seria? Além do mais, os anos abordados neste estudo testemunham, mundialmente, uma incerteza e um espanto, uma insegurança própria dos períodos de crise e transição: algo aparentemente sólido desmorona-se e o que se anuncia, sendo desconhecido, é incômodo. Como lidar com a situação? Os artistas e os intelectuais da época não deixam de perceber, registrar e, a seu modo, reagir a esse processo.

Assim, a “crise da poesia”, oposta à ascensão do cinema, do rádio e do jornal que passam a hegemonizar o espírito do público, é retratada, ora com tristeza, ora com ironia, e, esporadicamente, com esperança em uma renovação do estado das coisas.

O tratamento dispensado aos movimentos de vanguarda evidencia, ainda mais aguçado, o debate desenvolvido nas páginas dos jornais da época. Com efeito, pode-se distinguir, no período, a existência, *grosso modo*, de duas concepções, duas orientações, duas maneiras distintas de ver a produção literária e artística.

De um lado, alinham-se os autores que, de uma forma ou de outra, mais ou menos amplamente, abrem-se às propostas modernas mais ousadas, procurando compreendê-las, explicá-las, louvá-las e, inclusive, assimilá-las. É o caso de Augusto Meyer que, a partir da vinda de Marinetti ao Brasil, propõe a discussão do futurismo e do seu aporte – necessário e salutar – à poesia moderna e brasileira. De outro, são encontrados os autores que repudiam os modernistas, tomando-os como expressão de um advento destruidor, que tem como finalidade corromper a “boa arte”, provocando o caos.

A utilização do termo “Futurista” para colocar em ênfase todos os aspectos vistos como negativos dentro do Modernismo se entende até a crítica à própria sociedade que se moderniza. Assim, autores descrevem como “Futuristas” novos costumes sócias – indo da arquitetura até os cortes de cabelo -, vendo, dessa maneira, o rompimento com o tradicional como aquilo que realmente perturba.

A partir de 1924, com a afirmação, por parte de quase todos os que se intitulam modernistas, de que a literatura deve “cantar o Brasil”, buscando sua identidade nacional, há uma mudança na relação entre a imprensa e os grupos modernistas. A partir de então, Modernismo é mais estreitamente relacionado com a idéia de expressão nacional da literatura, e os autores dos jornais começam a produzir textos que apóiam a “empreitada modernista”. Porém, ainda aparecem taxações pejorativas para a idéia de “Futurismo” e as renovações estéticas propostas pelos participantes da Semana – principalmente pelos Andrades, Mário e Oswald – continuam sendo mal-interpretadas e desqualificadas como expressão artística.



## Bibliografia

### Fontes Primárias

*Correio do Povo*: 1922-1928

*Diário de Notícias*: 1927-1928

### Bibliografia Geral

ANDERSON, Benedict. . Nação e consciência nacional. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mário de. Aspectos da literatura brasileira. 4. ed. São Paulo: Martins, 1972.

AVANCINI, José Augusto Costa. Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.

BAKOS, Margaret Marchiori. *Marcas do positivismo no governo municipal de Porto Alegre*. IN: Estudos Avançados 12 (33), 1998. Disponível pelo endereço <http://www.scielo.br/pdf/ea/v12n33/v12n33a16.pdf> (último acesso em 20/09/2009).

\_\_\_\_\_. Porto Alegre e seus eternos intendentess. Porto Alegre: Edipucrs, 1996.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BITTENCOURT, Ezio da Rocha. *Os teatros*. In: GOLIN, Tau, BOEIRA, Nelson. República Velha (1889-1930). Passo Fundo: Méritos, 2007. v. 2.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. 22 por 22: a semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: Edusp, 2000.

BRITO, Mário da Silva. História do modernismo brasileiro. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BRITO, Ronaldo. *A Semana de 22: o trauma do moderno*. In: TOLIPAN, S. Et alli. Sete ensaios sobre o Modernismo. Rio de Janeiro, Funarte, 1983. (col. Cadernos de Textos, 3) pp. 13-18.

CARVALHAL, Tania Franco. O crítico à sombra da estante: levantamento e análise da obra de Augusto Meyer. Porto Alegre: Globo, 1976.

CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

DE GRANDI, Celito. *Diário de notícias: o romance de um jornal*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

FABRIS, Annateresa. *Modernidade e vanguarda: o caso do Brasil*. In: *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas : Mercado de Letras, 1994. p. 9-25

FERREIRA, Antonio C. *Heróis e vanguardas, romance e história: os intelectuais modernistas de São Paulo e a construção de uma identidade regional*. IN: PESAVENTO, Sandra (Org.). *Escrita, linguagem, objetos: leituras de história cultural*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

GOLIN, Cida. *Jornalismo cultural no Rio Grande do Sul: a modernidade nas páginas da revista Madrugada (1926)*. In: *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre N. 33, (ago. 2007), p. 106-114

GOUVÊA, Paulo de. *O grupo: outras figuras - outras paisagens*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para o seu estudo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1972.

MEYER, Augusto. *Segredos da infância; No tempo da flor*. Porto Alegre: IEL, 1997.

MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: Edipucrs, 1995

\_\_\_\_\_. *Porto Alegre dos anos 1920*. IN: RAMOS, Paula (Org.). *A Madrugada da modernidade (1926)*. Porto Alegre: UniRitter, 2006.

\_\_\_\_\_. *Urbanização e modernidade em Porto Alegre*. In: GOLIN, Tau, BOEIRA, Nelson. *República Velha (1889-1930)*. Passo Fundo: Méritos, 2007. v. 2.

OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.

PESAVENTO, Sandra. *Espaço, sociedade e cultura: o cotidiano da cidade de Porto Alegre*. In: GOLIN, Tau, BOEIRA, Nelson. *República Velha (1889-1930)*. Passo Fundo: Méritos, 2007. v. 2.

\_\_\_\_\_. *História & história cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

\_\_\_\_\_. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.

RAMOS, Paula Viviane. *A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo : Revista do Globo (1929-1939)*. 2002. 273 f. : il.

RAMOS, Paula (Org.). *A Madrugada da modernidade (1926)*. Porto Alegre: UniRitter, 2006.

RÜDIGER, Francisco. Tendências do jornalismo. 3. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

SOUZA, Antônio Candido de Mello e. Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

\_\_\_\_\_. Presença da literatura brasileira: historia e antologia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. v. 2.

TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 18. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

THIESSE, Anne-Marie. *Ficções criadoras: as identidades nacionais*. Anos 90, Porto Alegre: UFRGS, n. 15, 2001/2002.

TOSTES, Theodemi. Nosso Bairro: memórias de Theodemi Tostes. Porto Alegre: Fundação Paulo do Couto e Silva, 1989.

TRUSZ, Alice Dubina. *O cinema: da introdução técnica à consolidação como experiência cultural (1896-1929)*. In: GOLIN, Tau, BOEIRA, Nelson. República Velha (1889-1930). Passo Fundo: Méritos, 2007. v. 2.

\_\_\_\_\_. A publicidade nas revistas ilustradas: o informativo cotidiano da modernidade: Porto Alegre - anos 1920. Dissertação de Mestrado / Programa de Pós-Graduação História/UFRGS. 2002.

VELLINHO, Camila Lima. Moysés Vellinho: a formação de um crítico. Monografia de Conclusão de Curso Letras/UFRGS. 2006.

VELOSO, Mariza. Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura. 2. ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

VIANNA, Carla Cristiane Martins. Augusto Meyer no sistema literário dos anos vinte: poesia, memória e polêmica. Dissertação de Mestrado / Programa de Pós Graduação Letras/UFRGS. 2006.

ZISMANN, Tatiana. A construção de uma referência de identidade nacional para o rio grande do sul nos discursos crítico-literário e historiográfico de Moysés Vellinho. Dissertação de Mestrado / Programa de Pós Graduação História/PUCRS. 2006.