

MIGUEL SANCHES NETO

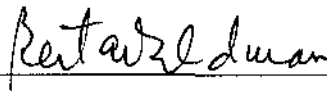
A REINVENÇÃO DA PROVÍNCIA:
A REVISTA JOAQUIM E O ESPAÇO DE ESTRÉIA
DE DALTON TREVISAN.

Ensaio apresentado ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária.

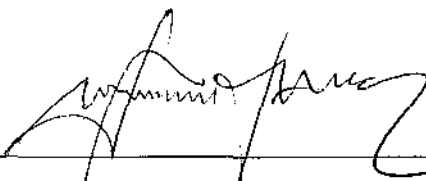
Orientador: Prof^a Dr^a Berta Waldmam

UNICAMP
Instituto de Estudos da Linguagem
1998






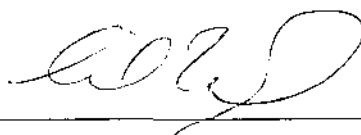
Prof. Dra. Berta Waldman



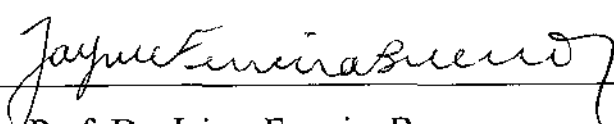
Prof. Dr. Antônio Arnoni Prado



Prof. Dr. Francisco Foot Hardman



Prof. Dr. Luís Filipe Ribeiro

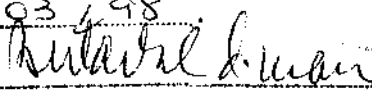


Prof. Dr. Jaime Ferreira Bueno

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por MIGUEL SANCHES NETO

e aprovada pela Comissão Julgadora em

10 / 03 / 98



SUMÁRIO

EX-LIBRIS	11
ESTANTE HISTÓRICA	13
Modernismo: um projeto centrífugo	19
Estado Novo: um projeto centrípeto	26
Um período malthusiano	34
Polígono de sete lados	43
ESTANTE ECLÉTICA	55
Primeiros Sinais	57
Vícios da província	87
Passagem pelas ilhas	107
A revolução pelas margens	119
ESTANTE TREVISAN	169
Fachadadas de casas	173
Idade 21	190
O filho pródigo	207
Resistência aos mecanismo de consagração	219
FECHANDO A BIBLIOTECA	231
O cânone estilhaçado	233
A dupla ruptura	243
Mecanismo de legitimação	255
Matriz de um princípio criativo	263
ARQUIVOS	275
O poder de infiltração	277
A superação da província	281
O caráter diferencial	287
Índice geral de Joaquim	295
ACERVO	333
Contos e crônicas de Trevisan na Joaquim	335
Bibliografia	437

RESUMO

Este ensaio busca estudar alguns aspectos da segunda metade dos anos 40 a partir do surgimento de um número significativo de revistas jovens que alteraram a geografia literária do Brasil do pós-guerra. Embora pretendendo elucidar os fenômenos das revistas jovens, ele centra-se naquela que foi a mais representativa do período: a *Joaquim*, publicada em Curitiba entre 1946 e 1948.

Estudar *Joaquim* implica, necessariamente, discutir a produção literária de seu diretor e principal ator: Dalton Trevisan. O ensaio, portanto, assume uma face bifronte ao procurar ver o contista paranaense como agente e agido desta publicação.

Em última instância, o que se quer é jogar alguma luz sobre os anos formativos de Trevisan através da definição de seu papel na revista e da inserção desta no contexto histórico.

ABSTRACT

This essay addresses a few aspects of the second half of the 40's in what respects the emergence of a significant number of young magazines which altered the literary geography in post-war Brazil. In spite of intending to elucidate the phenomena of the young magazines, it concentrates on the one that was the most representative within this period: *Joaquim*, which came out in Curitiba between 1946 and 1948.

The study of *Joaquim* necessarily implies discussing the literary production of its director and leading actor: Dalton Trevisan. The essay, therefore, takes on a bifrontal aspect insofar as it looks upon "the storyteller of Paraná" both as the agent of this publication and as someone who is acted upon by it.

Ultimately, the aim is to shed light upon the formative years of Trevisan by defining his role in *Joaquim* and inserting this magazine in the historical context.

EX-LIBRIS

Um ensaio, em última instância, é o relato de viagens ao redor de uma biblioteca.

ESTANTE HISTÓRICA

Toda obra produzida, seja ela coletiva ou individual, sofre a pressão atmosférica de seu tempo - postulado óbvio que tem que ser constantemente repetido para que não acabe olvidado. Algumas conseguem ser o termômetro de mudanças que estão ocorrendo sem que se tenha consciência delas, o que lhes dá um poder de representação que ultrapassa as suas coetâneas que tocam nas questões latentes apenas de raspão, sem atingir o seu ponto nevrálgico. A revista *Joaquim* (Curitiba, 1946-1948), criada e dirigida por Dalton Trevisan, pode ser lida como metonímia da produção jovem do pós-guerra. Escolhendo este periódico, entre inúmeros outros, não estou apenas optando por aquilo que me está mais próximo, mas elegendo esta publicação como a que melhor retrata um momento em que o periférico começa a ganhar visibilidade, impondo-se como centro de cultura. Ao ler *Joaquim*, estaremos lendo, por extensão, muitas outras revistas que surgiram em sua cola. Assim pensava, no calor da hora, Ody Fraga e Silva, um dos componentes da *Sul* - Revista do Círculo de Arte Moderna (Florianópolis - SC), que reconheceu em *Joaquim* a paternidade deste movimento de revivescência da província:

No Brasil começaram a aparecer nas províncias os guerrilheiros da renovação. Não tinham contato entre si, eram ilhotas num mar de marasmo e academicismo [...].

É claro que a ilha de Florianópolis não teria vindo à tona se outras não tivessem vindo antes, e umas foram surgindo após outras e, sem dúvida, a paternidade destas ilhas cabe ao *Joaquim*. (*Sul*, agosto de 1948, n. 5, p.1)

O seu poder de representação faz com que haja um interesse maior por ela do que por outras que lhe seguiram. Este seu caráter paradigmático justifica a minha escolha, embora existam outros interesses em jogo.

Estudar uma revista é uma tarefa que pode ser desenvolvida de diversas maneiras: analisando a sua significação para a história da literatura, dissecando as suas partes mais representativas, para detectar o seu projeto de atuação, buscando os fenômenos sociais, políticos, econômicos e culturais que definiram o seu surgimento e a sua circulação, ou compreendendo as apostas que os escritores estavam fazendo em suas páginas. Esta diversidade de caminhos não é um estorvo para o analista, ou contrário, fornece-lhe condições de produzir um texto que não escolhe apenas uma senda, mas que prefere percorrer todas as que se encontram disponíveis. Para isso, é necessário, sob a pena de o ensaio se tornar assustadoramente desproporcional, que se opte pelos estudos em traços largos. É com esta intenção de visitar os diversos patamares de significação que me debrucei sobre as páginas da revista *Joaquim*. O meu interesse não recaiu somente sobre ela, mas também e talvez principalmente sobre a figura de seu mentor e mais freqüente colaborador: Dalton Trevisan. De uma certa forma, este ensaio é uma continuação de outros trabalhos meus sobre o autor: *O Artíficio Obsceno: visitando a Polaquinha* (Editora UEPG, 1994) e *Biblioteca Trevisan* (Editora UFPR, 1996), livros em que trato, respectivamente, do único romance (?) de Trevisan e de todos os seus volumes, analisados por ordem cronológica, na tentativa de encontrar a linha evolutiva do seu projeto artístico. O meu interesse, portanto, não é ver a sua obra enquanto algo estático. Quero reconstituir o caminhar do autor ao longo dos anos, as suas tentativas e os seus recuos. Se esta história interna da produção literária é importante para se compreender qualquer autor, ela o é de forma muito especial para se penetrar na obra em questão. A conheci-

da obsessão revisionista de Trevisan faz de cada nova edição uma errata da anterior. Com isso ele promove uma espécie de presentificação de sua obra, ou seja, quer que ela esteja sempre atualizada. Há algumas significações por trás desta permanente reescritura - que pode ser vista até no modelo iterativo de seus contos. O autor está constantemente jogando com novas possibilidades de significação. Assim, em cada edição de seus livros, há um peso muito grande do momento histórico em que se processou a revisão. A compreensão plena de sua obra, portanto, está ligada à própria compreensão do espaço no qual o autor se movimenta em determinada quadra histórica.

O estudo da revista em que Trevisan fez sua debutância literária (se ignorarmos os folhetos poéticos que cometeu na adolescência) interessa-me também enquanto oportunidade de ver o contista num momento em que ele estava moldando a sua persona literária. Compreendê-lo naquele então é, por extensão, compreender o universo de estréia de toda a geração do pós-guerra e a sua peculiaridade dentro da produção literária nacional. Muitas vezes, por necessidade de síntese histórica, somos levados a ver como dicotômicas as passagens de um período para outro, o que, por exemplo, nos leva a pensar os anos 40 unicamente a partir da Geração de 45, ou seja, como momento de oposição frontal e absoluto às conquistas modernistas. Compreender *Joaquim* e a voga das revistas jovens que pipocaram Brasil afora logo depois da queda do Estado Novo é constatar que esta oposição entre Modernismo e Geração de 45 não procede e que as relações entre os dois períodos são muito mais complexas do que a simples alternância de sístole e diástole dos movimentos literários. A geração do pós-guerra deixou para a literatura brasileira um legado que não se encontra apenas na negação do Modernismo, embora esta tenha sido a característica mais saliente de um grupo de poetas que passou a ser tido como a

representação de todo um período em que abundavam orientações conflitantes.

Em linhas gerais, os objetivos deste ensaio são dois: levantar subsídios para a compreensão deste período extremamente rico de nossa história, que, sem dúvida, é o marco da contemporaneidade, através do estudo do papel das revistas jovens, mormente de sua mais notável representante, e compreender as apostas que Dalton Trevisan estava fazendo para estabelecer-se como escritor. Com isso, quero crer estar ajudando a elucidar um período da nossa literatura que, em função do grande peso histórico do Modernismo, vem sendo relegado a segundo plano, além de contribuir para tornar transparente a gênese de uma obra literária prestigiosa. O presente ensaio, portanto, tem uma face bifronte.

A compreensão de uma revista e de um autor que surgiram após 1945, no vácuo de transformações mundiais e locais de primeira escala, só pode ser levada a cabo de forma satisfatória quando os pensamos como elementos que estão dando determinadas respostas para as questões colocadas num momento de definições como aquele, quando o ingresso de uma nova geração na vida literária coincidia com o fim da ditadura nacional, da II Guerra Mundial, da influência cultural da França e do Movimento Modernista. Era à sombra de tais fatos que os jovens tinham que levantar as suas obras.

Definir a dinâmica histórica e social daquele período é o ponto de partida obrigatório para qualquer estudo que se queira minimamente ancorado nesta região fronteira em que duas águas se chocam, misturando-se.

MODERNISMO: UM PROJETO CENTRÍFUGO

Dentre as inúmeras abordagens possíveis do Modernismo há uma que é particularmente importante para as reflexões que pretendo desenvolver ao longo deste trabalho. É a que diz respeito ao desejo descentralizador deste movimento - não entraremos na questão pertinente à efetivação de tal desejo. Como a renovação de 22 desempenha aqui o papel de nascente, terei que começar as discussões por este marco, sem, no entanto, querer reconstituir na sua integridade as diversas dimensões da onda renovadora que ele pôs em andamento. Primeiramente, é preciso entender em que sentido o Modernismo representou uma tendência centrífuga nas nossas letras. Se tomarmos a questão da abertura para o mundo, veremos que a ponte estabelecida com o elemento estrangeiro é a mesma que foi definida durante o Romantismo: trata-se de um monopólio da cultura francesa. Este vínculo europeu é tão conhecido que me desobriga de qualquer comentário. Também como no período romântico, o escritor modernista viu o Brasil com os óculos europeus - o que mudou de forma substancial foi que, embora instrumentalizado por uma outra cultura, os modernistas não permitiram que as lentes embaçassem a sua visão. Elas ajudaram a descobrir os brasis, sem nenhuma intenção de corrigi-los ou de escamoteá-los - tal como aconteceu com boa parte dos autores do século passado. Em seu depoimento a Edgard Cavalheiro, Afonso Arinos de Melo Franco reconhecia isso: “[...] o Modernismo derivou das novas correntes estéticas europeias. Mas exatamente por se tratar de um movimento integral de libertação, não estando preso a nenhum cânone rígido, como o Parnasianismo ou o Simbolismo, encontrou mais facilmente do que estes o caminho brasileiro” (apud CAVALHEIRO, 1944: p. 47).

É esta disposição de enxergar o Brasil que gerou uma primeira energia centrífuga, que fez com que houvesse um grupo engajado no redesenho das fronteiras culturais do país, incorporando não apenas temáticas e linguagens regionais, mas principalmente os produtores culturais que se encontravam numa latitude marginal. Isso revela um deslocamento do eixo literário, que se iniciara, de forma acidental, com o Simbolismo, quando diversas revistas apareceram no Sul do país, como, por exemplo: *O Cenáculo* (1895), *Galáxia* (1897), *Pallium* (1900)- todas de Curitiba -, *Nova Cruzada* (1901-1911), da Bahia, e *Horus* (1902), de Belo Horizonte. Na dinâmica das revistas, que nascem e fenecem rapidamente, podemos ver com muita clareza as definições de um campo literário que se expande, abarcando regiões que até então não contavam como produtoras para a cultura nacional. A interiorização dos fenômenos literários vai ser uma das linhas de força do Modernismo, momento em que, pela primeira vez na história de nossa literatura, pequenas cidades deixam de ser meros objetos, olhados de fora, geralmente do centro, para assumirem a sua condição de sujeitos do olhar, de observadoras de si e do mundo. Nesse sentido, o Modernismo foi uma fase de ampliação da malha literária, que abarcou geografias até então sem uma existência reconhecida, como observara, em 1954, Nereu Corrêa, intelectual catarinense, ao escrever sobre os novos contistas: “Se dermos um balanço nos resultados negativo e positivo do chamado movimento modernista, teremos de incluir, necessariamente, entre estes últimos, a reabilitação do intelectual de província, o reconhecimento dos valores que antes viviam à margem da cultura brasileira, ignorados das elites que pontificavam na metrópole das letras, onde distribuíam, paternalmente, aos que iam chegando, as láureas consagratórias [...]” (*Sul*, julho de 1954, n. 22: p.3).

Com o Modernismo, a província passa a participar, mesmo que em pequena escala, como mecanismo de consagração, rompendo assim com a hegemonia metropolitana.

Se continuavam a imperar as revistas produzidas no eixo econômico e cultural do país (*Klaxon*, São Paulo: 1922; *Novíssima*, São Paulo: 1923; *Estética*, Rio: 1924; *Revista de Antropofagia*, São Paulo: 1928), outras vezes, oriundas da província, também se faziam ouvir, dando sustentação para as propostas renovadoras que, pioneiramente, deixaram de ser exclusividade dos grandes centros urbanos. Se isto aconteceu primeiramente com os cultores do Simbolismo, este movimento, que foi uma ilha encravada no vasto mar parnasiano, não teve projeção suficiente para guindar a periferia até uma posição que a tornasse visível - inclusive porque não era este o seu projeto artístico. Poderíamos afirmar, portanto, que é a partir de 22 que a província ganha uma espessura literária, principalmente através de publicações coletivas que estabelecem um caminho de mão dupla que a liga a São Paulo e ao Rio de Janeiro. Talvez as duas mais importantes revistas surgidas fora do eixo sejam *A Revista* (Belo Horizonte: 1925), onde colaboravam, entre outros, Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava, e *Verde* (Cataguases: 1927), o veículo de Rosário Fusco e Ascânio Lopes, que chegou a estampar colaboração de Blaise Cendrars. Outras duas revistas menos conhecidas surgiram na década de 20 em pequenas cidades do interior de Minas, o que mostra que é deste estado o foco mais significativo de renovação literária fora do Rio e de São Paulo: *Elétrica* (Itanhandu) e *A Montanha* (Ubá). No mesmo espírito expansionista, Augusto Meyer e Raul Bopp, entre outros, criam, no Rio Grande do Sul, a revista *Madrugada* (1926), em que as propostas modernistas legitimam uma tendência nativista. Podem ser mencionadas ainda *Flaminaçu* (1928), do Pará, e *Arco e Flexa* (1928-1929), de Salvador.

Estas revistas, que colocam no mapa cidades até então invisíveis, têm o poder de alterar a noção de grandeza. Em mensagem ao Grupo Verde, José Américo de Almeida percebe este processo de metropolização da cidade pequena que estava em curso nesta época de interiorização do credo revolucionário: “Eu sonhei com vocês: todo o Brasil espiando pra Cataguazes e Cataguazes dando as costas a vocês. - Cidade pequena é assim mesmo. Tem raiva de quem fica maior do que ela dentro dela. - Vocês, poetas de cidade pequena, fizeram de Cataguazes uma cidade grande. Porque é grande tudo que se vê de longe, inclusive certas coisas pequenas [...]” (apud CAVALHEIRO, 1944: p. 147).

Dentro deste projeto centrífugo, as cidades pequenas ganham estatuto de centro, conquistando assim um espaço na geografia literária que, polarizada até aquele então, torna-se mais fragmentada. Como já vamos ver, este novo mapa tem uma função tácita: criar um campo literário outro em que os critérios de promoção sejam os definidos pelos revolucionários da semana de 22. Ou seja, buscava-se com este movimento em direção a um Brasil profundo forjar um horizonte de recepção próprio.

A consolidação de uma rede nacional de discussões sobre a arte moderna deu ao movimento uma representatividade nunca antes alcançada por nenhum outro projeto artístico em terras brasileiras. Se não houve integração plena, em função principalmente dos problemas de transporte, é inegável que os escritores daquela quadra, com a descentralização, criaram condições informais de distribuição, através de elementos estratégicos em vários locais, fazendo com que seus livros chegassem a regiões improváveis do país. Isso lhes concedeu um renome mais abrangente. Esta rede informal de distribuição foi o que privilegiou, e muito, a projeção de um Mario de Andrade. Ele a estabeleceu através de suas milhares de cartas a jovens de todos os cantos do país. Esta sua prática missivista revela o

mesmo processo de consolidação de seu prestígio que Sergio MICELI encontrou nas suas relações com os artistas que lhe fizeram o retrato: “Mário soube aliar sua capacidade de trabalho e de mobilização a um faro apurado para quaisquer oportunidades em condições de ampliar a projeção de sua influência, fazendo render ao máximo os ativos materiais e institucionais ao seu alcance para o gerenciamento de seu imenso capital de relações mediante uma rede complexa de amigos, discípulos, auxiliares e admiradores” (p.91).

A busca de uma unidade nacional não passou despercebida a João Alphonsus, que também detectou a elevação da província a uma condição de igualdade com os centros urbanos: “O movimento modernista foi um laço admirável de unidade nacional no campo das letras [...]. Não havia regionalismo (no mau sentido). Propunha-se e praticava-se olhar para o Brasil, cantar Brasil, escrever Brasil. Nunca se praticou como então, o hábito da correspondência literária, de norte a sul, ou de sul a norte e leste a oeste, a começar por este sempre oportuno Mario de Andrade, que ainda a cultiva até hoje. Os revolucionários tinham necessidade de gastar selo do correio para combinar planos e medidas, animar-se, aplaudir-se. As iniciativas provincianas, até então olhadas do alto, principiaram a ser festejadas com um entusiasmo nunca visto” (apud CAVALHEIRO, 1944: p. 147).

A correspondência com escritores distantes do centro do campo de poder literário possibilita aos revolucionários a legitimação, através da estratégia de fundação de um público fora da área de ação das forças conservadoras, que detinham os mecanismos de reconhecimento, vetados para os novos bárbaros. Esta é uma das funções da correspondência de Mario de Andrade (símbolo do missivista profissional) que, infelizmente, não tem sido estudada por causa de um ensaísmo idealizador que quer ver no escritor apenas o mestre generoso, que de fato ele foi, fechando os olhos

para as questões de promoção e de legitimação de seu papel de papa do Modernismo. Não há nessa constatação nenhuma intenção de reduzir o papel de Mario de Andrade, trata-se simplesmente de uma necessidade de elucidar os mecanismos de legitimação de uma obra. Os estudos de Sérgio Miceli sobre Portinari (*Imagens Negociadas*) são um modelo para esta natureza de estudo. No período modernista, era através do correio que se fazia a distribuição dos livros, que, com esta descentralização, começaram a chegar a lugares remotos do Brasil, produzindo uma pequena homogeneização - mesmo que tardia - da corrente estética revolucionária.

Este projeto centrífugo descambou para uma arte centrípeta. E esta contradição é facilmente compreensível quando se tem em mente que a obsessão por escrever Brasil vai levar alguns intelectuais a uma posição de recusa do externo. Há, portanto, uma descentralização ao nível do país, que corresponde a uma centralização nacionalista, ou melhor, nacionalizante, observável no surgimento de uma mentalidade xenófoba. Tal fato aparece disfarçado como busca de uma identidade nacional que fosse fruto da tentativa de definir nossa fisionomia enquanto país. A proposta triangulada de Gilberto Freyre (Brasil = Portugal + África + América Indígena) faz parte desta intenção de edificar um caráter nacional a partir da exclusão dos contingentes europeus. Portugal é visto pelo sociólogo como a Europa mestiça, por sua condição fronteiriça: “Espanha e Portugal, embora convencionalmente estados europeus, não foram nunca ortodoxos em todas as suas qualidades, experiências e condições de vida européias e cristãs - antes, por muitos e importantes aspectos, parecendo um misto de Europa e África, de cristianismo e maometismo” (FREYRE, 1947: p. 42).

Assim, a incorporação de tradições nacionais centenárias, que só foi possível graças à redescoberta de experiências provincianas, acaba tendo a função de neutralizar as influências dos núcleos europeus. Não estou que-

rendo dizer que este seja o projeto modernista, mas sim que é uma excrescência nascida dele. Tal comportamento centrípeto pode ser claramente identificado no depoimento de Manoelito d'Ornelas, intelectual ligado ao Sul do país (!): “É dentro da opulência de nossa história, nos motivos de nossa vida e na riqueza das nossas lendas que devemos procurar os característicos que nos possam dar uma fisionomia típica. *Só assim teremos vencido a poderosa força desagregadora dos continentes humanos alienígenas que aqui se radicaram em núcleos* [grifei]. Às inconveniências do nosso exagerado cosmopolitismo oponhamos a barreira defensiva do nosso tradicionalismo tolerante” (apud CAVALHEIRO, 1947: p. 181).

Note-se que o “tradicionalismo tolerante” não aceita os núcleos alienígenas, o que nos leva a duvidar desta tolerância. Indo contra a dispersão desagregadora, na esperança de alcançar um Brasil pitoresco, o que era uma abertura para o múltiplo (as manifestações culturais da província) transforma-se num expediente centralizador, que visa apagar do mapa tudo aquilo que não corresponder a uma idéia de Brasil que, tornando-se hegemônica, desempenhou uma função planificadora e, por isso, nociva.

O mesmo desvirtuamento do projeto modernista que, transformado em palavra de ordem, vai conhecer um momento de desgaste a partir de 1940, pode ser lido em um outro depoimento de um dos integrantes daquela geração, Abguar Bastos: “[...] para o intelectual brasileiro, o que está em perigo é a nossa cultura, que não pode sumir de nenhum ponto de nosso território, como sumiu de certas colônias do Paraná e Santa Catarina” (apud CAVALHEIRO, 1947: p.27).

O fato de ambos serem figuras menores do Modernismo não diminui a importância de seus depoimentos, muito pelo contrário, serve para mostrar que a standardização de um ideário sempre produz aberrações desta

natureza em espíritos que estão muito aquém daqueles que deram o pontapé inicial.

O que interessa notar nesta altura das discussões é que o momento em que há uma centralização em torno de uma identidade nacional disfarçada de tolerante, por aceitar o triângulo étnico, mas ortodoxa ao recusar os elementos alienígenas, coincide com o quadrante histórico em que se dá uma centralização do poder.

O ESTADO NOVO: UM PROJETO CENTRÍPETO

Na leitura deste período crucial para a história brasileira não pretendo entrar em discussões mais minuciosas e nem defender pontos de vistas pessoais. Como quero navegar junto à costa, sem me afastar do fio condutor deste ensaio, preferi, ao invés de discutir as diversas nuances da era Vargas, sintetizar a tese e seguir algumas observações de Eli Diniz. Para ele, a revolução de 30 pode ser vista como fruto de uma crise política que desaguará no Estado autoritário implantado por Vargas a partir de 1937. A sua causa mais visível é a inviabilidade da atividade cafeeira, que se encontrava num momento de decadência. Uma outra causa, ligada a esta, é de suma importância para se compreender a marcha rumo a uma política centralizadora que, ao invés de ter sido imposta contra as aspirações sociais, correspondeu a uma predisposição do meio, a um arranjo político que garantiu a representatividade indireta de forças em desarmonia que encontram em Vargas um eixo de rotação agregador. Para Diniz, a Revolução de 30 é um misto de mudança e conservação, podendo ser definida como uma revolução conservadora, na medida em que não afetou de forma substancial a estrutura de poder existente. Ela vai continuar privilegiando as classes

dominantes ligadas a uma política externa, agroexportadora, que tinha nos produtores de café de São Paulo e de Minas o seu centro de poder, sem deixar, no entanto, de abrir espaços para as aspirações do setor industrial que, em função da fragilidade do pólo agroexportador, susceptível às variações internacionais incontroláveis e imprevisíveis, vai ter como projeto a produção para o consumo interno, identificando-se assim com uma missão nacionalista. A taxa anual de crescimento da indústria é superior ao da agricultura no período que vai de 1933 a 1939: 11,2% contra 1,7%, o que não deixa qualquer margem de dúvida quanto aos impulsos que o governo deu a esta atividade emergente.

O crescimento do pólo industrial traz consigo uma mudança das relações de força política por colocar em ascensão novos atores sociais, representantes da burguesia, que passam a ter uma representatividade crescente, interferindo nas orientações administrativas do país. Paralelamente a isso, há uma fragmentação do próprio setor agroexportador que, disperso em diversas regiões agrícolas do país, se encontram em conflito com o seu centro de poder, a oligarquia paulista e mineira - abalada pela crise do café. A estrutura política do país daquele então é marcada por uma grande diversidade de poderes regionais e locais que dificultam a coalizão das elites. Nenhum destes setores, temos de lembrar que a atividade industrial ainda é incipiente e o grupo agroexportador sofre as cizânias regionais, nenhum deles consegue catalisar o poder político. O fortalecimento de Vargas, que tenta equacionar os conflitos de interesses das elites, sem deixar de contemplar paternalisticamente as classes operárias, acaba sendo uma saída por possibilitar a sobrevivência dos poderes oligárquicos e a representatividade da burguesia emergente. Os anos que vão de 1930 a 1945, em suas três fases (o Governo Provisório: 30-34, o Governo Constitucional: 34-37,

e o Autoritarismo Corporativista: 37-45), configuram uma transição, com o declínio da elite agrária e a emergência da elite burguesa.

As forças políticas granuladas acabaram vendo num modelo autoritário a oportunidade de levar adiante os seus projetos, fazendo-se representar na estruturação do poder e se beneficiando dos dispositivos paternalistas. Para Eli Diniz, o Estado Novo, longe de ter um caráter monolítico, afastado das forças sociais, tem, na verdade, uma condição compósita. Nasceu de uma necessidade de equacionamento de esferas conflitantes, com a proposta de administrar não em nome de interesses regionais ou grupais, mas sim de uma perspectiva globalizante em que a identidade nacional se sobrepusesse aos interesses locais: “O autoritarismo corporativista do Estado Novo, sem representar uma partilha do Estado entre os diferentes setores da elite dominante, seria uma alternativa para canalizar conflitos e interesses heterogêneos para o interior do aparelho de Estado, dada a complexidade crescente de uma coalizão dominante destituída de uma força nuclear unificadora” (DINIZ, p.85).

A implantação do modelo autoritário, que se inicia em 30 e se efetiva em 37, foi feita em nome da restauração da autoridade nacional, garantindo assim o poder do país como um todo contra a ação desagregadora dos localismos típicos de nossa política “coronelistas” de bases agrárias. O autoritarismo centralizador é uma saída para conter influências dos particularismos de ordem local que, através do voto, poderiam desestabilizar uma coalizão marcada por conflitos não resolvidos. Em nome, portanto, da integração e da organização da nação é implantado um modelo centralizador.

O Estado torna-se, assim, o árbitro dos interesses antagônicos das classes integradas ao poder, subordinando as aspirações restritas, regionais e locais às da nação.

Desta forma, há uma passagem da República Velha, em que o Estado federalista, que conferia relativa autonomia às unidades estaduais, estava fundado em interesses agrários, para o Estado autoritário em que há uma centralização das instâncias decisórias, com o desarmamento dos poderes regionais. Ao mesmo tempo que anula o poder de decisão das instâncias estaduais, Vargas cria órgãos representativos de classes que vão compor a máquina administrativa.

A queda de Vargas ocorre quando a burguesia industrial, que se envolveu com a guerra, adquirindo um estatuto nacionalista, se sente suficientemente fortalecida para figurar como força coletiva, representando a maioria da nação. Vargas, no entanto, através de sua política trabalhista, tinha garantido uma popularidade que o catapultaria ao poder na década seguinte. Mas o fato é que o regime autoritário figurou enquanto não havia uma hegemonia política.

O fortalecimento do poder se dá com o controle das decisões para garantir uma identidade nacional. Este projeto centrípeto aponta para o esvaziamento do poder regional, ligado a uma política de interesses agrários. Há aqui uma oposição entre região e nação, que será também muito discutida na esfera cultural.

Os mecanismos centralizadores do autoritarismo foram as intervenções, os institutos, autarquias e conselhos econômicos que compunham os aparelhos decisórios. Dentre estes mecanismos, poderíamos destacar: os institutos do Açúcar e do Alcool (1933), do Mate (1938), do Sal (1940), do Pinho (1941); o Conselho Nacional do Café (1931); os conselhos Técnico de Economia e Finanças do Ministério da Fazenda (1937), o do Petróleo (1938), o de Águas e Energia (1939), o de Ferrovias (1941); as comissões: do Plano Siderúrgico Nacional (1940), de Combustíveis e Lubrificantes (1941), e do Vale do Rio Doce; e a Companhia Siderúrgica Nacional

(1941): “[...] a importância da atuação de tais órgãos junto aos centros vitais da burocracia estatal prende-se ao fato de que, além de desempenharem o papel de instância de informação e de decisão, agiam como canal de expressão da sociedade civil; uma vez que, sobretudo a partir de 1937, passariam a representar a principal via de acesso dos grupos privados ao centro do poder” (DINIZ, p. 117).

Estas entidades também funcionam no sentido de fragmentar as forças através de uma proposta de especialização. Cada categoria cuida de sua especialidade, deixando a administração política para quem tem esta competência: o Estado. Tal significação mostra as artimanhas de uma ação política que impõe limites muito bem definidos a todos os seus projetos que visam sempre dar representatividade às categorias sem, no entanto, fragilizar o poder da ditadura, muito pelo contrário, consolidando-o. Esta filosofia foi glosada em forma de parábola por Marques Rebelo. Sua crônica, publicada no número 2 da revista *Cultura Política*, o órgão do DIP, em abril de 1941, era uma confirmação do projeto estadonovista de eliminar a figura do “político profissional”:

E o farmacêutico foi cuidar de sua farmácia, o negociante de seu negócio, o boiadeiro de seu gado, cada um foi tratar de sua vida, e os que nada faziam senão política tiveram que arranjar uma obra. E os jagunços foram desarmados e dispersados. Muitos caíram no eito, pacíficos que eram, feitos valentões apenas numa época de costas largas e de dinheiro fácil.

E Januária conheceu então a doçura dos dias tranquilos. E as noites mais negras já não amedrontam ninguém. Um ritmo novo acelerou a sua vida. O comércio prosperou, abriram-se pequenas fábricas, suas ruas começaram a ser calçadas [...] (Apud ANTELO, p.73)

Dentro das possibilidades ficcionais da pequena cidade de Januária, modelo reduzido do Brasil, Rebelo estuda a ação saneadora do Estado Novo que teria, na visão do autor enquanto forjador do imaginário estadonovista, o grande mérito de ter feito com que as categorias procurassem o seu espaço de origem, abandonando assim a atividade política, vista como

nociva. O autor busca mostrar o progresso como fruto de uma despolitização das representações classistas. Quando todos interferem na política, não há progresso possível porque as suas atividades profissionais ficam legadas a segundo plano. O Estado totalitário desobriga o cidadão de “perder tempo” com a política, canalizando este potencial para as atividades produtivas. A felicidade social pode ser vista na representação da cidade como uma família ideal que deixa a administração da casa para o pai protetor, confiável e detentor da sabedoria.

No âmbito da cultura, a presença do Estado centralizador se faz notar, entre outros, através do Instituto Nacional do Livro, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e do Departamento de Imprensa e Propaganda, que vai pôr em circulação uma revista chapa-branca: *Cultura Política* (1941-1945), que funcionou como órgão de cooptação de intelectuais, inclusive dos de esquerda, dentro da política de coalizão que caracterizou o período.

Cultura Política já revela, no seu nome, uma união de dois elementos que, vistos geralmente como antitéticos, acabam compondo um oxímoro. A subordinação da cultura à política, mais especificamente ao poder político, faz parte de um projeto que pretende a unificação das esferas. Assim, este órgão contará com colaboradores do campo literário tidos como de esquerda, como Graciliano Ramos, e com militares, sustentação da ditadura. Aqui também se encontra a configuração da política de Vargas: o pacto policlassista, composto pelos pólos mais sofisticados intelectualmente e por outros mais simplórios. O canto de sereia da *Cultura Política* e do DIP era a possibilidade de profissionalização: “[...] o DIP criou uma série de livros pequenos, tudo sobre Getúlio Vargas e o Teatro, Vargas e o Cinema, Vargas e a Literatura. Pagavam um dinheirão, em termos da época. Um pobre intelectual que ganhava, vamos dizer, Cr\$ 1 500 com a edi-

ção de um romance, eles botavam Cr\$ 10 000 no bolso dele para escrever quarenta páginas sobre a coisa. Isso era um negócio terrível. Poucos resistiram” (apud ANTELO, 1984: p.9). Este depoimento de Joel Silveira dá uma noção dos termos do pacto que se torna realmente irrecusável. Um teórico dirá que a renda é o melhor antídoto contra a venda. E aqui o compromisso, que em alguns gerará crises de consciência e tentativa de contestá-lo nas entrelinhas de suas colaborações para a revista, é antes de mais nada uma venda.

Há várias maneiras de estudar as nuances deste pacto que se deu através da criação de uma revista oficial que atrelou um projeto estético ao político. Raúl Antelo preferiu acompanhar a movimentação de escritores, principalmente de Graciliano Ramos e Marques Rebelo, nas malhas do poder, vendo como os seus textos reproduziam as idéias estadonovistas ou como a ditadura se apropriava simbolicamente de seus projetos literários. Ele estuda também os limites tolerados pelo DIP, limites que não podiam ser ultrapassados pelos escritores para que houvesse uma certa estabilidade. Publicando textos mais à direita e mais à esquerda, nunca extremistas, a revista revela o perfil de uma ditadura que busca com isso a paralisação das forças conflitantes. A sobreposição dos contrários, e dos contrários moderados, gera uma energia inercial que visa manter o regime autoritário que, ao contrário do democrático, teme o movimento dos corpos que o compõem, uma vez que para ele mobilidade significa destruição. Antelo percebeu isso através da análise da novela inacabada “J. Carmo Gomes” (desenvolvimento do conto “A Prisão de J. Carmo Gomes”), em que Graciliano Ramos pretendia fazer um estudo da intelectualidade freqüentadora da livraria José Olympio. O crítico argentino detecta no senso pragmático do editor *à clef* a compleição do projeto político de Vargas: “Poderíamos lançar um volume da esquerda, outro da direita. Que acha? Seríamos neu-

tros e praticamente era como se não publicássemos coisa nenhuma” (idem: p.54). Aqui fica representado o sentido do pacto.

Quero me deter, no entanto, em um outro aspecto desta revista. Ela não só coopta os escritores, atraindo-os para o aparelho estatal, mas vale-se deles para desenhar um mapa brasileiro que é populista e que pensa as regiões globalmente, isso é, subordinadas a um poder agregador, no caso a revista *Cultura Política*, obra coletiva através da qual Vargas escreve a sua história ideologizada do Brasil contemporâneo. Muito mais eloqüente do que as publicações avulsas que o Estado Novo financiava, a revista era, enquanto espaço coletivo, uma espécie de carta geográfica oficial em que o Brasil aparecia unificado. Ela, na verdade, é uma publicação mural em que ficam representadas as especificidades de uma fisionomia nacional orquestrada por um núcleo controlador. Lembremo-nos que a seção de Graciliano Ramos era temática, devendo versar sobre os costumes regionais. Os seus textos tinham, em função disso, um nítido papel definidor do caráter nacional. Complementando esta fotografia de meio corpo, Marques Rebelo ficara responsável pelos quadros e costumes do Centro e do Sul, integralizando assim uma imagem pitoresca do Brasil que, tacitamente, ignorava os núcleos alienígenas do Sul.

Cultura Política estava escrevendo o Brasil a partir de uma visão centralizadora que colocava a Nação sobre a região. Esta centralização não está apenas na coalizão dos diversos segmentos da cultura, mas também na latitude geográfica e política a partir da qual é feito o recorte ideológico do Brasil, desvinculando-o de parencças com as regiões brasileiras ligadas ao berço do fascismo e do nazismo. Com isso, obtém-se ainda um subproduto político que é a neutralização do envolvimento de Vargas (comercial e ideológico: pois, afinal de contas, ele é tão ditador quanto Hitler e Mussolini) com o eixo. Esta imagem do Brasil é, portanto, muito oportuna na medida

em que controla simbolicamente as diferenças regionais (e o seu poder desestabilizador) e ajuda a escamotear o vínculo com a direita que poderia complicar as negociações com os Estados Unidos. Vargas faz do jogo duplo a sua principal arma, encontrando aí a sua força e a sua força. Saindo vencedor o bloco dos países aliados, que põe fim às ditaduras nacionalistas da Itália e da Alemanha, o Brasil, um dos atores da resistência contra a expansão nazi-facista, passa a figurar como abencerragem. A ditadura brasileira não se harmoniza com a política internacional, fazendo com que o Estado Novo, tomado pela obsolescência, se deixe vir abaixo.

Se politicamente houve um apagamento do poder regional desestabilizador, é fato que durante o período ocorreu também uma implementação da indústria nacional que alterou a condição exclusivamente agrária do país. Com isso, a região vai adquirir uma nova feição, tornando-se mais urbana e, conseqüentemente, reduto da burguesia industrial e comercial que se quer melhor representada política e culturalmente. Isso vai acarretar o ressurgimento da província reivindicando o poder em uma outra chave: enquanto centro urbano, o que equivale dizer: enquanto centro de cultura. A definição do Brasil não terá mais uma unidade, estará na diferença. Numa mudança de planos, agora exercer a diferença é uma estratégia de tomada de poder.

UM PERÍODO MALTHUSIANO

Com a implementação da atividade industrial, que toma novo fôlego a partir de 30, o Brasil vai mudar de cara. A integração à economia mundial e o estabelecimento de laços com os Estados Unidos vão levá-lo à redefinição do próprio projeto de desenvolvimento nacional que passará a estar

atrelado à produção local dos bens de consumo, deixando em segundo plano a exportação de cereais e de matéria prima. Esta política desenvolvimentista que contempla a burguesia pode ser vista na taxa anual de crescimento da indústria, que é muito superior à da agricultura no período que vai de 1933 a 1939: 11,2% contra 1,7%. Se em 1919 a participação da indústria no produto físico global foi de 21%, 20 anos depois ela será de 43%, o que corresponde a um crescimento muito significativo. Enquanto nesta mesma quadra de tempo a agricultura cresceu 2.2%, a indústria teve um desenvolvimento da ordem de 8.4%. Este quadro leva a uma mudança da hegemonia econômica: no ano de 1934 o valor movimentado pela agricultura é superado pelo valor movimentado pela indústria.

A nova política econômica traça como objetivo principal a criação de um mercado nacional, que virá a integrar todo o país.

A grande mudança que se deu, após 1930, foi que o poder passou a dar máxima prioridade ao desenvolvimento do mercado interno, ao crescimento 'para dentro', adotando uma estratégia em que a industrialização aparece como instrumento para tornar a economia nacional o menos dependente possível do mercado mundial [...].

Na prática isto significava abrir as regiões semi-isoladas, que viviam em economia de subsistência e integrá-las na divisão inter-regional de trabalho, o que significava ao mesmo tempo, ampliar o mercado para o capital industrial e portanto a base para a sua acumulação. Até 1930, este tipo de processo também ocorreu, mas apenas subsidiariamente à expansão do Setor de Mercado Externo. A infra-estrutura de transportes e comunicações, que então se construiu, se serviu para alargar certos mercados regionais, fê-lo apenas de modo acidental, já que seus objetivos eram outros: abrir o interior ao comércio internacional. Mas, a partir dos anos 30, a chamada 'marcha para o Oeste' visava antes de mais nada integrar economicamente o território do país, o que significava na prática criar um mercado nacional. (SINGER, p. 218)

Esta integração se dá através do paulatino fortalecimento das redes viárias. O trem, que esteve ligado ao momento de alta da influência econômica britânica, encarecia muito a efetivação de uma malha viária minimamente satisfatória - que se torna possível com o predomínio dos automóveis, principalmente dos ônibus e caminhões. Como a estrada de roda-

gem era muito mais barata do que a de ferro, houve um rápido movimento de integração do país. Abrir estradas era uma forma de tornar os produtos industriais acessíveis às regiões mais distantes. Isso nos leva a concluir que o período da ditadura, em que há uma centralização do poder, coincide com um mercado econômico em processo de interiorização.

A integração econômica acarretou mudanças profundas nas estruturas populacionais do país. O aumento da população urbana vem da ampliação da atividade industrial decorrente de um mercado consumidor que estava sendo conquistado. Isso desencadeia um processo de urbanização estendido, de forma irregular, a todo o Brasil.

Até a década de 20, as cidades brasileiras ainda estavam funcionando segundo um modelo colonial. A cidade era apenas o local do poder, a sede administrativa, enquanto ao campo é que cabia o papel de produtor de capital e de trabalho. Poucas eram as cidades grandes neste Brasil crente no seu papel agrícola. Com a industrialização há uma mudança drástica deste quadro na medida em que a cidade deixa de ser somente o espaço da distribuição e do comércio para consolidar-se como um local produtivo. Isso conduz ao aumento significativo das taxas de urbanização, que oscilam de acordo com o grau de desenvolvimento de cada região.

As regiões brasileiras estão em estágios diferentes de desenvolvimento, o que também ocorre com a própria distribuição da população dentro dos estados, tornando-se inviável ver esta unidade como um todo. Fica mais fácil detectar a dinâmica da urbanização tomando como base as suas capitais, que são as primeiras a sofrer o impulso industrial. É claro que não se pode creditar o aumento da população apenas à industrialização propriamente dita das capitais. Muitas delas estarão mais no pólo consumidor dos produtos industrializados do que no produtivo. Isso, no entanto, não altera em nada a interpretação de que a integração do mercado, fruto de

uma política industrial 'para dentro', forjou a intensificação da população em pontos que viviam, até então, em estado de organização colonial ou semicolonial.

POPULAÇÕES DAS CAPITAIS

REGIÕES	1900	1920	1940	1950	1960
NORTE	146 860	312 106	236 472	349 117	589 327
Manaus	50 300	75 704	66 854	89 612	154 040
Belém	96 560	236 402	164 673	225 218	359 988
NORDESTE-LESTE	540 334	931 022	1 261 306	1 397 538	3 155 972
Teresina	45 316	57 500	34 695	51 418	100 006
Fortaleza	48 369	78 536	140 901	205 052	354 942
Natal	16 056	30 696	51 479	94 812	154 276
João Pessoa	28 793	52 990	71 158	89 517	135 820
Recife	113 106	238 843	323 177	512 370	788 569
Maceió	36 427	74 166	80 045	99 088	153 305
Aracaju	21 132	37 440	50 306	67 539	112 516
Salvador	205 813	283 422	290 443	389 422	630 878
Belo Horizonte	13 472	55 563	177 004	338 585	642 912
Vitória	11 850	21 866	42 098	49 735	82 748
CENTRO-SUL	1 104 696	1 823 144	2 901 999	4 490 956	6 700 793
Niterói	53 433	86 238	124 507	170 868	228 826
Rio de Janeiro	811 443	1 157 873	1 159 010	2 303 063	3 307 163
São Paulo	239 820	579 033	1 258 482	2 017 025	3 164 804
FRENTE PIONEIRA	134 421	186 816	191 979	281 525	643 766
São Luís	36 798	52 929	58 735	79 731	123 519
Curitiba	49 755	78 986	99 410	138 178	344 560
Cuiabá	34 393	33 678	18 861	23 745	43 112
Goiânia	13 475	21 223	14 943	39 871	132 577
SUL	105 903	220 601	284 260	423 313	691 952
Florianópolis	32 229	41 338	25 014	48 264	74 323
Porto Alegre	73 674	179 263	259 246	375 049	617 629
BRASIL	2 032 214	3 473 689	4 876 016	7 442 449	11 781 812

(PATARRA, p. 262)

Observando a tabela pode-se afirmar que o momento divisor de águas do processo de urbanização é o que fica localizado entre 1940 e 1950, período, por exemplo, em que a população de São Paulo ultrapassa a do Rio de Janeiro. A explicação é óbvia. A indústria concentrou-se nesta cidade, transformando-a na Meca nacional. Nas duas décadas seguintes, São Paulo perderá a dianteira para o Rio, reconquistando-a definitivamente em 1970.

As tabelas nos conduzem a outras conclusões. Talvez a mais importante seja o fato de que nos anos 40 se estabelece um fluxo de urbanização

mais contínuo, fruto da integração do mercado econômico. Nas décadas anteriores, quando os centros regionais viviam dentro de um modelo agro-exportador, algumas capitais (tais como Manaus, Belém, Cuiabá, Goiânia) sofreram uma inversão populacional. Tendo uma vida voltada para monoculturas de exportação, estes centros conheceram a inflação e a deflação populacional de acordo com as condições do mercado externo. Quando a procura do produto entrava em declínio (é o caso da borracha no Norte), ocorria um movimento migratório para outros locais. Os centros regionais, à mercê dos fatores externos, não conseguiam reter a sua população durante as crises de exportação. Todas estas capitais que sofreram o fluxo e o refluxo de contingentes humanos entram na década de 40 com uma população inferior à da década passada para, a partir de então, adquirir um ritmo de crescimento constante. Este dado, melhor do que qualquer outro, faz dos anos 40 uma data-limite da urbanização nacional. Em decorrência disso, na década de 50, manifestar-se-á uma consolidação da nova forma de habitar as urbes - urbes já inseridas num processo de mercado capitalista. O crescimento, embora muito desparelho, passa a dar visibilidade aos centros regionais.

O período pós-guerra distingue-se, na área econômica, por uma internacionalização do mercado. Isso vai fazer com que as províncias, já integradas pelo novo modelo de vida, possam estabelecer relações diretas com o exterior, diminuindo assim o peso do papel intermediador das metrópoles nacionais. Ressalte-se, para melhor compreender esta abertura do pós-guerra, que os Estados Unidos, que passam a desempenhar o papel de maestro nas relações econômicas internacionais, mantiveram uma política que tinha como objetivo principal a eliminação das possibilidades de surgimento de regimes nacionalistas durante os anos da guerra fria. Os meios preventivos utilizados centraram-se na dissolução das barreiras ao livre

fluxo de bens e serviços, na multilateralização do comércio por meio da livre convertibilidade entre as moedas dos principais países, e da criação de organismos internacionais encarregados de estabelecer as normas de negociação (MALAN). Ou seja, no âmbito internacional manifestava-se também um forte desejo de integração, claro que sob a égide norte-americana, sendo esta a tônica do período.

Tais fatores entram como componentes das expectativas dos centros periféricos que, pressionados, tanto interna quanto externamente, por uma política integracionista, acabam cômnicos de que são parte ativa do todo. Estas mudanças repercutirão na esfera cultural através do rompimento com mentalidades e comportamentos provincianos de auto-suficiência. É o momento do despertar da província de seu longo sono colonial. É neste sentido a atuação das revistas jovens que fazem a passagem de uma realidade agrária e bairrista para uma urbe com aspiração a geometrias mais internacionais. Dois estudiosos das relações entre literatura e sociedade já chamaram atenção para a relação entre o desejo de modernidade e o surgimento destas publicações: “a revista é um dos veículos institucionais da atividade cultural característicos da sociedade moderna” (ALTAMIRANO e SARLO, p. 96).

Outros elementos igualmente importantes, no entanto, compõem o surto deflagrador da vida cultural da província.

A entrada num mapa econômico nacional, uma vez que as cidades distantes dos centros passam a contar para o desenvolvimento do país, força, no campo literário, a entrada de novos atores culturais que já encontram as posições tomadas. Como a geração insurgente é muito maior do que as outras no período em que estas tinham a mesma idade, o problema se torna mais grave. Na verdade, o aumento da população traz consigo um idêntico acréscimo da competitividade e da disputa pelos mecanismos legitimado-

res. Sérgio Milliet, com a argúcia que sempre o distinguiu, percebia isso em 1943:

Enquanto espera na estação a chegada do trem que traz as encomendas já anunciadas (*Marco Zero, Terras do sem fim, A Quadragésima Porta*, etc.) o crítico arrisca um olho nos trejeitos dos moços que se agitam pelas plataformas. A balbúrdia é grande; o vozerio profundo; a confusão tremenda. Em meio, entretanto, à gritaria algumas frases se destacam, *slogans, catch-words*, afirmações e anátemas. E o crítico que é um homem honesto e deseja com sinceridade compreender, junta, acerta, decifra. Poderá julgar, situar, prever? É cedo ainda para tanto.

Uma coisa o crítico percebe logo, mesmo sem se revelar demasiado perspicaz: os moços não estão contentes. Os trens passam cheios, barulhentos, e eles continuam na plataforma. Não tem lugar. Nunca tem lugar, e quando ocorre uma vaga já o moço não é mais moço ou fez as necessárias concessões à velhice. E quando afinal todos conseguem embarcar, a plataforma se encheu de gente que era antes menina e agora berra, e também quer um lugar. (MILLIET, 1981, v.1, p.205).

Logicamente, o autor está fazendo um trocadilho com os depoimentos dos jovens que vinham sendo publicados no *Estado de S. Paulo*, jornal onde Milliet colaborava. Estes depoimentos tinham o nome de *Plataforma de uma Geração* e foram posteriormente reunidos em livro. Não podiam, no entanto, ser mais felizes as observações do crítico. Ele percebe justamente este aumento numérico das gerações emergentes, fruto da própria ampliação e modernização das cidades e da melhoria do grau de escolaridade das classes urbanas. Só para se ter uma referência concreta, entre 1920 e 1940 duplica a taxa de escolarização do país, que passa de 3,4 para 7,4, enquanto a população aumenta de 30 635 605 para 41 236 315. Este crescimento da taxa de escolarização será muito maior, a partir de 1945, com o queda do Estado Novo e o grande ensaio democrático que foi a guerra. O retorno do direito ao voto é o responsável principal por isso. A população encontra no poder de barganha do voto uma saída para negociar com os seus representantes a abertura de novas escolas (BEISIEGEL). Além disso, o próprio processo de modernização da sociedade, iniciado em

1930, acaba sendo um significativo fator de incentivo para a busca da escola uma vez que ele privilegia o cidadão com maior grau de escolaridade.

O crítico paulista antevê, portanto, um problema que vai se tornar cada vez mais forte: a pressão da geração de jovens que pretende ocupar espaços que já estão ocupados. O choque é inevitável. O texto de Milliet é eloqüente por representar o drama em forma de narrativa: os jovens esperando longamente um lugar no trem enquanto a plataforma vai ficando cada vez mais repleta de pretendentes. Este inchaço da nova geração acaba fazendo com que pipoquem por todo o Brasil os veículos de divulgação e de seleção destes viajantes que não encontram vaga nos trens já em circulação. Eles terão que criar os seus próprios meios de locomoção para não perder o ardor da hora juvenil. São expressivos os recursos ficcionais do crítico ao colocar uma primeira camada de jovens gritando e, logo depois, outra mais nova, que intensifica os protestos, berrando. Está aí sintetizada uma dinâmica vertiginosa das forças artísticas conflitantes que levará à falência das identidades grupais razoavelmente definidas no tempo. O ritmo será não só rápido como tenso, eivado por pressões nunca antes tão acaloradas. O choque das gerações é sempre inevitável. Mas o que queremos destacar neste período é a mudança significativa da amplitude deste choque. A entrada do Modernismo foi, como nos demais movimentos, um momento de luta pelas audiências legitimadoras. Comparada com a situação dos anos 40, ela foi numericamente inexpressiva. A grande maioria dos seus componentes fará parte da segunda geração modernista. Nos 20 anos que separam os dois períodos houve um crescimento muito grande da massa emergente, o que vai produzir um clima de conflito mais acirrado. Se a geração modernista era minoria na sua cruzada contra os passadismos, a do pós-guerra será composta por um nunca antes tão volumoso contingente de jovens em erupção. A produção literária nacional, portanto, entra em uma

fase que poderíamos definir, a reboque da terminologia econômica, de multilateralizada. As revistas são o reflexo disso. Álvaro Lins, mesmo sem perceber a proporção deste fenômeno, via com muita propriedade o papel da revista na consolidação de nossa literatura:

A vida literária - a que entra na história e não tem outra duração além dos seus próprios dias - revela-se sempre em movimento através de revistas, de pequenos jornais, de publicações diversas, que aparecem e desaparecem num ritmo natural. No entanto, pesando bem, verificamos que é sobre este movimento que se constrói a literatura. A vida da literatura de duração e permanência precisa desta outra vida efêmera de todos os dias. Através de revistas e jornais desta espécie é que as gerações, por exemplo, afirmam os seus primeiros sinais e comunicam a sua presença nas letras. (LINS, 1943: p.261)

Outra função cumprida por este tipo de publicação é a despressurização da vida literária. Dando vazão a uma produtividade bloqueada pela falta de espaços, as revistas, apesar de efêmeras e, não raro, irrelevantes, ajudam a construir a literatura do país, funcionando como mecanismo de incentivo e de seleção, criando audiências novas e sendo veículo civilizador e de divulgação de novos gostos estéticos. Reconhecer a sua importância para a produção literária de um dado período é o primeiro passo para compreender as forças mobilizadas pelas gerações jovens no sentido de se estabelecerem no campo literário. Logo, o valor destas revistas não fica em nada diminuído, mesmo quando se tornam verdadeiras coqueluches, como nos anos 70, porque elas são instâncias preliminares da produção literária. Continuando o quadro irônico, mas nem por isso infiel, de Sérgio Milliet, poderíamos dizer que as revistas jovens são os carros que seguem por estas estradas marginais, esburacadas e lamacentas, levando pequenas falanges que não têm garantido ainda um lugar no trem confortável que só anda nas vias principais, sem mudar o seu itinerário.

POLÍGONO DE SETE LADOS

A população da capital paranaense aumentou 33% no lapso de 10 anos (1940-50), de 99 410 passou para 138 178 habitantes, e 96% entre 1950 e 1960, quando alcança um contingente de 344 560 almas. O aumento de população traz consigo alterações no modo de vida e nas relações sociais, dando à cidade ainda com feições agrícolas uma configuração urbano-industrial que não era totalmente nova. Desde meados do século XIX, com o advento da colonização, estabelecem-se em seu território imigrantes, principalmente alemães, com uma vocação urbana. Como não poderia deixar de ser, as mudanças estruturais da cidade são acompanhadas por mudanças culturais.

O crescimento da cidade e do estado, que atingem estaturas mais notáveis, vai trazer à tona uma realidade que contesta a idéia de um Brasil luso-afro-ameríndio, chamando a atenção para a natureza múltipla e fragmentária do caráter nacional. Visto dessa forma, o emergir da província põe em xeque um conceito de nação, abrindo um período em que a identidade vai estar não mais num denominador comum, e sim no convívio das diferenças. Há, portanto, uma internacionalização da própria identidade nacional que começa a ser pensada como centrífuga.

Em matéria do dia 30 de março de 1946, no *Estado de S. Paulo*, Wilson Martins expressava o seu desejo de “escrever um livro que fixasse o mais fielmente possível o grau e a extensão da influência de elementos culturais e estrangeiros na sociologia meridional do Brasil”. Esse intento só se concretiza em 1955, quando sai o seu ensaio sobre fenômenos de aculturação no Paraná: *Um Brasil Diferente*. Livro ambicioso e enciclopédico, ele pode ser lido como uma espécie de certidão de nascimento do Paraná enquanto centro de cultura. Infelizmente, é obra ainda sem o devido

reconhecimento. Mesmo publicado em 1955, o ensaio sobre o Paraná pertence ao período pós-ditadura e se insere no amplo movimento de democratização que marcou a intelectualidade brasileira. Ele reflete este movimento democratizador em duas instâncias.

Primeiro, por assinalar uma libertação, digamos, cultural da província que, depois das experiências centralizadoras de uma política onipotente, sente a necessidade de exercer suas potencialidades político-culturais, paralisadas pela ação controladora do governo central e de seus mecanismos de cooptação. No próprio plano do livro (o artigo de 1946), o crítico, então em começo de carreira, propunha uma visão compartimentada dos estudos sociológicos, refletindo a prematuridade de qualquer tentativa de sintetizar a realidade nacional: “Acredito que o estudo da sociologia brasileira deve partir de monografias regionais e até de várias monografias especializadas dentro de cada região, antes de nos podermos aventurar numa tentativa de síntese nacional. Síntese aliás muito difícil, em virtude das disparidades culturais que se verificam entre as diversas regiões do país. Mas que, embora não atingida, no sentido próprio da palavra, poderia ser tentada em forma de sistematização da sociologia brasileira numa obra de conjunto que não pode ser feita antes de bem conhecidas as particularidades regionais e locais dos nossos diversos núcleos de população”. Logicamente, tal idéia se opunha ao fato de estarem tomando os estudos de Gilberto Freyre como modelo para todas as regiões nacionais. Ao estudar o Paraná, o crítico rompe com esta falsa síntese do homem nacional: “[...] existiram no Paraná elementos ‘perturbadores’ (como se diz, em astronomia, de um planeta ainda desconhecido que perturba o comportamento dos demais), e que lhe atribuem um caráter de todo diferente do da região estudada pelo sr. Gilberto Freyre, mesmo que esta região seja, não apenas o Nordeste brasileiro, mas os vastos domínios da ‘cultura luso-tropical’: a

presença do imigrante, em primeiro lugar, e, depois, a ausência do português e a inexistência da escravatura, de tal forma que os dois últimos não chegaram a atuar como forças sociologicamente ponderáveis”.

Segundo, por retratar um Estado em que não há uma hegemonia étnica, em que diversos povos vivem em conjunto sem cultivar uma identidade grupal intransigente. Citando Nestor Vitor, Martins afirma que “Curitiba - e o Paraná, em geral - soube e pôde realizar um amálgama bem mais perfeito do que a capital paulista. Em lugar da predominância de qualquer nacionalidade sobre as demais, ‘em Curitiba já não há predomínio patente de qualquer nacionalidade estrangeira sobre outras’” (MARTINS, 1989, p. 296). Isso vale também para o resto do Sul do país. A vocação para o múltiplo do Paraná o torna muito mais próximo de uma visão da própria conjuntura sociológica nacional do que Santa Catarina e Rio Grande do Sul, estados em que a preponderância da colonização germânica e italiana minimiza a diversidade. Assim, em sua própria constituição humana, o Paraná é uma metáfora do Brasil. Temístocles Linhares também via as coisas dessa forma, como deixa claro em uma referência ao então governador do estado: “Foi naturalmente pensando assim que Munhoz da Rocha Neto, em um dos seus belos discursos, disse ser o Paraná um resumo do Brasil, uma síntese nacional, compreendendo as justas e legítimas variedades que cabem dentro da unidade brasileira” (LINHARES, 1985: p.260). Nesse sentido, temos que ler *Um Brasil Diferente* não como obra estritamente regional, mas como um projeto de definição da identidade nacional a partir da compreensão de uma determinada região em que o caldeamento, embora de outra natureza, dá conformação a uma idéia de nacionalidade agregativa, em que inúmeras culturas entram, fundindo seus traços.

Lembremos que a mistura do Paraná daqueles idos era de natureza branca, decorrência do fato de a presença negra em sua história ter sido pequena. Tal característica, com o tempo, mudou, sendo ele hoje um estado muito mais colorido do que então. A mistura branca, no entanto, tinha um sentido muito especial para aquele período de abertura para o mundo: “A estatura, a cor dos cabelos e dos olhos, a conformação sangüínea, seriam outros tantos aspectos a observar no sentido da fixação de uma medida científica de miscigenação que aqui se fez e se faz mais entre brancos de povos diversos (portanto num caldeamento de proporções incalculáveis) do que entre brancos e negros que é o tipo de mestiçamento, com as suas subclasses, mais comum no norte do Brasil” (MARTINS, 1989: p.3). Se a definição do homem nacional corrente respondia a um desejo centrípeto, de identificar uma tipicidade genuína, própria, nossa, que nos distinguisse dos ascendentes europeus, a definição do homem paranaense é centrífuga e está adequada à atmosfera internacionalista do pós-guerra. Ou seja, era uma identidade multifacetada aflorando em um momento propício, quando se fazia, em diversos níveis, pontes com o vasto mundo.

No Paraná, Wilson Martins não lê apenas a realidade local, mas ensaia uma proposta de país. Assim, o Brasil diferente é o Brasil do futuro. Se o negro, o índio e o português estão ligados a uma realidade rural e agrária, sendo em última instância os seus representantes, o imigrante, sem deixar de assumir as tarefas agrárias, manifesta também uma inequívoca vocação urbana e industrial. De todas as etnias, a que mais vai privilegiar as atividades industriais é a alemã. Vasculhando os jornais, ele descobre a presença acentuada dos germanos na cidade, o que comprova o urbanismo dos homens desta origem.

Não podemos esquecer que a germanização do Sul era vista com péssimos olhos pelo brasileiro. Não podia ser de outra forma. Desde a pri-

meira grande guerra, os alemães radicados em solo brasileiro sofreram pressões de nacionalização por serem vistos como elementos alienígenas. Num país que desenvolvia uma política nacionalista, nada mais natural que os núcleos estrangeiros figurassem como quistos sociais, como negação da pátria. A pressão nacional sobre eles se intensifica com a II Guerra Mundial, quando a Alemanha se torna realmente a grande vilã internacional.

Falei acima das suspeitas que periodicamente renascem contra os teuto-brasileiros, quase sempre originadas por aquilo que se convencionou chamar de 'o perigo alemão'. Contra esse perigo, Raul Darcachy escreveu todo um livro, em 1915, intitulado *O pan-germanismo no sul do Brasil*, no qual combatia, em particular, a organização paramilitar de certas sociedades germânicas: 'No Paraná também existem dois ou três destes batalhões, mas naquele estado o sentimento nacional de sua população não tem permitido que eles se exibam com outro aspecto que não o de simples associações recreativas. Não se lhes toleraria jamais, no Paraná como no Rio Grande do Sul, a feição puramente militar que ostentam em Santa Catarina'. A 'militarização' de qualquer empreendimento coletivo parece temperamental entre os alemães e é possível que em muitos casos alguns deles, poucos esclarecidos, tenham pensado em dominar o Brasil ou uma parte do Brasil. Digo 'pouco esclarecidos' não do ponto de vista brasileiro, mas do próprio ponto de vista dos teuto-brasileiros: é entre estes últimos que jamais se conseguiu criar ambiente para movimentos antinacionais de importância. Quem o reconhece é, entre outros - ao lado de inúmeros testemunhos - o tenente-coronel Aurélio da Silva Py, antigo chefe da polícia do estado do Rio Grande do Sul, em um livro provocado justamente pela 'quinta coluna' alemã: 'Já ficou dito que devemos fazer justiça aos numerosos membros da colônia alemã do Rio Grande do Sul, que, como outros das colônias alemãs de vários estados do Brasil, resistiram tenazmente à investida da nazificação, e que foram mesmo pioneiros da resistência em nosso país. Também é nosso dever ressaltar sempre, com sinceridade e bom senso, o patriotismo de grande número de teuto-brasileiros que combateram a infiltração nazista com todas as suas forças. Eles ajudaram a deter a ação desintegradora dos arianos que procuravam transformá-los em alemães, baseados nas leis do Reich, que, visando a formação das chamadas minorias alemãs, esses cavalos de Tróia ou quintas colunas do expansionismo nacional-socialista, consideram alemães os descendentes de alemães nascidos no estrangeiro. Com sua atitude, muitos se expuseram, sofrendo as tremendas represálias econômicas e morais representadas pelo *boycott*'. O coronel Py demonstra, ainda, que muitos dos atos dos alemães, ou dos teuto-brasileiros, coletivamente considerados, que nos parecem voluntariamente agressivos ao Brasil, provinham da falta de assistência ou desinteresse nacional, que os obrigavam a recorrer à iniciativa privada onde o Estado, mais tarde, reconheceria ser um direito seu o de intervir. Um direito, sem nenhuma dúvida, mas, acima de tudo um dever - que em inúmeros casos não foi cumprido. A lição de conjunto que, entretanto, se pode tirar é a de que se deu, no Paraná, a assimilação mais completa - assimilação, insisto ainda uma vez, ao tipo paranaense, aos hábitos e costumes do Para-

ná, e não a tipos, costumes e hábitos de outras regiões do país. É ainda uma vitória da diversidade brasileira - cuja compreensão inconsciente tem sido o segredo de nossa unidade, mas que nem sempre queremos conscientemente admitir. (MARTINS, 1989: p. 212)

Esta aversão aos alemães se estendia às demais etnias, pois o estrangeiro do Sul era visto como pertencente a um único grupo, constituindo em bloco o “perigo alemão”. O livro de Wilson Martins empreende, primeiramente, uma positivação do elemento alienígena, mostrando os benefícios que ele trouxe para a nossa cultura.

Isso define o ponto de vista do livro que concede muito mais espaço e expressão para a colonização alemã. Não se trata, na verdade, de um arrianismo, mas de uma estratégia de convencimento. Mostrando as qualidades desta etnia, que acabou se vendo transformada em símbolo negativo das demais, ele está atacando o principal alvo da recusa ao imigrante. Por isso, o livro revela com grande abundância de detalhes o processo de integração dos alemães na sociedade paranaense, as relações intergrupais que eles estabeleceram, rastreando os inúmeros benefícios introduzidos num meio acanhado. As demais etnias são também estudadas, mas mais como complemento da ação civilizatória desempenhada pelo imigrante germânico.

A positivação desta etnia, portanto, vai se dar através de uma radiografia de sua participação efetiva na construção da sociedade. Estudando, entre outros aspectos, a sua tendência urbana e industrial, o processo de melhoria intelectual e técnica da sociedade paranaense, o culto protestante, que rompeu com a hegemonia política da igreja católica, e a sua vocação higiênica que tornou mais civilizadas as plagas paranaenses, Wilson Martins pretendia desacreditar as opiniões depreciativas sobre os alemães. Assim, o imigrante germânico é o eixo das reflexões do crítico por ser ele o

mais distante do padrão colonial, agrário e católico do país. Ou seja, esta opção atende a uma tática de combate e não a uma idiosincrasia racista.

Logicamente, as duas outras correntes imigratórias mais representativas, os poloneses e os italianos, vão ficar em segundo plano. Nos poloneses ele vê um povo fechado em comunidades que, àquela altura, ainda não tinha atingido níveis de abertura e de aculturação satisfatórios. Concorria para isso a vocação agrícola desses imigrantes: “É curioso assinalar que, superiores numericamente, os poloneses exerceram e exercem menor influência de ordem sociológica na vida paranaense. Essa influência é despida de dinamismo, efetiva-se apenas no interior das áreas de intensa colonização dessa etnia, sem praticamente atingir outras regiões, como é o caso dos alemães. A meu ver, a principal razão desse fato é o enclausuramento dos poloneses na vida rural, sendo raros os de vocação urbana e mais raros ainda os que se fizeram assimilar pelas classes dirigentes” (idem, p.140). Já nos italianos, o autor reconhece a posição intermediária entre o campo e cidade, mas sem o impulso civilizatório que ele encontra nos alemães.

Para mudar a idéia desfocada que se tinha do imigrante, Wilson Martins mostra que dois são os tipos de patriotismo, aquele apenas teórico e o prático. Ao assumir uma região, lutar por ela, desbravá-la, construindo uma civilização moderna, o alienígena expressa o seu patriotismo através de um sentimento telúrico. Se ele não falava quase português, ou falava mal, se ele lia livros estrangeiros, tinha outros hábitos sociais, alimentícios e culturais, isso não queria dizer que não estava ligado ao Brasil. Esta ligação se efetivava na interpenetração das diversas culturas, visível na assimilação múltipla de hábitos antagônicos, facultada pela proximidade física e pela integração ao meio paranaense.

À vocação urbana dos estrangeiros soma-se uma predisposição do próprio estado que já se distinguia como civilização urbana: “O Paraná se

caracteriza precisamente por ostentar nomes de cidades nitidamente formadas desde os primeiros dias de sua história como território e, mais acentuadamente, desde os primeiros dias de sua história política. A sua primeira grande rivalidade é uma rivalidade de cidades, as de Paranaguá, Curitiba e Guarapuava que disputavam, em 1853, a honra de se transformarem na capital da província então desmembrada de São Paulo. Mais tarde, os imigrantes, grande número dos quais era de especialistas em ofícios urbanos, virão consolidar definitivamente a cidade na paisagem paranaense” (idem, p.63). Assim, desde o seu início, a história do Paraná, que se confunde com a história da imigração, encontra-se marcada por um tipo de civilização de caráter urbano-industrial que será desenvolvida com a entrada de um contingente humano com domínio técnico e gosto pela vida em sociedade.

Naquele instante, o Paraná era visto como uma espécie de Brasil do futuro, ou seja, como uma sociedade progressista, voltada para a produção industrial, para a construção de cidades com conforto e para instrução pública, ciente de sua identidade compósita, onde as influências múltiplas adquiriram certo equilíbrio: “Se em certas regiões brasileiras o esquema da população pode ser o ‘triângulo retângulo’ a que se referia o sr. Afonso Arinos de Melo Franco - tendo por hipotenusa o elemento português, o índio como o lado mais curto e como lado mais longo o africano - aqui a figura geométrica seria, na mais simplificadora das hipóteses, um polígono irregular de sete lados, cujas faces, em extensão decrescente e de tamanho variável, representariam os elementos polonês, ucraniano, alemão, italiano, os ‘pequenos grupos’, o índio e o negro, estes últimos em porção praticamente insignificante” (idem, p. 108). Isso nos permite ver que se trata de um ensaio da maior relevância para a compreensão de um período de esti-

lhaçamento da identidade nacional, vista, através do caso do Paraná, como democrático espaço do antagônico.

Em *O Paraná vivo*, livro irmão de *Um Brasil diferente*, Temístocles Linhares chega à mesma conclusão, ressaltando a questão da descontinuidade como fator preponderante da identificação de um modelo social paranaense que, depois dos extremismos de uma guerra, corresponde ao ideal da convivência pacífica das diferenças. Diz o crítico: “Outra conclusão a tirar do caso paranaense está no pluralismo, no descontinuismo, ao contrário de qualquer princípio unitarista. O pensamento europeu, todavia, sempre obedeceu a esta última tendência, até pelo menos o século passado. Hegel se opõe, por exemplo, a qualquer espécie de pluralidade. E o próprio Marx vê na história um processo unitário, do qual o protagonista é o Econômico. Mas a verdade é que não existe realidade homogênea e no Paraná o que observamos são fatos, fenômenos que obedecem ao que Ortega y Gasset chama de um abismático plural, um universo de diferenças radicais, ainda que isso não signifique que se queira ser pluralista hoje como ontem se queria ser unitarista” (LINHARES, 1985: p. 108). O Paraná acaba sendo investido pelas circunstâncias históricas de um significado muito especial para o período. Ele é uma espécie de Nações Unidas, exercendo a diversidade no âmbito da *praxis* e não no do discurso, o que o coloca em evidência em um período marcado pela necessidade de aceitação do outro.

Além do mais, o homem paranaense, sendo etnicamente internacional, figurou como elo com o resto do mundo, facilitando uma postura de importação que será posta em prática pela geração que surge com o fim da ditadura Vargas. Aceitando também o homem estrangeiro, numa permanente política de portas abertas, o Paraná torna-se defensor da internacionalização econômica iniciada a partir da II Guerra Mundial. Temístocles Linhares tinha plena consciência disso, deixando claro a predisposição do

estado para os capitais estrangeiros: “[...] recebendo gente de toda parte, tratando-a como irmã, já de há muito que estamos dando no Paraná um atestado de aptidão para o convívio internacional, uma vez que nada hoje é mais absurdo do que desejar o progresso do Brasil dentro de um nacionalismo fechado, inimigo do braço e do capital estrangeiro” (idem: p. 235).

Esta imagem de uma sociedade industrial e mercantil, de gente obreira que aprendeu a conviver com a diversidade, ganha relevância no país que estava em franco processo democratizador, industrial e urbano. O Paraná é um projeto de Brasil, certidão de nascimento de um país que vai deixando de ser exclusivamente agrário para assumir uma trajetória industrial e burguesa, potencializada pelos contatos com os demais povos. Isso num período em que ocorria uma internacionalização das relações, sejam elas econômicas, políticas (com a criação de órgãos supranacionais) e culturais. O Paraná não era somente uma metáfora, mas o exemplo de uma sociedade marcada pelo espetáculo da diversidade, sem as intolerâncias que conduzem sempre aos extremismos: “Território que, do ponto de vista sociológico, acrescentou ao Brasil uma nova dimensão, a de uma civilização original construída com pedaços de todas as outras. Sem escravidão, sem negro, sem português e sem índio, dir-se-ia que a sua definição humana não é brasileira. Inimigo dos gestos espetaculares e das expansões temperamentais, despojado de adornos, sua história é a de uma construção moderna e sólida e tão profundamente brasileira que pôde, sem alardes, impor o predomínio de uma idéia nacional a tantas culturas antagônicas” (MARTINS, 1989: p. 446). Mudando o conceito de identidade nacional, que passa a aceitar como elementos constitutivos os grupos alienígenas, no Paraná pode ser lida uma lição de modernidade. Recusando ortodoxias, afeito aos antagonismos das mais variadas ordens, ele entra no panorama nacional com alto poder simbólico. O homem que o habita, sendo um ser

fronteiriço (entre as várias etnias, entre o local e o internacional, entre o rural e o urbano), rompe com os movimentos centrípetos, propondo o retrato de um novo Brasil.

ESTANTE ECLÉTICA

PRIMEIROS SINAIS

PRÉ-NATAL

A partir da década de 40, a literatura brasileira, em compasso de espera, aguardava qualquer coisa de novo. Estavam esgotados os filões modernistas e o romance social de 30 também passava por um momento de saturação. Dos jovens esperava-se que empreendessem esta renovação. Tal crença na juventude não deixa de ser um produto do momento. Num mundo convulso em que os rapazes lutavam para defender os povos contra o nazismo e o fascismo, a mocidade, vista como repositório da esperança das gerações mais velhas, ganha uma significação muito forte.

Juventude e guerra são conceitos que se misturam, uma vez que, como observa Sabina Loriga, “a guerra tem traços juvenis”. A historiadora estabelece este paralelo na parte inicial de seu ensaio “A experiência militar”, definindo a posição da imagem da juventude nos movimentos bélicos: “É aos *imberbes consagrados* - continua ela - que, segundo Gabriele D’Annunzio, se dirige o *sacerdote de Marte* quando diz: ‘Partam, armem-se, vocês são a semente de um novo mundo’. Às palavras de D’Annunzio fazem eco as de outros poetas e artistas que celebram os dotes bélicos do jovem ou do *heróico proletário de vinte anos*. Imagens de juventude foram também evocadas por aqueles que recordaram o inútil sacrifício nos campos de batalhas de tantas *frescas bocas sorridentes*: ‘morreram aos milha-

res', escreve Ezra Pound em 1920, 'e os melhores dentre eles, por uma velha cadela desdentada, por uma civilização remendada" (in LEVI & SCHMITT, p. 17). Note-se que, segundo o ponto de vista de Pound, a juventude militar se contrapõe à velhice da civilização. Os jovens estão, portanto, investidos de uma significação fundante: são o fim de um mundo e o começo de outro na medida em que a guerra é vista como liquidação, perpetrada por mãos juvenis, de um mundo esclerosado.

Nesta mesma introdução, Sabina Loriga mostra o apelo à participação dos moços: "o jovem macho é o interlocutor do soldado com o dedo erguido, aquele que em muitas imagens de propaganda do início do século lembra aos civis seus deveres em relação à pátria. O mesmo acontece com os hinos. 'Os nossos jacobinos queriam levar a juventude embora, direto ao massacre', diz uma canção toscana de 1849; 'não quero morrer tão cedo', confirma um canto em memória de Salvatore Misdea [...]". Seja chorando a morte dos jovens ou exaltando a sua virilidade e o seu papel liquidatório, a experiência militar moderna aparece sempre como uma experiência juvenil, dotando este estágio da vida de uma significação revolucionária: isso fica sintetizado no título do ensaio de Luisa Passerini, constante do volume em questão - "Juventude, metáfora da mudança social". Tal fato se dá pelo próprio sentido de iniciação que esta idade transitória conota. Sabina Loriga lembra que "a tais imagens juvenis freqüentemente se atribuiu um valor iniciatório. O serviço militar sanciona o ingresso do indivíduo no mundo dos adultos, sugerindo, entre outras coisas, a imagem do menino que desempenha as tarefas militares como se fosse homem [...]. Segundo essa representação literária, a instituição militar é um divisor de águas existencial, que assegura a emancipação econômica, afetiva e sexual do jovem" (p.17). A experiência militar é um ritual de passagem na vida do ser humano assim como a guerra é um divisor de água entre dois estágios da civilização, a

velha, que fica enterrada no passado, e a nova que nasce das mãos ensanguentadas dos jovens, cujo poder simbólico se torna central principalmente depois da I Guerra Mundial, quando se estabelece, segundo a mesma autora, uma associação entre a imagem da guerra e a máscula juventude, que morre heroicamente nos campos de batalha.

Façamos uma rápida síntese da consolidação do conceito de juventude ao longo da época contemporânea para melhor entender a sua significação no momento em que está localizado o objeto de nossa análise.

A reunião de ensaios organizada por Giovanni Levi e Jean-Claude Schmitt é leitura obrigatória para quem quer conhecer melhor o itinerário deste conceito que, ao longo dos séculos, foi tornando-se cada vez mais valorizado pela cultura ocidental. A coletânea, marcada por uma diversidade geográfica e histórica, acaba apresentando a situação fragmentariamente. Esta característica, no entanto, não prejudica a leitura do volume que estuda, desde o princípio, o advento da juventude no imaginário moderno. No início desta época, a juventude goza de uma visibilidade relativa nas imagens cristalizadas pelos pintores, que retratam jovens com adornos simbolizando pureza, status social, ascendências nobres, ao invés de revelar os atributos próprios de sua condição. O lado transgressor desse período fica a cargo de alguns retratos de cortesãs, de jovens amargurados ou de elementos emblemáticos que aparecem com o retratado, geralmente com uma simbologia erótica. Estes quadros comunicam uma idade em atrito com os anseios sociais hegemônicos.

A juvenilidade vai se afirmar como elemento social de grande peso através, principalmente, de sua atuação bélica. É a experiência militar, marcada pela virilidade, que define os perfis de um período que até então era pensado apenas como estágio para a maturidade - tida como a idade social por excelência. Num momento de tão freqüentes conflitos ar-

mados, é natural que o jovem, identificado à guerra, comece a deixar de ser visto como um ser incompleto para ser encarado como modelo da condição humana. É ele quem morre heroicamente, quem pode defender o seu país, quem mantém a ordem através de sua força corporal. Assim, a juventude recebe uma nova aceção paralelamente ao estabelecimento do culto do belo físico, da força do corpo. A guerra, confronto do corpo com a morte, tem que ser vencida pelo exercício das forças indomáveis da juventude.

A condição de idade viril deu aos jovens uma potência simbólica muito grande e foi, aos poucos, colocando-os no centro dos acontecimentos. É principalmente através da guerra que a juventude se impõe como idade independente. Na arte, o romantismo catapulta o jovem para as posições vanguardistas da renovação social e artística.

As passagens, no período industrial de nossa história, da juventude pelas fábricas, onde ela se distingue também pela grande capacidade física de trabalho, é outro fator importante na consolidação do império da juventude. Embora o ensaio sobre este tema (“A juventude operária. Da oficina à fábrica”) não enverede por estas reflexões, ele nos permite pensar que é através do domínio da máquina, numa sociedade como a do século passado, marcada por profundas mudanças nos sistemas de produção, que os jovens também serão absorvidos como a idade ideal para assimilar as mudanças, tornando-se então elemento chave na renovação industrial. Enquanto os filhos das classes mais privilegiadas frequentam os colégios, adquirindo conhecimentos que lhes permitem ocupar mais cedo as posições de mando, a juventude pobre conta apenas com as experiências do trabalho na fábrica e com as viagens que lhe dão um conhecimento experimentado da realidade.

O jovem, concebido como antípoda do mundo estabelecido, vai assumir também simbologia revolucionária através de uma rebeldia que o coloca contra tudo que esteja instituído. Esta rebeldia é que fez as revoluções vitoriosas e as resistências heróicas. Surge então como uma faixa etária da mudança na medida em que não consegue colocação nas posições já ocupadas por outras gerações. A luta de gerações é sempre uma luta política por espaços. Juventude aqui passa a equivaler a alteração, tornado-se, por isso, um problema para o poder.

Os regimes totalitários vão trabalhar no sentido de reverter esta carga semântica através da valorização tática da idade intermediária como o estágio que deve ser perene. Os jovens são assim eleitos como a imagem ideal da experiência humana. Tanto Hitler quanto Mussolini investem pesado num pacto de juventude com a sociedade. Criando a imagem do belo efebo, Mussolini prometia à Itália o homem novo, incentivando a educação física, as reuniões juvenis e a natalidade. O fascismo, pensado e divulgado como advento da juventude permanente, exigia que se educassem os alunos para uma vida saudável, de muito esforço físico e pouca reflexão independente. O homem ideal é o de corpo esbelto que não questiona. O discurso oficial fascista, diz Laura Malvano (“O mito da juventude transmitido pela imagem”), valorizava “a juventude eterna, de uma nação perenemente jovem que se traduz na escolha política de um regime que fez dos jovens o fulcro da própria ação e o momento central do próprio sistema organizativo” (LEVI & SCHMITT, p. 260). Hitler também vai infantilizar o povo, convertendo esta imagem de juventude numa metáfora do nazismo. Nesses dois sistemas, a juventude é a meta e não uma fase preparatória. Assim, buscava-se neutralizar o poder rebelde de uma condição que se confunde com a própria contestação.

A geração jovem dos anos 50 nos Estados Unidos, que ficou conhecida como *Beat Generation*, entra em cena justamente para restaurar o perfil contestatório do jovem. Impondo-se como geração do desvio (drogas, alcoolismo, homossexualidade, suicídio), ela torna atual a imagem da juventude como fase de contestação que não objetiva postos, mas um profundo remapeamento do mundo a partir de suas experiências pelos caminhos tortos. Também aqui, ela não se assume como período preparatório, e sim como espelho das crises do mundo.

Em todos estes momentos, a juventude, seja qual for o uso que se faz dela, está sempre em destaque. Ao perder o seu sentido de estágio intermediário, transformando-se muitas vezes na dimensão privilegiada do transcurso da vida, ela projeta como negativas as fases posteriores, tornando-as obsoletas.

Esta síntese mostra como o momento era receptivo aos empreendimentos dos moços num mundo em que o conceito de juventude, deixando de significar uma faixa intermediária, havia sofrido uma positivação. Isso é perceptível também no âmbito da literatura nacional.

Mário de Andrade, numa carta, de 24 de setembro de 1944, a um moço, Otto Lara Resende, dá bem a tônica desta relação: “escrevi desde sempre e em público que só temia e respeitava os mais novos”¹. Este sentimento não elimina os conflitos geracionais, muito pelo contrário, acirra-os por aumentar uma cobrança de alteração, de superação do trabalho entendido em décadas anteriores. Destaque-se que foram dois jovens que inauguraram o novo período da literatura: Clarice Lispector que, entre os 17 e os 19 anos, escreve *Perto do Coração Selvagem* (1944), e João Cabral de Melo Neto, que aos 22 anos publica *Pedra do Sono* (1942).

¹ Apud “A carta como ensaio”, de Arlete Koenen, in *Identidade e representação*, organizado por Raúl ANTELO.

O crédito aos jovens também se estende às periferias da cultura que ainda não tinham atingido uma relevância humana e artística. Elas representam a juventude numa cultura nacional marcada por discrepâncias de desenvolvimento. Havia, pois, em função deste quadro, um clima favorável para o surgimento de obras relevantes e inovadoras produzidas nas províncias. Sérgio Milliet, fazendo, em 12 de fevereiro de 1944, a crítica ao livro *Letras de Província*, de Moysés Vellinho, contrapõe sua serenidade crítica ao snobismo supracivilizado de Otto Maria Carpeaux, num elogio à cultura periférica. Segundo Milliet, a crítica do autor gaúcho nasce da “sensibilidade estranhamente apurada num espírito afastado do choque das grandes correntes literárias do país”. E conclui que “ainda está por estudar-se o papel dos centros provincianos na literatura brasileira” (MILLIET, 1945: p. 66). Neste mesmo texto, o crítico paulista chama a atenção para o fato de não ter sido ainda suficientemente estudado o papel destes pólos periféricos na consolidação do Modernismo. A principal característica da província, para Milliet, é a sua posição intermediária entre o externo e o local, o contato com a terra e o contato com o mundo. Enquanto a vida na metrópole promove um contato secundário com a realidade nacional, caracterizando-se por artimanhas políticas, na província o escritor não se distancia demais dos seus conterrâneos: “Os centros provincianos são o clima ideal. Suficientemente abertos para o mundo exterior, permitem a renovação contínua do ar; mas ao mesmo tempo conservam certas válvulas de ordem primária que impedem a evasão total do indivíduo e sua diluição nos conceitos. Se a metrópole, graças à teia quase exclusiva de contatos secundários, torna a competição impessoal e desenvolve ao máximo a inteligência, a província com seus contatos primários e seus conflitos pessoais fortalece o caráter” (p. 67). Num período de grande valorização do elemento humano, a província aparece para o crítico como um local propício para a huma-

nização da arte, para o equilíbrio entre conceito e observação. Não se está pensando a província, e isso fica claro, a partir do ponto de vista regionalista, mas enquanto confluência do paradoxal, território do anfíbio.

Milliet tinha como objeto de suas reflexões o Rio Grande do Sul. Este estado já contava com uma identidade cultural de relevância. Mas outros ainda estavam buscando sua identidade. Era esta a situação do Paraná.

Em artigo ainda anterior, em 15 de novembro de 1943, Sérgio já acusava a influência de caráter negativo da politicagem na carreira literária do escritor radicado no Rio. A província figurava como uma possibilidade de salvação, desde que o autor conseguisse, para continuar usando a metáfora futebolística do crítico, furar a barreira: “No Rio há literatos e artistas que incham como bolas de borracha e se esvaziam ao menor descuido dos sopradores. Em São Paulo ou em Minas a coisa não é tão fácil. Quando um poeta de Pernambuco ou do Paraná consegue afinal furar a defesa do selecionado carioca é porque é *craque* no duro. Se tiver a coragem de resistir às solicitações, se se mantiver ligado ao seu isolamento, é capaz de sobreviver puro e grande. Se embarcar logo, trêfego, para a capital, talvez se esborrache, na luta que participará forçosamente” (MILLIET, 1981, v. 1: p. 269). Tendo em vista a carreira de Dalton Trevisan, é premonitório o ponto de vista de Milliet. A salvação para o provinciano está no distanciamento e, ao mesmo tempo, na capacidade de ultrapassar os escritores da metrópole e as fronteiras da província.

Não podemos nos esquecer que Milliet valoriza o periférico por ser um homem da geração modernista, geração que se formou e se impôs a partir dos arrabaldes da cultura nacional. Habitar a província ligando-se aos problemas gerais do homem é manter este distanciamento relativo, eleito por Mário de Andrade como a única forma de solucionar o dilema do

escritor moderno. O periférico, nos anos 40, assume, portanto, um sentido positivo.

Neste momento surge, como fruto de questionamentos desta ordem, uma leitura de nosso patrimônio literário que fortalece a idéia de descentralização. Trata-se da conferência de Viana Moog, *Uma Interpretação da Literatura Brasileira*, pronunciada no Rio de Janeiro em outubro de 1942, que propunha uma história da literatura brasileira a partir das ilhas de cultura. Instaurando a idéia da arquipelaguidade, o escritor sul-riograndense defende o estudo fundado num plano horizontal que desse conta da diversidade do país. Segundo ele, teríamos sete núcleos culturais: Amazônia, Nordeste, Bahia, Minas Gerais, São Paulo, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro - o centro aglutinador. O Paraná, sofrendo uma espécie de abstração geográfica, ficaria diluído na fronteira entre Rio Grande e São Paulo.

Também oriundo do extremo sul, *Letras da Província*, de Moysés Vellinho, apresenta uma introdução que coloca em evidência a imagem fragmentada do país. Explicando o título do livro, o crítico gaúcho declara que “ele não envolve propriamente a veleidade de uma afirmação regionalista. Denunciará, quando muito, a crença de que o Brasil há de ser sempre um conjunto de províncias” (VELLINHO, 1944: p. 5). Ou seja, não é possível planificar a realidade nacional em nome de uma coesão identitária porque o todo brasileiro é composto de parcelas.

O crítico, cauteloso, lembra que as diferenciações regionais não conduzirão à desagregação do país por estarem subordinadas ao “denominador comum da tradição luso-brasileira”. Vellinho não está fazendo panfleto político, mas apontando para a necessidade de se ver a província não pela ótica do particularismo regional mas por sua inserção, apesar das diferenças, no conceito de nacionalidade. Até mesmo o episódio separatista da

Guerra dos Farrapos, segundo o autor, teve como motor um “bravio desejo de integração”.

A conclusão deste prefácio chama a atenção para o papel que cabe à província, que não quer ser vista como território da exceção no processo de universalização que o país estava sofrendo: “creio que os núcleos de cultura e de pensamento disseminados estrategicamente pela vastidão do território nacional, desde que não se deixem exacerbar pelo exclusivismo bairrista, só podem ajudar esta imensa obra de aglutinação brasileira”.

O prefácio é mais um documento da mudança da concepção dos centros de cultura periféricos, já não mais pensados apenas a partir do particularismo mas como elos da cultura nacional, sem contudo conotar uma idéia de homogeneidade.

A fragmentação da identidade nacional é levada adiante por Érico Veríssimo (em seu livro *Brazilian Literature - an Outline - 1945* - reunião de suas *lectures* na Universidade de Berkeley, EUA), que projeta um panorama compartimentado da produção literária da época. Se a unidade está na diversidade, o papel da crítica é resgatar as imagens outras.

Na área específica do conto, uma reunião de textos (*Antologia de contos de escritores novos do Brasil* - publicada em 1949 pela *Revista Branca*, do Rio de Janeiro) vai refletir a granulação do campo literário ao tentar fazer o levantamento de um gênero e de uma geração. A antologia coloca em prática esta preocupação com os diversos estados da Federação, valendo-se de um critério que leva em consideração a extensão geográfico-cultural do país. O livro é, segundo anúncio da editora, o primeiro a recortar a nossa literatura nestes moldes. Nele, busca-se dar uma visão panorâmica de escritores ainda não consolidados ao invés de edificar uma reunião “das melhores e mais conhecidas produções dos maiores cultores do gênero”. Tal preocupação mostra como o Brasil literário neste período é marca-

do por um desejo de conhecer-se. O organizador, na nota explicativa que abre o volume, revela que o objetivo do livro foi “fazer constar da Antologia representantes dos vários estados do País, de maneira que se tornasse um documento expressivo e agrupasse escritores inéditos ou não, traduzindo o nível do nosso conto, sem interesse de limitá-lo a este ou àquele centro de cultura”. Esta preocupação de democratizar o espaço de promoção da literatura, partindo de uma editora da capital federal, dá a medida de uma tendência de aceitação da diversidade e da força centrífuga que caracterizou a geração insurgente.

A antologia, logicamente, despertou resistência, por parte inclusive dos jovens, por ter deixado de lado nomes de grande prestígio na época - como o de Dalton Trevisan. Salim Miguel, do Grupo Sul (SC), classifica-a, no artigo “Uma antologia... nada antológica” (*Sul*, nº 10, dezembro de 1949), como decepcionante por não apresentar bons contos, mas nomes significativos. Ele credita este defeito ao critério seletivo que busca representar os diversos estados sem se preocupar com a qualidade literária. Sua crítica é pertinente, uma vez que enquanto amostragem de contos a antologia não tem nenhum valor (apenas dois dos 36 antologiadados acabaram se realizando plenamente no conto: Lygia Fagundes Telles e Murilo Rubião), mas é indiscutível que se trata de um documento importantíssimo deste movimento de descentralização que entra em cena com o segundo pós-guerra.

Já distanciado no tempo, em uma revisão da história do conto no Brasil, o crítico gaúcho Antônio Hohlfeldt encontra um problema que revela muito bem a particularidade desta quadra histórica de nossa literatura. Estudando em capítulos autônomos os contistas precursores, os pré-modernistas e os modernistas, o autor se depara com a impossibilidade de continuar valendo-se de um critério agregativo de ordem temporal, ligado a

um movimento definido por uma certa coesão de gosto. A partir de 1945, o conto nacional passa a ser historiado através de agrupamentos temáticos: “A partir deste capítulo [...] este estudo muda seu ritmo e seu caminho. Se até aqui caminhamos com base num agrupamento epocal, embora sempre lhe tenhamos buscado certa unidade de tendências e preocupações, a partir de agora enfatizamos exatamente estas tendências, com todas as suas variações” (HOHLFELDT, p. 81). É elucidativo que esta mudança se dê no período em que as gerações nascidas em 1925 entram no campo literário, promovendo a sua fragmentação.

Nos anos 40 houve uma profunda alteração da geografia literária do país. O conceito de província, em função da saturação do regional, sofre uma reformulação, passando a ser discutido em diversos níveis. A província, já não encarada como antípoda da metrópole, é um outro que é eu. Esta concepção funciona como fermento nos meios provincianos, favorecendo a geração nova.

O contato entre os diversos centros periféricos que viviam no isolamento se deu, num primeiro momento, através do *I Congresso Brasileiro de Escritores*. Este contato, que é uma das grandes contribuições do congresso, não tem sido lembrado. Além de ter marcado uma fase de democratização e de politização, que desencadeou a cizânia esteticista da Geração de 45, o congresso funcionou no sentido de estabelecer relações de amizade entre as diversas regiões do país. Em depoimento que consta dos anexos deste ensaio, José Paulo Paes comenta a presença dos jovens provincianos no II Congresso, o de 47: “Participamos pouco dos debates, monopolizados pelos escritores mais velhos. Mas fizemos valiosos contatos com os jovens de outros estados - Minas, Ceará, Goiás, Pará - de que resultaria posteriormente um rico intercâmbio de idéias, livros e colaborações”. Em outra passagem de seu depoimento, o poeta lembra que o con-

gresso foi marcado pela força e pela vitalidade “dos escritores mais jovens ali reunidos. Otto Maria Carpeaux escreveu na ocasião um artigo num dos suplementos literários do Rio chamando a atenção precisamente para este aspecto, que ele considerou, com justa razão, o mais enriquecedor do congresso”.

Influenciado pelo clima instaurado por este evento, Wilson Martins, já atuando como crítico literário desde 1942, apresenta aos curitibanos, através do jornal *O Dia*, em 26 de janeiro de 1945, as idéias fermentadas pelo I Congresso. O artigo é polêmico. Em face da proposta nacional de uma literatura que não seja distração, o crítico pede para que os escritores mais velhos, que nada fazem, abram caminho para os novos. Ele aponta ainda a visita de escritores de renome nacional como uma oportunidade para se intensificar o processo de intercâmbio: “Entre as visitas que Curitiba brevemente receberá, estão os nomes de Sérgio Milliet (que é moço - quero avisar para evitar surpresas desagradáveis) e de Joraci Camargo [...]. Todo o pessoal de Minas, uma excelente mocidade, tem grande curiosidade pelo Paraná, e quer que a juventude daí não tarde a dizer a sua palavra. Mário Neme já disse umas coisas nesse mesmo sentido, apoiado por Milliet, por Aníbal Machado, por Mário de Andrade, por Antônio Cândido e pessoal do Clima, e assim por diante” (apud SAMWAYS, p. 54). Esse interesse pelo Paraná é um interesse pelo novo que pode vir a surgir do estado e não por sua cultura bairrista, institucionalizada nas academias de letras e nos centros de cultura. Wilson Martins, no mesmo artigo, lança um desafio para os jovens: “fiquem certos os moços de espírito: qualquer movimento sério de renovação literária, honestamente orientado, que revele os verdadeiros valores nossos, terá a melhor repercussão no melhor meio intelectual do Brasil, não é tentador isso...?” A província ganharia relevância por e na sua juventude.

CERTIDÃO DE NASCIMENTO:

Os rapazes do Paraná estavam dispersos em pequenos grupos que faziam das publicações efêmeras o seu reduto de resistência à arte local medusada pela vertigem do próprio umbigo. Estas publicações surgiram com a guerra e representam a primeira tentativa moderna de colocar o estado em contato mais direto com o resto do país. São elas: *A Ilustração* (39-45), *Moços* (39), *O Livro* (duas fases, 39 e 45) e *A Idéia* (45). A variedade de focos de revolta artística representa uma granulação de forças do ambiente da intelectualidade moça do Paraná. Apesar de uma nova mentalidade instaurada por estes veículos jovens, nenhum deles foi realmente recebido como a revista jovem. Assim, *Moços*, que investiu num intercâmbio com outros intelectuais brasileiros, trazia colaboração de pessoas de faixa etária diversificada, caracterizando-se pela aceitação de tendências heterogêneas. *Ilustração* e *A Idéia*, por sua vez, distinguiram-se mais por uma unidade ideológica dentro da linha engajada. *O Livro*, depois de sua primeira dentição adolescente e ginasiana, retorna, em 45, priorizando as reportagens sem, no entanto, deixar de lado a literatura, e investindo na publicação de escritores de renome. Foi responsável, inclusive, por um concurso literário que premiou, entre outros, o volume *O Aluno* (1945), de José Paulo Paes. Além dessas revistas houve outra, a *Tingüi* (1940-43) - publicada pelo Dalton Trevisan adolescente -, que estava mais ligada a questões estudantis (v. CARROLLO).

Todas estas tentativas acabaram servindo como adubo para o surgimento da revista que realmente se tornou a porta-voz dos jovens paranaenses e que serviu de elemento desencadeador de outras publicações simila-

res nos mais diversos cantos do país. Estes grupos isolados acabaram por fornecer colaboradores para *Joaquim*, definindo uma certa tradição de ecletismo e de fuga do universo meramente local.

O ímã destes jovens não foi, no entanto, uma proposta comum, mas uma pessoa em torno da qual sideraram os colaboradores e, até hoje, continua siderando a literatura produzida no Paraná. Dalton Trevisan serviu como ponte, interligando grupos de intelectuais que não tinham maiores pontos de contato. Em depoimento para este trabalho, Wilson Martins explicita o fato de a revista se confundir com a própria figura de Trevisan: “Não houve grupo que fundasse a revista, a revista foi criada pelo Dalton Trevisan pessoalmente. Ele era o editor, era a pessoa que se encarregava de recolher a matéria, da tipografia, enfim, era uma empresa individual. E os amigos dele, aquele grupo de que eu também fazia parte, escreviam, colaboravam na revista. Então, constituiu-se assim um grupo, digamos, teórico, um grupo abstrato, que eram os amigos dele. Mas não havia uma coisa organizada. Não havia uma redação, ou qualquer tipo de coisa empresarial para dirigir a revista”. *Joaquim* teve este mérito complementar de reunir uma produção jovem dispersa em guetos, propondo ao resto do país não o perfil de um grupo com feição definida, mas uma amostragem do que havia de mais sério nas produções da mocidade provinciana. O fato de a revista constituir um grupo teórico em torno de Trevisan dá a ela a possibilidade de abertura para a diversidade, uma vez que os componentes não estavam ligados por uma intenção artística unificada.

O primeiro número de *Joaquim* veio à luz em abril de 1946. A história da fundação da revista já foi contada por Marilda Binder Samways: “Dalton Trevisan procurou Erasmo Pilotto, propondo-lhe o plano de criar uma revista [...]. Erasmo Pilotto acatou com simpatia a idéia. Ambos se reuniram em casa do professor Erasmo [...]. Como se vê, a revista não sur-

giu de um grupo mas de uma idéia de Dalton, cuja experiência de literato teve início com o jornal *Tingüi*. Do *Tingüi* amadureceu a idéia *Joaquim* [...] Foram buscar Antônio Walger, antigo colaborador, e formaram, assim, a direção da revista [...]. Não partindo de um grupo, as produções não aglutinaram, eram realizadas individualmente e, se eram discutidas, o eram rapidamente, no local já citado ou no atelier de Guido Viaro” (SAMWAYS, p 59). Poty, o responsável pela parte artística, entraria para o grupo depois, mediante um convite de Dalton. A revista, mesmo no que diz respeito às colaborações mais assíduas, era uma colcha de retalhos costurada por uma única pessoa. No depoimento já citado, Wilson Martins reforça a atuação de Trevisan: “O elo era fundamentalmente o Dalton. Ele reunia mais velhos, como Temístocles Linhares, o Bento Munhoz da Rocha, o Erasmo Pilotto e o Guido Viaro. Agora, fora da *Joaquim* havia uma diversificação de grupos e de pessoas. Eu me dava, por exemplo, com Marcel Leite, que era desenhista, mas não tinha nenhuma ligação com *Joaquim*. E acho que nem o Dalton com ele”.

Esta heterogeneidade vai ser uma das marcas registradas da publicação. E ela se dá em outros níveis como, por exemplo, na própria concepção do manifesto da publicação. Intitulado “Manifesto para não ser lido”, ele foi montado por Erasmo Pilotto a partir da colagem de diversos trechos de autores nacionais e internacionais (Rilke, John Dewey, Gide, Maiakovski, Milliet, Carpeaux e Verleine). Tal diversidade e a ausência de qualquer intromissão do organizador, além da ação de seleção, faz com que o manifesto deixe as digitais não do pensamento de Erasmo Pilotto, mas as da própria revista e, conseqüentemente, as da geração dos novos que estava se impondo a partir dos arrabaldes da cultura. A presentificação destes autores mostra que os jovens não tinham como horizonte de referência um determinado modelo literário. O seu cânone era, portanto, eclético, e incluía

escritores mais próximos e outros mais distantes, geográfica e cronologicamente.

A natureza coletiva e diversificada deste manifesto forja pragmaticamente uma defesa do diferente, do contraditório e do díspar. Ou seja, o manifesto não significa só pelo que fica dito, mas por aquilo que ele é: a idéia da coisa em si corrobora a idéia dos signos - o que revela uma maneira moderna de codificar a mensagem. É nesse sentido que ele não deve ser apenas lido. A sua mensagem, além do conteúdo de cada texto, reside na própria intenção que presidiu a montagem. Isto é, o manifesto significa na sua própria apresentação formal. O fragmento de Verleine dá a chave desta leitura ao revelar a sua teoria poética: "Tudo é belo e bom quando é belo e bom, venha de onde vier e tenha sido obtido pelo processo que for. Clássicos, românticos, decadentes, símbolos [...]" (*Joaquim*, nº 1). Esta exposição de princípios do poeta simbolista pode ser estendida aos jovens que tomaram para si a tarefa de fazer uma revista de literatura que extrapolasse as fronteiras, sejam elas geográficas ou de filosofias de composição rígidas. Eles estão abertos para a diversidade, para o entrelaçamento dos contrários.

O John Dewey presentificado pelos jovens é o que defende a variedade de empreendimentos nos quais todos, das classes mais baixas e das mais altas, pudessem participar. Em última instância, o que está sendo proposto aqui é a soma de experiências as mais diversas para que não existam manifestações culturais isoladas, estanques em uma identidade que exclui o outro. É Milliet, no entanto, quem delega esta tarefa aos jovens, afirmando que a tônica de um individualismo que fez com que os artistas produzissem obras com um sentido identificável apenas por uns poucos, os membros dos "subgrupos", e que vinha definindo o artista como um ser marginal, está sendo contestado por uma geração de novos que tem a co-

municação como bandeira. Romper com a sua condição marginal é criar uma arte apta para expressar-se com todos. Uma arte muralista.

Semelhante orientação apartidária (estamos pensando em termos de política literária) foi detectada por Roselis Oliveira de Napoli no boletim *Lanterna Verde*, publicado no Rio de Janeiro entre 1934 e 1944. Não se pode olvidar que se trata de um grupo da província gaúcha que publica na capital, o que exige uma revista com uma face compósita em que o outro entra como elemento que dá legitimidade e representatividade nacional para um movimento que, por ter nascido da província, estará, caso não aja assim, fadado à marginalidade. As palavras da pesquisadora, por este parentesco, podem ser usadas, *mutatis mutandis*, para definir *Joaquim*: “O boletim não obedeceu à linha unificadora, mas procurou ser ponto de convergência dos intelectuais brasileiros, sem se prender a tendências, correntes ou opiniões dominantes. Este propósito [...] explica a presença de colaboradores de várias tendências e de artigos sobre diferentes manifestações da atividade cultural” (NAPOLI, p. 21).

Por trás desta aceitação do outro, havia, por parte dos rapazes da *Joaquim*, uma causa tacitamente não mencionada: colocar o Paraná, através da nova geração, no mapa das artes brasileiras. Assim, a presença dos mais diversos nomes, excluídos os reacionários, é uma maneira de dar consistência à publicação mas é também, e principalmente, uma forma de delinear uma identidade compósita.

O ARDOR JUVENIL

É um mal - sempre foi - que os velhos não possam ou não queiram compreender os novos, pois estes, afinal, é que detêm a verdade de seu tempo, que por um paradoxo qualquer parece escapar sempre à experiência e maturidade daqueles.

Antônio Girão Barroso - *Joaquim* nº 14.

Joaquim, publicado em Curitiba entre abril de 1946 e dezembro de 1948 (num total de 21 números), surgiu como uma proposta de renovação pela juventude. Ela se assumiu como periódico jovem. Isso definiu a sua linha editorial. Não se apresentando com um ideário definido, ele carece também de um objetivo artístico com identidade coletiva. Sua reivindicação provém de uma consciência da necessidade de serem criados veículos de expressão para os jovens que surgem com uma grande vontade de construção neste segundo pós-guerra, depois da longa ditadura getulista. A onipresença, no período anterior, de um estado forte e sedutor, que levou escritores de renome, notadamente da esquerda, à contemporização, já não existe para estes jovens que buscam manter a revista, com grande sacrifício, numa posição de autonomia econômica que significa autonomia total. *Joaquim* é bancada por anúncios, dentre os quais se destacam os da empresa de louça e refratários da família Trevisan. Ocupando sempre a quarta capa da revista, o anúncio das fábricas João Evaristo Trevisan revelam a presença privilegiada do capital familiar no empreendimento cultural dirigido por Trevisan. Começando com um caráter publicitário convencional, com muito texto e pouca ilustração, o anúncio acaba se convertendo em uma obra de arte (da lavra de mestre Poty) em que o apelo visual se torna eloquente. Duas conclusões podem ser tiradas deste registro publicitário. Primeiro: a frequência dos textos de Dalton Trevisan na revista é proporcionalmente igual ao vulto do capital familiar envolvido no evento. Isso é

revelado pela posição destacada dos anúncios das fábricas Trevisan e pelo investimento artístico que o anúncio recebe - contrapartida do investimento econômico que a empresa lhe faculta. Segundo: o investimento visual na revista, que lhe dá um caráter artístico (a revista, ao nível físico, pode ser considerada um objeto de arte), é perceptível na evolução do anúncio (ver a reprodução).

Na própria viabilização da revista, que nasce sob o patrocínio do trabalho burguês, desvinculada do poder político, havia uma liberdade que lhe dava plenas condições para o debate aberto, sem nenhum tipo de ingerência, tornando-a um dos elementos de difusão da liberdade de expressão - tema muito discutido na época e uma das propostas do então recentíssimo *Congresso Brasileiro de Escritores*, cuja Declaração de Princípios propõe o seguinte: "A legalidade democrática como garantia da completa liberdade de expressão".

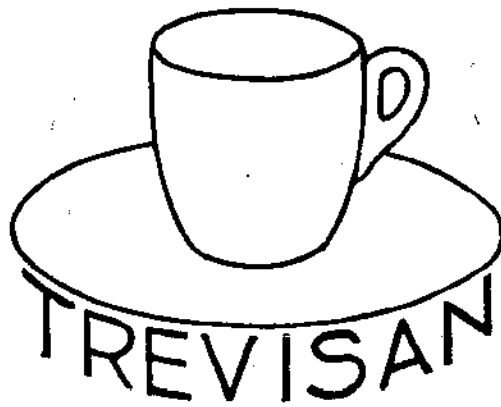
A revista, carente de um manifesto com respaldo de um grupo coeso nas intenções criativas, tem como elemento caracterizador um saudável e jovial desejo de produção, reconstrução e destruição. Não há como negar, também, que existe uma razão de política literária para a sua existência. Os jovens provincianos, distantes dos centros irradiadores de cultura, começam a oportunizar espaços próprios em que possam ser reconhecidos como artistas. Assim, as revistas jovens têm um caráter insurgente e lutam pela fundação de uma audiência que lhes dê sustentação. É para existir de fato, com um horizonte de recepção definido, que a geração dos novos funda revistas.

Joaquim, cujo surgimento coincide com o atestado de óbito do Modernismo e com a alvorecer do que ficou conhecido como Geração de 45, também quer criar a sua platéia. A revista está ligada, pela própria noção de geração biológica, aos jovens que faziam a crítica ao Modernismo. Esta-

copos

pratos

taças



chícaras

logos

Louça, refratário e vidro

João Evaristo Trevisan

Vendas à rua Emiliano Pernetá, 466

LOUÇA-REFRATA'RIO-VIDRO



FABRICAS
JOÃO EVARISTO TREVISAN

ria aí o seu público legitimador, mas, como já dissemos, ela não nasce com princípios rígidos de criação e sofre a influência das especificidades de sua localização geográfica.

Sendo um veículo nascido na província, mas com aspirações extramuros, busca uma maior penetração. Enquanto revista periférica, depara-se com a questão da superação da periferia. Este fator também influenciou no perfil editorial da publicação que tinha, além da missão geracional, uma outra, mais imediata, que era redefinir a província. É na confluência destas duas tarefas que se dá a identidade paradoxal de *Joaquim*. A sua representação estará localizada na fronteira, no entre-dois, porque é sob este signo que se torna possível cumprir o seu destino.

Uma revista de jovens é a possibilidade de formação de um grupo que, mesmo sem possuir um projeto coletivo de renovação, cria mecanismos de autolegitimação. *Joaquim* foi, para os jovens paranaenses, o laboratório de uma sensibilidade nova que ajudou a desencadear mudanças na tradição do escritor ter que deixar a província, instalando-se na metrópole, para de lá repensar a terra natal. Ela quis pensar o homem a partir de Curitiba e, ao fazê-lo, promoveu uma liquidação dos mitos bairristas. A publicação teve assim um sentido fundante, pois contribuiu para instaurar uma postura descentralizadora, que ainda está em processo, além de ter servido como incubadora para Dalton Trevisan.

ÁRVORE GENEALÓGICA

Se, como ficou dito, a revista carecia de coordenadas de produção artística, ela não deixou de empreender uma reforma cultural de relevância naquele período. Substituindo uma proposta de atuação em que todos os

participantes se reconhecessem, temos o nome da revista que, em si, vale por um verdadeiro programa.

Clara Rocha, num exaustivo estudo das revistas portuguesas do século XX, chega a algumas conclusões oportunas sobre o papel dos títulos no pacto de leitura que uma revista estabelece com os seus leitores:

O título é, como lhe chama Leo Hoek, *a marca do texto* (lat. *titulus*, “marca”, inscrição). É a primeira seqüência do texto, a sua marca inaugural, o seu “estado civil”, cuja importância em termos culturais e psico-sociais devemos reconhecer. Efetivamente, o título de uma publicação, por si só, é uma forma de captação do leitor, podendo constituir uma motivação da compra - pelo seu poder de sedução (prazer estético que provoca no público) ou pelo seu poder de choque (sucesso pelo inesperado). É pelo título que o leitor começa a travar relações com uma revista nos pontos de venda e de leitura. Daí que, com Leo Hoek, possamos falar de suas múltiplas funções: identificadora, informativa, persuasiva, aperitiva, publicitária e ainda mítica - pois o título pode deter uma espécie de poder mágico, ser um “abre-te Sésamo” da publicação, predizer o co-texto (*nomen numen*). (ROCHA, 1985, p. 154)

No caso da revista que nos ocupa, o título é de grande poder expressivo. O seu tamanho reduzido guarda uma potência informativa de monta. O contrato de leitura que esta estabeleceu com o seu público se dava, num primeiro momento, através deste título que funcionou como um programa. Ele foi um dos elementos responsáveis pelo sucesso da publicação por seu poder identificador, ligando o veículo a um amplo processo de valorização do homem, e principalmente por seu poder mítico, na medida em que deu um caráter de personagem de ficção à revista.

O nome veio de um diálogo intertextual com Drummond. José se transforma, para esta geração, em Joaquim. A filiação pode ser flagrada num poema de José Paulo Paes, escrito na época, em que o jovem autor presta reverência a Drummond, ligando não apenas o seu nome mas a geração *Joaquim* ao bardo mineiro. O poema chama-se “Drummondiana”:

Quando as amantes e o amigo
te transformarem num trapo,
faça um poema,
faça um poema, *Joaquim!* (PAES, 1986: p. 207)

Esta peça apresenta como saída para o dilema do homem comum a prática poética. A vida ganha sentido, apesar de todo o sofrimento, na sua transfiguração em arte. A acepção de arte que temos aqui é a que valoriza a experiência vivida.

Voltando à questão dos nomes, podemos dizer que ambos, José e Joaquim, são índices de indeterminação de identidade. Rompem com as barreiras de ilhamento numa personalidade identificável a uma etnia, a um grupo social ou a um dos estados da federação. Joaquim funciona para o jovens como um achado que sintetiza a sua proposta de universalização. Joseph Brodsky, em seu livro de ensaios *Menos que um*, tem, a esse respeito, uma passagem elucidativa: “São os pobres que constituem a maior parte da realidade, o homem humilde é sempre universal” (BRODSKY, p. 54). Este poder representativo do homem universal pode ser visto no slogan que acompanha a publicação: “em homenagem a todos os joaquins do Brasil”. O nome da revista atendia a uma estratégia de unificação, de busca do coletivo, e revela o desejo de extrapolar as fronteiras estaduais.

Esta reverência aos joaquins tem, no mínimo, duas implicações relevantes: reflete o objetivo de retratar o homem comum, sem nenhuma preocupação regionalista, dando-lhe um estatuto universalizante, e também o de criar uma revista que não se destine a uma classe cultural específica, isto é, que tenha uma penetração maior entre os leitores comuns. Não podemos nos esquecer que ela surge num período de democratização em que se discutia a socialização da arte. Enquanto as revistas literárias anteriores tinham um público bem delimitado, os intelectuais que se simpatizavam por determinada proposta cultural, *Joaquim* se pauta pela abertura a um público mais heterogêneo.

Não menos importante é a carga de humanização que o nome transmite. Batizar a revista com um nome próprio, representativo de uma coleti-

vidade, é localizar no homem o seu centro, a razão de sua existência. *Joaquim*, ao identificar-se com o homem comum, com o homem na multidão, ser despersonalizado, acaba incorporando a história anônima de um significativo contingencial humano. Se ela não põe em cena propriamente uma arte para o povo, veicula uma arte com o povo. A sua própria apresentação gráfica, com inúmeras gravuras, aposta numa revista mais palatável, com uma destinação social. Araci Amaral, em seu clássico livro sobre a preocupação social na arte brasileira, explica o caráter socializador da gravura: “A importância da gravura fundamenta-se na experiência mexicana, que usa a imagem gravada para ilustrar panfletos e material para mobilizar e informar os trabalhadores rurais e urbanos” (AMARAL, p. 116). *Joaquim* vai fazer da gravura uma de suas preocupações-chave, porque ela ajuda a atingir um público não-especializado. A ilustração nela não tem um caráter decorativo, mas é parte constitutiva da mensagem que os jovens estavam produzindo.

O nome da revista também tem um significado que é lateral à nossa discussão mas que ajuda na compreensão da obra definitiva de Dalton Trevisan. Este nome que, assumindo um sentido generalizante, põe em cena uma vacância de caracterização, vai ser a célula de seus célebres personagens que lutam por uma identidade ou que aceitam o seu apagamento. *Joaquim* é, dessa forma, o tronco genealógico dos anônimos joões, marias, nandos, candinhos, polaquinhas, dinorás, olgas... É, poderíamos dizer, um personagem arquetípico de Dalton Trevisan.

ATENÇÃO PARA O NOSSO ENDEREÇO!

Numa carta escrita para Dalton Trevisan, Carlos Drummond de Andrade chamava a atenção para o caráter iconoclástico dos jovens reunidos em torno da *Joaquim*. Estávamos num período em que as gerações mais jovens empreendiam uma revalorização dos nomes anteriores ao Modernismo, com um nítido sentido restaurador e até mesmo reacionário, em função de um desgaste do espírito destrutivo. Num momento de pós-guerra não existe mais lugar para aqueles que querem destruir, todos estão voltados para a reconstrução. Muitas vezes, contudo, é preciso continuar pondo abaixo as ruínas para que seja possível levantar novos edifícios. Os próprios representantes das nossas vanguardas, numa crise de desânimo em que abundavam explicações e justificativas, silenciaram quase que por completo a sua revolta contra os passadismos. Essa circunstância vivida num nível macroestrutural faz com que o poeta mineiro se entusiasme com os jovens paranaenses: “Nosso poder de admiração vai se tornando tão familiar e nosso poder de destruição tão débil, que a insubordinação dos moços, neste ano de 46, é quase um espanto” (*Joaquim*, nº 2, p. 17). Na mesma carta, o poeta transmite a sua surpresa diante de um paradoxo que dá a estatura da irreverência dos jovens: “Que delícia uma revista cuja redação é na rua Emiliano Pernetá, 476, e que promete publicar em seu segundo número um artigo sob o título *Emiliano, poeta medíocre*”. Note-se que se trata de uma insubordinação destrutiva, contra um nome mais distante, do Simbolismo, e não contra os modernistas, como era comum acontecer naqueles anos em que uma nova postura literária, tradicionalizante, estava sendo implantada. *Joaquim*, de uma certa forma, estava, no âmbito da literatura nacional, na contramão.

A rua Emiliano Pernetta é a segunda mais importante do centro de Curitiba. Esta importância geográfica corresponde à importância histórica, para o Paraná, do homenageado. Centro, digamos, de uma cultura oficial, Emiliano Pernetta, coroado príncipe dos poetas paranaenses, foi o maior expoente da geração fundadora de uma literatura estadual que fez do Simbolismo a sua data de nascimento. *Joaquim*, avessa a esta tradição, promove uma cruzada herética contra os nomes consagrados da província. Assim, o fato de estar localizada no coração do cosmos paranaense ganha um significado importante: a revista está fazendo uma leitura moderna, revolucionária e destrutiva da cidade e, por extensão, da cultura institucionalizada por esta. A redação, ao se instalar numa rua carregada de sentido histórico, toma o posto chave do bairrismo míope, que idolatra os medíocres por não conseguir enxergar um palmo além de suas fronteiras municipais. Ao se apropriar hereticamente da rua Emiliano Pernetta e do conceito de literatura representado pelo poeta, *Joaquim* quer mudar o sentido do trânsito: agora esta rua terá uma mão única, a que dá acesso à modernidade.

A CARA JOVEM DE *JOAQUIM*

Fundando-se como lugar de afirmação da juventude e da província, *Joaquim* destacar-se-á por seu projeto de afirmação da diversidade. Um dos componentes que deu identidade ao periódico foi justamente a sua apresentação gráfica. Num formato mais leve (33,5 X 24 cm), com 20 páginas por número, ela se destacava por um investimento na palatabilidade. Enquanto outras revistas do período não manifestavam grande preocupação com o casamento entre artes plásticas e texto, concentrando seu interesse nas questões mais de conteúdo, a revista paranaense se concebia

como uma verdadeiro objeto de arte. Nascida em um momento de expansão da prática da gravura no Brasil, ela incorporou as técnicas desta forma artística, passando a se confundir com ela. A grande maioria das ilustrações era gravada diretamente no zinco, fazendo com que a revista se transformasse numa obra de arte. A reprodução por estampagem transformava a cópia em um original. Poty recorda-se deste fato na entrevista concedida a este trabalho: “A revista não era uma reprodução, era original, assim como a gravura. Ela era obrigada a isso pelas circunstâncias de redução de despesas. Mas, sem dúvida, era original e isso marcou como uma característica importante da *Joaquim*. Havia um parentesco com a tradição nordestina da xilogravura, usada na literatura de cordel. O que reflete um desejo de popularização da obra de arte”.

O leitor, ao adquirir um exemplar da revista, tinha a sensação de estar comprando uma gravura. Outras revistas de moços vão acrescentar entre suas páginas, uma ou outra gravura, para ser destacada. O que diferencia o órgão curitibano é que toda a revista se organizou sobre um conceito de arte em que texto e ilustração são complementares. As matérias recebem sempre ilustrações generosas e a revista se preocupa com o que está acontecendo no mundo das artes. Vários de seus textos tratam disso, tendo o seu décimo-nono número sido dedicado aos ilustradores.

Ressalte-se que há uma nítida relação entre o uso da gravura na revista e o da xilogravura nos folhetos de cordel. O parentesco entre *Joaquim* e a literatura de cordel vai mais fundo ainda. Laurence HALLEWELL lembra que este tipo de publicação sempre esteve ligado a sociedades interioranas: “Os volantes ou os folhetos menores (até cerca de 16 páginas) constituíam o jornal dos pobres”(p.535). Ao apropriar-se de um recurso ligado à cultura popular, com um função contestatória, *Joaquim* marca realmente o lugar de onde está falando. Dalton, depois do fim da revista, vai

continuar o seu projeto editorial fundado na periferia, através da impressão de folhetos que circularão informalmente por todo o Brasil. É na literatura de cordel, em seu poder de infiltração, que Trevisan encontra um modelo de ação.

Com o uso de ilustrações, a revista valoriza o ato de leitura, propondo um supertexto marcado pela sobreposição do nível semântico e do iconográfico. Tal fato distingue a presença de uma mentalidade criadora jovem para quem o objeto cultural transcende a esfera do intelectual. Ela não queria ser uma revista profunda, séria, que tratasse apenas doutamente dos assuntos culturais, mas um veículo de divulgação artística jovial, sintonizado com um movimento que encontra sua força na afirmação da juventude e do sabor de pensar. Nada a liga às posturas mais sisudas.

Além do grande investimento simbólico na ilustração, principal vetor de sua jovialidade, *Joaquim*, que funcionou também como um álbum de gravura, era uma revista festiva. Suas capas coloridas guardavam um poder aliciador, comunicando uma energia criativa que sintetizava o projeto deste periódico.

A capa era impressa em um papel mais encorpado, com uma textura levemente acetinada, o que dava acabamento à revista. Nos primeiros 7 números, o desenho da capa (de autoria do Poty) não alterou em nada. Variavam apenas as cores. Neste primeiro momento, estágio de afirmação do periódico, aparecia na capa o sumário da revista. Este recurso tinha um caráter publicitário e corroborava o poder de penetração. Estas primeiras capas distinguiam-se pelo uso de duas cores. O desenho saía, por exemplo, em laranja e as letras em azul (nº 1). As mesmas cores eram usadas na 2ª, 3ª e 4ª capas.

A partir do número 8, *Joaquim* aparece de cara nova, sem o sumário, indicando com isso que se encontra em um momento em que sua identida-

de já está definida. O leitor prevê o teor dos textos que encontrará em suas páginas, podendo ela dispensar as chamadas de capa. É também a partir deste número que muda o padrão das capas, agora assinadas por Yllen Ker e Gianfranco Bonfati. O mesmo desenho se repete na edição seguinte, e nos números 10 e 11 estes artistas variam ligeiramente o projeto. Estas quatro capas são marcadas por uma espécie de borrão. Embora mal realizadas, elas atestam o desejo de mudança da revista, que a partir do número 12 vai estampar desenhos de Di Cavalcanti, Heitor dos Prazeres, Portinari, Renina Katz, Fayga Ostrower e Poty. Na alternância dos artistas podemos ver o próprio processo de estabelecimento nacional da revista.

A diversificação, sendo uma das propostas de *Joaquim*, é cifrada na maneira de dispor o seu nome. Há sempre um desejo de distorção do título manuscrito - é como se o personagem Joaquim assinasse o seu nome, cada vez de uma maneira e numa posição diferentes.

Tais elementos firmam um contrato de leitura que explicita a mobilidade de uma revista jovem que fez da leveza de seu projeto gráfico uma forma de aliciar o leitor, visto com fruitor de um objeto artístico. A linha gráfica se confunde, portanto, com a linha editorial, mostrando uma coerência do empreendimento. Lutar contra a cultura sem sabor, a cultura com cheiro de mofo, é propor uma revista que encante graficamente para romper com uma apropriação sisuda do dado cultural. É esta a função geracional do projeto *Joaquim*, que foi seguido com mais moderação por outras revistas de moços.

VÍCIOS DA PROVÍNCIA

Em sua série de artigos sobre a situação da música nacional, postumamente reunidos em *O Banquete*, Mário de Andrade creditava aos problemas de transporte, que eram, antes da era da interligação via satélite, problemas de comunicação, a responsabilidade da ausência de uma música autêntica fora do eixo Rio-São Paulo. Esses artigos de 1944, retratando uma cidade fictícia, Mentira (simpática cidadezinha da Alta Paulista), levanta um dos problemas inculturais do Brasil de então, o isolamento: “Será possível que só paulistas e cariocas tenham o dom da música?” Depois deste questionamento, o autor conclui que as causas são de outra ordem, destacando-se, entre elas, “a ausência de comunicações e viagens rápidas no Brasil. Se Rio com São Paulo são xipófagos com hora e meia de avião e uma noite de noturno horrendo, todas as outras capitais, a bem dizer, são núcleos isolados” (ANDRADE, M., 1977: p. 147). Este isolamento do artista é nocivo na medida em que o impede de ter um bom preparo técnico. Isso coloca a província distante como um espaço visto, contraditoriamente, pelos intelectuais da época, como reserva de qualidade e como fechamento à novidade.

Dois anos depois da série de artigos de Mário de Andrade, o surgimento da revista *Joaquim* vai tentar solucionar este problema através de uma redefinição do conceito de literatura provinciana, abrindo as fronteiras

do Paraná para o que estava acontecendo no resto do Brasil e no mundo. Romper com o isolamento geográfico significava romper principalmente com a auto-suficiência da cultura da província.

IMPORTAÇÃO

O primeiro número teve que carregar na contestação de uma realidade local xenófoba. Isso se deu através de uma entrevista com Poty. Poty ocupava naquele momento uma posição-chave para os jovens. Morando no Rio e viajando com frequência a Curitiba, ele fazia as vezes de uma ponte entre a província e a metrópole. Entrevistá-lo era uma forma de valorizar uma visão extramuro. O entrevistador, Erasmo Pilotto, começa perguntando sobre o sentido que a Exposição de Arte Degenerada do III Reich e a Exposição da Arte Francesa Contemporânea tiveram para o Brasil. Poty vê na primeira a relevância dos temas de revolta, notadamente na obra de Kate Kollwitz. Na outra percebe como o Brasil está atrasado em relação às novas tendências que agitam o mundo. Nessa exposição, Picasso, Matisse e Braque, que estavam servindo como parâmetros para a renovação das artes brasileiras, aparecem numa sala especial dedicada aos antigos. Isso chama a atenção de Poty para a defasagem de nossas pesquisas estéticas. Se os artistas metropolitanos estavam distanciados das novas tendências, no Paraná as experiências artísticas eram “novidades de mais de 40 anos! Não chegamos nem a começar a experimentar o que já foi talvez superado”.

Tamanho atraso das manifestações artísticas paranaenses definiu o fato de que ainda em 1946 o estado vivesse à sombra dos simbolistas, diluídos por escritores de quinta categoria. O modernismo na província não havia passado de um *affair* futurista, inconseqüente e medíocre. Poty

questiona o valor dessa “prata da casa”, vendo como única saída a importação artística: “Falta-nos importação. Parece que nos contentamos sempre com a prata da casa, sem nos preocupar em saber se ela é mesmo boa. Além disso, os *captains* do atual selecionado cultural paranaense teimam em confundir conservantismo com tradição. Acredito que tradição é uma coisa que nos ajuda a caminhar para a frente e não a adoração e a repetição do que já foi feito [...]. Não creio que mandar vir de fora diminua o valor de nossos artistas. Ou diminua nossa cidade. Os mineiros, apesar de possuírem os Ouro-Pretos, os Aleijadinhos, levaram para lá os Niemeyer, os Portinari, etc, sem esquecer os seus próprios artistas, como Cischiatti, com prêmio de viagem à Europa. Minas, com ser um dos centros, no Brasil, de maior profundidade de tradição, coloca-se numa posição extraordinariamente progressista”.

Poty propõe uma arte nova que nasça da conjunção da tradição e do progressismo. Não se está pensando uma renovação a partir do zero, da destruição de todos os valores, mas a partir da importação de uma certa tradição que já dominou o fazer artístico. Assim, Minas dá exemplo ao convidar Portinari para decorar a Igreja ou contratando Guignard para ensinar desenho às crianças. A importação, para a periferia, é a oportunidade de participar de seu tempo, superando as limitações impostas por um isolamento criado pelo distanciamento geográfico. Importar não significa matar o local, mas sim injetar em suas veias um sangue outro que lhe dará novo alento. A abertura para o outro, proposta por Poty, começa a ser praticada pela revista que se inaugura. É perceptível, nesta concepção, um ideário típico do período, que vê no Modernismo um horizonte de referência.

Um contraponto didático entre uma visão de fora e outra local antecede a entrevista com Poty, retratando contrastivamente o atraso das ori-

entações artísticas da província. A revista publica duas crônicas paralelas sobre a exposição de Silvio Nigri - uma assinada por Campofiorito e outra por um crítico de arte do *Diário da Tarde* (Prof. João Chrosnick). O artista carioca denuncia a inexpressividade do expositor que vende aos leigos uma sub-arte que se assume como arte. Campofiorito, para quem este tipo de artista tem um papel deseducativo, lembra que a função da crítica não é incentivar o baixo comércio das artes, mas desmascarar as falsificações. A crônica do professor curitibano é minada por interjeições provocativas, além de destacar em caixa alta a frase que realmente sintetiza o texto: “VISITEM A EXPOSIÇÃO DE NEGRI, ADQUIRAM SUAS TELAS”. Através do contraste entre duas opiniões, marcadamente opostas, sobre um mesmo pintor, a revista consegue delinear um perfil da situação das artes no estado. A entrevista com Poty vem para propor uma possibilidade de superação destas limitações. Justapondo o fora e o dentro, empreende-se uma renovação das artes paranaenses pelo contato com os melhores elementos do país.

POETA PERNETA

No mesmo tom de provocação é que a revista publica pequenas notas com opiniões de representantes da Curitiba letrada de então. Sugestivamente, essas seções se intitulam “Oh, as idéias da província” e aparecem geralmente nos cantos direitos inferiores da página. Há uma explicação de ordem prática para este expediente. Numa era pré-computador, o maior problema de diagramação era fechar as páginas. Por isso, muitas vezes, alguns artigos só vão terminar no fim da revista. Os espaços em branco tinham de ser preenchidos em caráter de urgência e a reprodução de idéias

dos intelectuais domésticos se prestou a esse fim, intensificando a rebeldia jovem.

Com essa insubordinação, os jovens rompiam com a literatura produzida no estado, projetando em âmbito nacional a imagem de uma cultura galvanizada pela ausência total de parâmetros artísticos modernos. Um bom exemplo dessas provocativas amostragens do espírito paranista é a opinião de Gabriel Fontoura: “*Pálio Verde* é livro de estréia, e com ele, estreou bem Antônio Laércio, se bem que A POESIA MODERNA TENHA JÁ ESTREBUCHADO NO ATAÚDE” (*Joaquim*, nº 1, p. 5). Fica evidente o parentesco desta coletânea de tolices com o “Dicionário de Idéias Feitas”, de Flaubert. Dalton buscava com estas farpas diagnosticar os pontos de vista ossificados que travavam as artes paranaenses.

Para romper com o conservadorismo artístico, *Joaquim* publica neste seu primeiro número um poema de Vinícius de Moraes, “O desesperado da piedade”, começando assim, com um poeta do Modernismo (movimento que praticamente não aconteceu no Paraná), a sua “abertura dos portos” para o produto cultural externo.

No número seguinte, Dalton Trevisan leva às últimas conseqüências a dessacralização da província letrada, atacando o seu nome mais expressivo: Emiliano Pernetá. O artigo é, no entanto, antes contra a noção de cultura representada pelo poeta simbolista do que propriamente contra este. Para combater uma religião se faz necessário derrubar as imagens. É nesse sentido que a crítica “Emiliano, poeta medíocre” tem que ser entendida. Lida dessa forma, o poeta aparece não como o sujeito de um provincianismo, mas como objeto. O texto começa com uma frase que detecta a mediocridade do ambiente social que produziu e entronizou o autor de *Ilusões*: “Emiliano Pernetá foi uma vítima da província, em vida e na morte. Em vida, a província não permitiu que ele fosse o grande poeta que podia ser,

e, na morte, o cultua como o poeta que não foi” (*Joaquim*, nº 2, p.16). Pernetta figura para os jovens como um exemplo dos riscos de se entregar a uma cultura ensimesmada que, além de reduzir a estatura do artista, ainda se apropria de seu nome.

O autor se levanta contra a mistificação de Emiliano porque a poesia deste não tem continuidade no mundo contemporâneo, marcado pela guerra. A nova mentalidade, formada nas experiências mais dolorosas, não consegue encontrar, em um poeta que produziu obra desligada da vida, nenhum ponto de contato. Ele sequer representou o homem real da província, escrevendo uma poesia reprodutivista, calcada em clichês simbolistas. Para Dalton, o seu único mérito foi transportar, de forma precária, um figurino de escola. Sem conseguir equiparar-se aos dois grandes poetas do mesmo credo (Cruz e Sousa e Alphonsus Guimaraens) e muito menos aos representantes internacionais da escola, Emiliano também não enxergou a realidade mais imediata: nunca conseguiu ser mais do que um parisiense desterrado na colônia. Mesmo em sua terra natal, viveu no exílio. Por essas características, Trevisan concebe o seu exemplo como um caminho fechado. Este fechamento se dá pela validade meramente local do autor. Entregar-se a esse canto doméstico da sereia é se contentar com os limites da província. A conclusão de Dalton é orientada pela abertura, pela ultrapassagem das fronteiras: “*Ilusão* é, por ventura, o melhor livro de poesia escrito no Paraná, grato ao nosso coração por um laço afetivo, mas nem por isso é livro que ultrapasse as fronteiras da rua 15, e, para nós, neste instante, são as fronteiras do mundo, e não as da rua 15, que procuramos atingir”. Esta nova geração paranaense não se entrega aos valores locais garantidos “porque, em arte, não há prata da casa, ou é-se Dostoiewski ou R. Romanowski [...] e pobre de quem lê *Ciúme da Morte* em vez de Dostoiewski, por causa que um é comunista russo e, o outro, nasceu em Marechal

Mallet". Explique-se que o romance *O Ciúme da Morte*, de Romanowski, recebeu em 1945 o prêmio Raul Pompéia, da Academia Brasileira de Letras, sendo o autor, na ocasião, comparado por seus conterrâneos a Dostoi-evski. Tais fatos tornaram-no símbolo da literatura paranista e alvo em potencial dos jovens.

O que se delineia já aqui é um conceito diferente de literatura provinciana (válida não só para o Paraná, mas para todos os demais estados da federação) que não perdoa de forma alguma aqueles que ficaram circunscritos à glória apertada da casa natal.

IRMANDADE COM NEWTON SAMPAIO

Publica-se ainda, neste mesmo projeto revisionário, o conto "Irmandade", de Newton Sampaio. Este autor, que nasceu em Tomazina, cidadezinha do Norte do Paraná, em 1913, desde a infância revela-se um espírito inquieto. Cedo interessou-se pelo jornalismo, trabalhando primeiramente em sua cidade natal, em *O Tamazinense*, depois em outros órgãos como *O Dia*, de Curitiba, *Diário de Notícias* e *A Nação*, do Rio, e *Correio do Paraná*. Em 1932, ingressa na Faculdade de Medicina da UFPR, participando ativamente da vida política e cultural de Curitiba, mas transfere-se para o Rio de Janeiro, no final de 1934, em busca de um melhor clima intelectual. Termina o curso de Medicina em Niterói, sem deixar de lado o jornalismo e a produção literária. Falece em 1938, com 24 anos de idade, vítima de tuberculose, sem ver nenhum livro seu impresso, mais deixando algumas obras importantes: *Irmandade* (premiada pela Academia Brasileira de Letras), 1938; *Contos do Sertão Paranaense*, 1939 e *Uma Visão Literária*

dos Anos 30, reunião de artigos e entrevistas publicada pela Fundação Cultural de Curitiba em 1979.

Esta homenagem ao contista falecido prematuramente tem um sentido muito importante para a revista. Aparecendo ao lado de uma crítica ao “príncipe dos poetas paranaenses”, Newton assume uma posição destacada por figurar, para os jovens, como patrono. O seu conto trata de uma cena doméstica, um drama familiar. Só esta proximidade com a vida coloca o contista nos antípodas da literatura representada por Emiliano Pernetá. Mas existem outros motivos para que os jovens vejam em Sampaio o seu precursor local. Na *Joaquim* nº 11, Dalton escreve sobre o autor (“Notícia de Newton Sampaio”), elegendo-o o maior contista do Paraná por ter legado uma obra que satiriza os vícios da província. Dalton elogia no escritor o moço de bem com a vida: “fiel a si mesmo, sem abdicar do reino terrestre, era acima de tudo um homem no mundo”. Combatente feroz da mediocridade periférica, iconoclasta por natureza, ele orientou sua vida no sentido de fundar uma irreverência moça contra todas as formas de conservadorismo, como se evidencia nos parágrafos que seguem:

Estou no começo da casa dos vinte, é bem verdade, mas isso não tem nenhuma importância, pois raciocino assim: ou o que a gente escreve presta, está certo ou está errado. Ora, isso pode acontecer em qualquer tempo de vida, no começo ou no fim da carreira literária. Por que, pois, não julgarmos os jovens com a mesma objetividade, com a mesma energia com que julgamos os escribas de 40 anos?

Os nossos velhos escrevem uma escrita que eu não leio. Dizem uma língua que eu não entendo. Têm umas emoções que não me emocionam. Por isso não gosto deles. Os nossos velhos falam, falam umas coisas rançosas, longas, distantes, cheirando a museu. Muito diferente do tempo em que eu existo. Inteiramente divorciadas das fundas angústias do mundo moderno. Divorciadas da minha inquietude contemporânea. (apud BÓIA, 1991)

Buscando ser compreendido por sua juventude e pela comunhão com o seu tempo e com a sensibilidade inerente a ele, Newton Sampaio conquistou o papel de precursor dos rapazes da *Joaquim*. E não poderia ser de

outra forma. Esta revista continua a crítica à província a partir do ponto onde Newton, interceptado pela morte, parou. A própria trajetória deste antecessor tem um sentido joaquina. O seu olhar duplamente estrangeiro, enquanto moço e enquanto habitante da metrópole, dá-lhe a possibilidade de passar em revista os mitos periféricos. No Rio, ele se liga ao Modernismo, combate em jornais, faz entrevistas com escritores enquanto leva adiante, nas horas de folga, o curso de Medicina. Com a sua morte, a renovação da literatura produzida no Paraná teve que esperar a coragem moça e a iconoclastia da *Joaquim*.

Wilson Martins, em um artigo de 1979, “Um espírito crítico”, lembra que Newton era considerado por sua geração como uma espécie de herói cultural: “ele era visto como a primeira voz ‘modernista’ ou, pelo menos, moderna no ambiente literariamente anacrônico do Paraná. O que nele admirávamos, antes de mais nada, era a irreverência com relação aos nomes consagrados, o estilo nervoso e ágil, a inteligência aguda e a integração nas correntes vivas do pensamento” (MARTINS, 1995, v.10: p. 116). Os atributos do contista servem para definir com precisão a revista *Joaquim*. Há uma simetria entre o contista e toda esta geração ansiosa de modernidade e de participação do pensamento universal.

Entre os dois livros de contos deixados pelo autor, *Irmandade e Contos do sertão paranaense*, Wilson Martins valoriza mais este por ter ele conseguido incorporar o Paraná “às tendências predominantes da ficção nacional”, ficção marcada pelo “nacionalismo literário e pela redescoberta do Brasil autêntico”. Dalton Trevisan, no entanto, no momento bélico da revista, assume uma posição bem diversa: “o livro de contos *Irmandade* [...] é um dos 2 ou 3 melhores da ficção paranaense”. E, no parágrafo seguinte, ele emite sua opinião sobre o outro livro: “foram, postumamente, editados [...] os *Contos do Sertão Paranaense*, medíocres todos, menos um

- 'O ideal do clarinetista Valério' (que estaria bem na *Irmandade*)". Os julgamentos dos dois integrantes da revista são antagônicos em função de seus pontos de vista. Wilson está avaliando a produção de Newton Sampaio a partir de uma visada histórica, em que sobressai uma valorização da coincidência de orientação entre a província e o resto do país, isto é, interessa-lhe mais pensar o Paraná a partir da sua participação do pensamento nacional. Dalton valoriza na obra do contista tomazinense não a definição de um Paraná regional, pitoresco, corrente que, na época da *Joaquim*, estava esgotada, mas sim a promessa de uma literatura que coloca em questão os valores garantidos. Por isso, despreza o lirismo que alguns leitores encontraram em Newton. Para ele, a supervalorização do lirismo é uma forma de camuflar o que havia de questionador na obra, elemento que era, para os jovens, a parte mais rica dela. As diferenças de valorização nascem de uma concepção divergente do fato histórico, a diacrônica e a sincrônica. Uma quer entendê-lo em seu momento próprio, outra vê nele uma possibilidade de fecundar o presente. São unânimes, no entanto, quanto ao papel de renovação que o contista desempenhou no estado.

A ABOLIÇÃO DO ADJETIVO

Num mesmo diapasão irreverente, Trevisan retorna à exposição de princípios no número 8, em um texto cujo título revela a situação sufocante que os jovens viviam: "A geração dos vinte anos na ilha". Algumas metáforas buscam definir o isolamento dos jovens: ilha, casa vazia e muralha da China. A constatação de que o Modernismo no Paraná não passou de um interregno e de que a verdadeira produção local primava pelo passadismo mais reacionário leva Dalton a se erguer contra a mentalidade hegemônica,

“disfarçada pelo lindo adjetivo de *paranista*”. A recusa de fazer parte deste grupo totalmente desligado dos acontecimentos mundiais nasce da condição de partícipe da geração que sofreu os efeitos da guerra. “Nós, os filhos da Segunda Guerra”, diz o então jovem autor, para mostrar que estas experiências fizeram com que eles, que sofreram os efeitos de um mundo em crise, acabassem, por força das circunstâncias, adquirindo o direito de habitar o presente: “não fomos poupados pelos acontecimentos e aprendemos na própria carne que somos íntima parte deles”. A província se torna reacionária na medida em que tenta barrar o contato direto com um mundo ao qual os rapazes nascidos por volta de 1925 pertencem.

A única saída para o impasse está em derrubar os muros (“cumprira derrubar os muros e esboroou-se ao eco de nossa grita a muralha da China”) e ganhar a vastidão do mar (“Lançar o navio ao mar aventureiro”). Estas metáforas não objetivam significar que a saída é a fuga simplesmente. Mas que os jovens querem ouvir as vozes do tempo e, sem nenhum apego sentimental aos conterrâneos, empreender a “matança dos mortos sagrados”. O julgamento, explica Dalton, não está sendo feito contra homens, mas contra mentalidades retrógradas veiculadas por obras frustradas: “Há um evidente equívoco, pois, na idéia de serem os ataques a Emiliano ou Andersen inspirados em simples pruridos de irreverência. Ao contrário, exprimem esses ataques sem dó um estado de consciência”. Este estado de consciência torna obsoleto o sistema de comadrismo no qual está fundada a glória bairrista.

A guerra, ao colocar o ser humano em perigo, promoveu a abolição das fronteiras. Os problemas não ficavam mais circunscritos a este ou àquele país, eram de toda a humanidade. O que coloca em xeque o isolamento da província é a própria situação histórica do período. O jovem Trevisan tem plena consciência disso: “O mundo é um só; os nossos proble-

mas, estéticos ou vitais, são os mesmos dos moços de Paris ou dos moços de Moscou”.

Lutar contra este fechamento é apagar o adjetivo que define uma identidade redutora e perigosa: “Nossa geração, que reclama o seu direito de influir no destino do mundo, jamais fará arte paranista, no mau sentido da palavra. Ela fará simplesmente arte”. O adjetivo *paranista*, que serve, segundo Trevisan, para disfarçar o reacionarismo, é anulado pelos jovens por ser ele o muro que separa a província do mundo. Uma arte não-delimitada por adjetivos é o projeto desta geração que sai em busca do homem universal que habita as periferias. O artigo termina com uma declaração fundacional: “a literatura paranaense [se] inicia agora”. O uso do adjetivo *paranaense* não tem a função de representar uma identidade, quer, isso sim, demarcar geograficamente a produção literária. É um adjetivo vazio de intenção definidora. Essa nova postura instaura uma ressemantização da arte regional, tornando válidos os pontos de contato com o que está sendo produzido no resto do mundo e não os caracteres locais que só servem para a segregação. É interessante destacar um possível sentido para este novo conceito de arte local. O rompimento das barreiras talvez se dê em função da negação da consciência nacionalista estreita que alimentou os totalitarismos xenófobos que estão nas origens da II Guerra Mundial. Assim como o homem é um só homem, o mundo é um só mundo, a arte deve ser uma só arte, seja ela produzida por um moço de Paris, de Moscou ou de Curitiba.

O QUE SE VIA EM VIARO

Se o ascendente imediato dos jovens, na literatura local, era Newton Sampaio, nas artes plásticas esta ascendência coube a Guido Viaro. Italiano de nascimento e formação, Guido se estabeleceu aos 37 anos de idade em Curitiba, passando a desempenhar um papel pedagógico muito importante. Acreditando na função educativa da arte, fundou cursos, atuando sempre como professor, muitas vezes voltado para a preparação das crianças. O seu grande objetivo, segundo Trevisan, era “formar antes mentalidades artísticas do que pintores, pois acha que ao Brasil, e ao Paraná em especial, mais serve ter mentalidades artísticas do que medíocres pintores” (*Joaquim*, nº 7, p. 10). Estava ele interessado em consolidar um ambiente cultural, com um público para a arte. Esta predisposição e o fato de conviver com a gurizada fizeram com que apoiasse a “geração Joaquim”. A revista também estava investindo na criação de um clima cultural e não na simples defesa de correntes artísticas. O objetivo de fundar mentalidades foi o elemento de unificação entre as duas propostas.

Há que se destacar ainda, dentro da valorização de uma visada universalizante, o fato de Guido Viaro vir de outro país, com passagens pelo Rio de Janeiro e por São Paulo. Tal peculiaridade fazia dele um elo declarado com o vasto mundo. É relevante notar que Viaro escolheu o caminho inverso dos de Newton Sampaio e Poty. Estes deixaram a província em busca dos centros de cultura. Viaro abandonou o centro para se estabelecer na província, onde se fez artista ao abandonar a sua “boemia desgarrada”. Ele precisou, para encontrar sua vocação artística, “ilhar-se do grande mundo”. Temos duas trajetórias, a fuga da província e a fuga do vasto mundo, que, sendo simetricamente opostas, constituem as duas mãos da estreita via aberta entre a província e a metrópole. A bipolaridade explícita

a ambivalência das propostas de *Joaquim*: valorizar a província a partir do contato com o universal. Não se trata, pois, de uma mera negação do local, definida por uma sedução cega e, por que não?, provinciana pelo distante e pelo estrangeiro.

Guido Viaro foi, portanto, o pai participativo dessa geração e deu a ela o respeito de suas experiências de homem viajado. Dalton o vê, no seu artigo polêmico, como o elo entre a experiência e a inquietação juvenil: “Ele é, no Paraná, a fonte sozinha da inquietude nas artes plásticas. Que lição de coragem para os moços a deste homem, que já tem cabelos brancos na cabeça...”. É nesta interseção entre a inquietação e a experiência que se define, para os rapazes, a sua estatura artística e humana. Assim, a brancura dos cabelos é sinônimo de vivência, mas também de luminosidade. Os argumentos de Trevisan se constroem em cima da oposição entre luz e sombra. O ambiente artístico paranaense é definido como “obscuridade medieval”. Nele, a união de interesses entre os jovens e o pintor maduro se dá através da caracterização das cabeleiras: “o estúdio dele é o foco das idéias revolucionárias sobre arte em Curitiba, e avulta em meio às cabeleiras despenteadas dos moços a sua cabeça grisalha”. A desordem juvenil, cabelos desgrenhados, se reúne em torno da experiência, cabelos brancos. Em “Notícias do Paraná”, artigo publicado no *Estado de São Paulo* em 19-01-47 e republicado na *Joaquim* nº 8, Wilson Martins faz a conexão entre o pintor e os jovens: “Inquietude e insatisfação [...] o aproximam da juventude, o que me parece o primeiro sinal de vitalidade: o de um homem ainda moço, mas já de cabelos brancos, que sempre é visto com os moços, que é compreendido pelos moços e que os compreende, e que é sempre o primeiro nas iniciativas renovadoras”.

Viaro, no artigo de Dalton, é visto como um iluminista rompendo sozinho as trevas provincianas. Trevisan, para defini-lo, usa o substantivo

foco, que traz implícito a idéia de fogo e, portanto, de luz. Se o pintor de cabelos brancos é a luz que luta com a escuridão medieval de Curitiba, um outro pintor, Alfredo Andersen, mais ligado a uma arte passadista e cultuado na província, é a continuação das trevas e, por isso, elemento nocivo aos jovens. Este acaba sendo rebaixado à condição de pintor superado, de valor meramente local. Assim como Emiliano Pernetá, Andersen virou uma instituição artística na mão dos espíritos menores. Romper com Andersen é uma ação profilática, pois assim se quebra a cadeia que o liga a discípulos medíocres, abrindo as portas culturais da cidade para os novos tempos. Grita Dalton: “Chega de canonização do pintor pai de não sei o quê, que se o foi em priscas eras, já é puro fantasma a assombrar a pintura de época que não a sua”. Enquanto Viaro é o pai moço, algo como um tio mais jovem, Andersen é o pai tradicional, distanciado dos jovens e que deve ser morto para garantir o surgimento de uma nova prole sob a égide de Viaro. O contista paranaense continua na sua desmitificação: “O caso de Andersen, grande tabu da província, é o dos mitos intocáveis e que, no entanto, tocados por mãos iconoclastas se convertem em mitos mortos e enterrados. Entre Andersen e Viaro, nós, os moços, já fizemos a nossa escolha: só nos servem, não os mortos, mas a nós os vivos, que criam a arte nova dos tempos novos”.

A sua significação para os moços fica mais precisa quando entendemos o seu caráter insubmisso. Constantino Viaro, filho do pintor, recorda um episódio em que seu pai estremeceu o meio cultural da província, afrontando o figurativismo acadêmico da pior espécie cultuado na cidade: “A semana de 22 não tivera nenhuma repercussão na então pacata Curitiba. Revoltado com o insucesso de sua exposição [sua arte moderna não teve boa aceitação quando expôs pela primeira vez na província], pintou uma série de quadrinhos figurativos com pinheiros e também aquarelas bem

suaves, ao gosto da época. Fez nova exposição. O sucesso foi total. Vendeu todos os trabalhos, foi então ao jornal *O Dia* e escreveu um artigo criticando a sua própria pintura, que aquilo não era arte, arte, sim, eram os trabalhos que mostrara anteriormente. Devido à sua própria crítica, alguns vieram devolver os quadros comprados. Este episódio, na realidade, foi o momento de ruptura com a pintura do passado e um momento que deve ser considerado da maior importância para as artes plásticas do Paraná” (VIARO, 1996: p. 67).

Viaro se torna o fundador de um conceito outro de arte na província por ser um artista que vê o homem local com um olhar universalizante e o apreende através de técnicas modernas e internacionais. Avesso ao lirismo idealizante, nascido de um espírito bairrista cego, que não enxerga a realidade, Guido, segundo Trevisan, “*pinta não a gente e a terra de Curitiba, mas simplesmente a gente e a terra* [grifo acrescentado]. Não só os pinheiros, mas também o povo humilde das casas miseráveis à sombra dos pinheiros, e pinta-os feios, em cores rebaixadas, de pernas e mãos enormes...”. Novamente aparece como critério de valorização o apagamento da identidade bairrista através da supressão da locução adjetiva. Não pintar a gente e a terra curitibanas é evitar o pitoresco e, ao mesmo tempo, ver a província como parte do mundo grande e não como exceção. Curitiba não é o paraíso terrestre, tal como é representada nos quadros convencionais, mas sim um local como qualquer outro, onde o homem passa por sofrimentos e alegrias. Vender a idéia de paraíso também é uma forma de criar um rompimento com a continuidade do espaço. Ao combater esta concepção de uma ilha de felicidade, está-se desconstruindo a imagem de Curitiba como exceção.

Isso nos permite pensar numa coerência interpretativa dos valores domésticos. A oposição entre luz e treva corresponde à oposição entre

abertura e fechamento. Viaro figura, para os rapazes, como uma janela para o mundo, pela qual entra a claridade que desfaz a escuridão sufocante da província.

MODERNISMO TEMPORÃO

Wilson Martins, no artigo anteriormente citado, pensa a geração da revista *Joaquim* nos termos de uma geração modernista fora de época. O que comprova o descompasso da província em relação ao resto do país. Nesse Modernismo retardatário, Guido Viaro aparece como aquele que fez as vezes de Anita Malfati: “Um quarto de século depois, repete-se no Paraná o episódio modernista de São Paulo: o de um pintor que se atira corajosamente a experiências sem dúvida inspiradas pelos pioneiros [...], abrindo caminho a uma idéia geral de renovação”. Esse Modernismo contrasta com a tendência tradicionalizante da literatura da época, presentificando um tempo mítico que retorna num outro espaço para repropor a atualização artística. Antonio Candido, em artigo republicado na *Joaquim* nº 3, manifestando o seu interesse pelas revistas jovens, faz um lúcido diagnóstico da irreverência que caracteriza a publicação paranaense. O que define as diferenças entre essas revistas é a diversidade da realidade dos locais em que surgiram: “A do Rio, *Magog*, é feita num lugar em que tudo já foi conquistado para os moços, podendo eles se darem os luxos que julgarem convenientes. A de Belo Horizonte, *Edifício*, nasce em um lugar onde, embora alguma coisa já tenha sido conquistada para os moços, eles ainda têm pela frente muitas tarefas profiláticas. A de Curitiba, *Joaquim*, vem de onde tudo parece estar por fazer, devendo os rapazes despender a maior parte de sua energia em derrubar os fósseis e educar o gosto dos leitores” (p.9). En-

quanto a primeira distingue-se pela rebeldia conformada, a segunda pela indecisão entre a tradição e a renovação, *Joaquim* é vista como a mais heróica. Candido vislumbra na nova geração uma possibilidade de restaurar a credibilidade do estado, comprometida pela geração simbolista responsável pela estandardização deste movimento no Brasil. Do Paraná “partiu um dos movimentos mais medíocres que tem infestado [a literatura brasileira], apadrinhado por Nestor Vítor, Rocha Pombo, Emiliano Pernetta e logo acolitado por uma série de jovens poetas e escritores, logo tornados paranaenses honorários quando não o eram de nascimento” (idem). A literatura paranaense fundada pela geração simbolista teve que ser contestada pelos rapazes da *Joaquim*. Este momento então corresponde à mudança de um padrão literário do século XIX para um do século corrente. Se o passadismo para os modernistas se alojava no parnasianismo, para os rapazes nascidos por volta de 1925, ele residia num simbolismo medíocre, singularizado por um falso espiritualismo, cego à realidade circundante.

Joaquim se instala no coração da cultura oficial para promover a derrubada dos ídolos sagrados. A rua Emiliano Pernetta vira a rua Newton Sampaio. E, ao derrubar Alfredo Andersen, elege-se um substituto, Guido Viaro, que, segundo Dalton, “é quase uma rua de Curitiba”. Substituindo as ruas com fachadas renascentistas por ruas modernas, a província letrada vai cedendo lugar a uma província real.

Seguindo a mesma linha de raciocínio de Antonio Candido, que viu no atraso do meio a razão da revolta jovem, Wilson Martins escreve em seu artigo já citado: “[...] aqui nos parece arrojo e consideráveis experiências o que em outro centro seria acontecimento normal e corriqueiro de todos os dias”. Este ambiente ostensivamente conservador é que dá um segundo valor para Guido Viaro, enquanto sujeito de renovação artística. Tanto ele quanto a geração *Joaquim* trabalham “pela introdução de idéias

novas (?)”. Esta interrogação é reveladora na medida em que sugere tratar-se de novidade apenas pelo atraso do Paraná.. Ela, no entanto, não pode ser considerada como expressão da verdade total. Se num primeiro momento a renovação teve um sentido meramente local, logo passou a interferir nos caminhos da literatura brasileira.

Álvaro Lins - instalado no Rio de Janeiro, onde, segundo Candido, os moços não precisavam lutar por nenhuma renovação, uma vez que haviam herdado uma tradição saneada pelos modernistas - tem uma visão que reflete o contexto em que está inserido: “Apesar da sobrevivência de um ou outro retardatário, o fato é que o Modernismo, como movimento literário, não mais existe; somente interessa agora como história e como contribuição. O que se está realizando no Brasil hoje é uma literatura moderna, uma literatura em conformidade com as exigências de nosso tempo, que não precisa de combate para se impor...” (LINS, 1944: p. 17). O crítico não leva em consideração um aspecto muito importante: a noção de tempo está intimamente ligada à de espaço. Na periferia quase incomunicável, como ficou demonstrado, havia uma vital necessidade de combate nos moldes dos anos 20. Esta restauração do espírito combativo não pode ser tomada apenas como um efeito retardado do Modernismo, trata-se de um movimento autêntico definido pela carência de modernidade de um meio afastado. A província funciona como uma salutar reserva de revolta que, repetindo um tanto anacronicamente o Modernismo, dota a literatura dos anos 40 de uma inquietação perdida. O desatualizado torna-se, assim, atual.

PASSAGEM PELAS ILHAS

Da primeira metade da década de 30 até 1945, o tema da participação política foi muito forte e dominou o meio literário brasileiro. A partir do surgimento de uma geração jovem, a de 45, um novo dado, a valorização do artesanato e, portanto, da linguagem, tomou um pouco o espaço da preocupação com a mensagem.

Nesses 15 anos em que os escritores se viram pressionados pelo contingencial, um dos temas sempre presentes foi o da ilha. Ao tratar da ilha o artista pôde dar-lhe um sentido específico: fuga do coletivo ou busca do coletivo perfeito. Assim, esta metáfora não tem um sentido estabelecido e pode ser defendida pelos artistas políticos e pelos individualistas.

É claro que, num ambiente cultural em que grassava a cobrança da intenção social nas artes, a ilha acabou sendo utilizada como representação do espaço resguardado, pessoal e distanciado. Ele apenas existiu, e não poderia ser de outra maneira, num nível imaginário. Não houve, portanto, um projeto histórico de fundação de ilhas. O seu é um não-lugar que só tem consistência ficcional e metafórica.

CÁRCERE E LAR

A imagem da ilha, seja ela construção de uma utopia social ou pessoal, traz sempre implícita a idéia de subúrbio. Nada mais natural, portanto, do que a periferia se valer da imagem da ilha para definir-se, tal como acontece com a revista *Joaquim*, que pensa o Paraná que se quer superado como um subúrbio da história. Na crônica “A geração dos vinte anos na ilha”, Dalton credita o isolamento da província a um culto conservador aos lugares comuns do lirismo feminino e adocicado, através de escritores que, surdos para as vozes do tempo, continuam concebendo a cidade como um jardim em que abundam lírios perfumados. Estes constituem a geração dos inocentes que, ao invés de fazer arte autêntica, prefere embalsamar cadáveres em estado avançado de putrefação. É este mar de lírios que separa os jovens da história contemporânea. A solução para o insulamento não é a fuga para os centros de cultura, mas a criação de canais com estes centros e a redescoberta da outra província, a verdadeira, que se esconde sob a fachada do anacrônico discurso lírico.

Num parágrafo de uma outra crônica (“Porque Nicanor é herói”), o contista lança mão da imagem da ilha para definir os moços como aqueles que não devem permanecer presos a conceitos e a valores sagrados: “Um moço é uma porção de terra cercada de água por todos os lados, urge explorar este mundo fechado por estreita porta. Pois se você não escutar - amarrado ao mastro - o grito selvagem das sereias, então será tarde... A arte, quando a gente tem 20 anos, nos perde a nós para a vida e, talvez, uma bela vida valha uma boa obra” (*Joaquim*, nº 8, p. 11). O jovem, por não ter sido ainda cooptado pela cultura institucionalizada, isto é, por não fazer ainda parte da cidadela letrada, tem diante de si a abertura para o

mundo. Esta abertura é o canto de sereia, ao qual ele deve se entregar. Ficar preso ao mastro (os valores redutores da província) é um conformismo imperdoável.

A geração de 20 anos não nega a ilha, mas busca uma outra forma de habitá-la. Não se trata de se distanciar o máximo da sua realidade cotidiana, nos pináculos de uma arte pretensamente elevada. A salvação está na exploração das margens da ilha. Uma das parábolas de Kafka (“Robinson Crusoe”) serve para entender este ideal artístico dos jovens provincianos:

Não tivesse Robinson abandonado o ponto mais alto (ou como maior exatidão, o mais visível) da ilha, por desconsolo ou humildade ou medo ou ignorância ou nostalgia, e teria logo sucumbido; mas uma vez que, sem fazer caso dos navios com suas fracas lunetas, pôs-se a explorar a sua ilha e contentar-se nela, manteve-se com vida e sempre tornou a ser encontrado, numa seqüência de fatos encadeados de maneira razoavelmente necessária. (KAFKA, 1987: p. 45)

Explorar as margens da província foi a forma através da qual os jovens conseguiram estabelecer contatos com o mundo. O texto “Minha cidade”, uma sorte de poética do conto trevisânico, pode ser lido como uma chave de interpretação do intuito de superar a província através do mapeamento do universo suburbano, impondo dessa forma uma nova face da Curitiba que desdenha a cultura estatuída pelo convencionalismo letrado. Dalton estrutura o texto a partir de duas distinções claras: a cidade que merece ser cantada e a que não pode servir como motivo artístico. É um texto que, além de servir para demarcar a posição do autor, ainda propõe uma concepção outra da ilha. Entre as duas cidades, Dalton fica com a primeira, daí o nome do texto, “Minha Cidade”, que antecipa a distinção que ele defende entre a realidade e a convenção urbanas.

A Curitiba à qual o contista se sente ligado é a das colunas que colocam a cidade em contato com um mundo agrícola e periférico, é a das criadinhas, que representam a marginalidade social, a dos cães vagabundos, das filas de ônibus e bonde, ou seja a dos moradores dos subúrbios, a das

casas de tolerância - seres que vivem uma invisibilidade urbana, a dos bailes da várzea e a do registro policial. São estas camadas humanas, distinguidas e valorizadas pelo seu distanciamento em relação aos anseios provincianos, que compõem o estofado da cidade de Trevisan. Elas se unem em sua obra para formar uma cidade que é Curitiba na medida em que nega Curitiba. Esta negação se concretiza no texto em questão através do divórcio com os símbolos da urbe. Dalton se recusa a cantar as instituições consideradas as mais elevadas do mundo provinciano: a Academia Paranaense de Letras, com seus 300 milhões de imortais, o Museu Paranaense, Emiliano Pernetá, e os lugares consagrados pelos turistas: Lojas Americanas, Sloper e confeitaria Guairacá. Para contestar a urbe de fachada, ele se vale de um projeto de consagração dos subúrbios, da margem que, como na ilha de Robinson, é o ponto de passagem para a civilização.

O que está em jogo neste texto é a oposição entre natural e artificial. A fachada de cidade oficial, com seus prédios e seu estilo de vida, funciona como um mecanismo que tenta estabelecer ares de civilização através da cópia de estilos, transplantados com a intenção de dar foros de grandeza à província. Em seu estudo sobre cidades, o arquiteto Irã Dudeque comenta a tendência da periferia próspera sem um passado nobre, como a Curitiba do fim do século XIX, de copiar expedientes arquitetônicos de diversas culturas e momentos, com o intuito de viver, num nível imaginário, no seio de uma civilização da qual eles se sentiam afastados. O ecletismo arquitetônico revela um contato falso com a tradição universal: “Buscou-se realçar o exterior com uma profusão de objetos díspares como arcadas, colunas, nichos, frontões, adros, sem nenhuma função além da decoração e do aspecto majestático. Não só inventavam uma tradição que Curitiba não tinha, fantasiando um passado inexistente, como mascaravam uma realidade por trás da fachada” (DUDEQUE, 1995: p. 138).

Um evento que revela com grande precisão o grau de fingimento que presidia a relação da província com a civilização pode ser encontrado num momento caricaturesco da história da literatura produzida no Paraná: a coroação de Emiliano Pernetta - em 1911, por ocasião da publicação de seu livro *Ilusão* - como 'príncipe dos poetas paranaenses'. A solenidade desenrolou-se num cenário que retrata o imaginário da intelectualidade local: foi preparada uma pequena ilha no Passeio Público, que desde então passou a ser conhecida como *Ilha da Ilusão*. Os arranjos para a coroação dão a medida exata desse desejo de evasão que marcou os conterrâneos do poeta. Em um altar grego, Emiliano recebeu louros. O projeto inicial previa a chegada do poeta num barco pelo Rio Belém, minúsculo afluente do rio Iguaçú. Esse detalhe cinematográfico não foi, no entanto, aceito por Pernetta, que preferiu usar uma falsa ponte rústica para alcançar a ilha.

O evento é narrado por uma testemunha ocular, Oscar Gomes, que dá continuidade, através de referências mitológicas, ao clima de reprodução dos tópicos da cultura grega:

Na ilha do festival, ampla e bizarra, vicejavam risonhas engrinaldadas de ouro, e de acácias, que em aspersões suaves e delicadas, atiravam florinhas miúdas sobre aqueles que se abrigavam à sombra benfazeja que elas proporcionam.

Nessa ilha, chamada de Ilusão, eleva-se, estilo jônico, um templo grego, cujas colunas prendiam os festões de cedro e loureiro, que, cheios de graça, se cruzavam nos ares.

Ornavam ainda o local as estátuas de Flora, Pâmona, Ceres e Vesta, cada qual representando uma estação do ano, os bustos de Minerva, a sabedoria, Vênus, a representar o amor e a beleza, e Apolo, o inspirador das belas artes.

Tudo contribuía para um conjunto delicioso e harmônico, fazendo lembrar o tempo das glorificações, em pleno ar livre, aos poetas gregos na Acrópole. (GOMES: p. 63)

A revivescência dos tempos de Píndaro, num espaço marcado pela separação, mostra a verdadeira pátria do imaginário dos paranaenses de então, que encontraram em Emiliano, por sua poesia vinculada a tópicos clássicos, uma imagem da cultura da qual se desejava aproximar. No poeta,

estavam representadas as fantasias mais arraigadas da periferia. Ela queria se desvincular da barbárie, para penetrar, pela porta da arte, nesse mundo extinto que foi o berço da civilização ocidental. A coroação, vista agora, parece uma cena esdrúxula, mas, naquele momento, representou a fixação simbólica de uma Curitiba que se queria próxima de uma idéia de civilização. A urbe clássica, não sendo a pátria somente do poeta, mas uma convenção aceita por toda a cidade letrada, está representada nas fachadas de prédios imponentes, como o da Universidade Federal do Paraná, no Templo das Musas, e nas festas da Primavera, comemorada em grande estilo no Coliseu de Curitiba, ou Politeama. Esta face da província aparece concentrada na *Ilha da Ilusão*, modelo reduzido de toda uma mecânica de falsificação. A coroação correu o risco de se tornar risível com a possibilidade do poeta chegar por via fluvial. A grandeza que se queria dar ao evento cairia no ridículo, como percebeu Andrade Muricy, tendo o poeta, em tempo, recusado aportar na ilhota “triumfalmente, de barco, pelo Rio Belém, humilde afluente do Iguaçu, que banha o jardim, e foi por uma simples ponte símili-rústica” (MURICY, 1981: p. 64). A condição irrelevante do rio tornaria risível a majestosa chegada do poeta. A realidade interfere neste mundo de sonhos, condicionando-o a uma situação mais terrestre.

Toda a coroação nada mais é do que uma presentificação da poética de Emiliano: ela dá concretude à sua renúncia à experiência do mundo exterior, plasmada na recorrência às imagens mitológicas, e à tematização da condição distanciada do poeta. Denise Guimarães, num excelente ensaio sobre o livro *Ilusão*, levanta os inúmeros momentos em que Pernetta faz menção à circunstância isolada do artista, ser, por natureza, distanciada do real. Para ela, o livro do poeta “revela-se o defensor do simbolismo da Arte em substituição da própria vida, a opção pelo sonho, pela ilusória busca da beleza” (GUIMARÃES: p. 124). Este desejo declarado de afastar-se da

realidade, simbolizado, na coroação, pela escolha da ilha, torna-o um poeta que habita a periferia como espaço íntimo, como possibilidade de isolamento. A relação entre o movimento simbolista e Curitiba sempre foi explicada pela vocação do curitibano para a introspeção. Temístocles Linhares, em “Raízes do Simbolismo no Paraná”, lembra esta condição do habitante local: “Pertencendo a uma região preferida pelos povos de emigração, com diversas colonizações já radicadas nela, e exercendo sobre ela também as suas influências, o paranaense se sentiu muitas vezes só e sem uma tradição suficientemente forte para não se deixar flutuar, presa da tragédia da insatisfação e da dúvida, e cair vencido por um pessimismo filosófico *sui-generis*, que o fazia um retraído, um antioletivista *enragée*, ao mesmo tempo que um forte na sua defesa contra o espírito de aventura” (Joaquim, nº 6, p.5). A introspeção e o espírito antioletivista levaram os poetas a uma incorporação da filosofia do Simbolismo. Fizeram-se, pois, habitantes desta pequena ilha cravada no território mítico, assim como prefeririam o símbolo à realidade. A coroação é, portanto, um signo da deserção de toda uma geração que criou uma cidade letrada que a remetia ao seio de seus sonhos.

Já em *Ilusão* aparecia o drama de um desejo de fuga que não se resolvia através da aventura mas sim através do fechamento nas visões mais íntimas. O poema emblemático desse sentimento de separação dos espaços fortes da civilização é “Versos para embarcar”.

Tudo, tudo vai mal, e tudo é uma viela,
E um beco escuro, e um charco imundo, e um triste horror;
Pois que bom de embarcar, um dia, a toda vela,
E fugir, e fugir, seja para onde for. (in MURICY, 1952: p. 230)

Este desejo de movimento reflete um dos conflitos típicos dos escritores paranaenses. Emiliano está entre duas forças opostas, uma que o convida para a viagem e outra que o prende ao mundo estreito, definido

como viela e beco. Ambas as palavras remetem também a uma ilusão de mundo doméstico. O primeiro impulso que o poema revela é o de perda dos horizontes pátrios: “Ver o mundo! correr o mundo! viajar...” (3ª estrofe), “[...]ânsia de ir para além, / Ó tísicos, morrer aos pés da Babilônia / nos muros de Siquém ou de Jerusalém?” (5ª estrofe) e “[...] correr o mar que não tem fim, como Ulisses” (8ª estrofe). A ânsia de libertação da realidade local, vista como amesquinhadora, caracteriza indivíduos que se vêem como tísicos. Parece estar aí o drama deste sentimento que não pode ser colocado em prática devido a uma impossibilidade de embarcar. Resta ao eu lírico conceber as viagens não no plano da realidade, mas no do sonho, através do qual ele visita regiões estranhas que só existem em suas visões: “De pé no tombadilho, em frente, à minha vista / Eu veria passar o que não vi jamais, / A não ser através dos meus sonhos de artista” (9ª estrofe), “Ó terras de mistério, ó terras de mantilha” (11ª estrofe), “Reinos antigos, ó paisagem de romances [...], Com castelos feudais, com torres de marfim” (12ª estrofe). O saudável projeto de partir revela-se, devido à busca de um tempo que está distante do aqui e agora, uma forma de evasão desses eus tísicos que só concebem a viagem como artifício, como experiência interior. A vontade de embarcar perde-se diante da cegueira das visões ideais. O que se delineia, no começo, como uma possibilidade de busca de outras regiões, de uma aventura pelo grande mundo, acaba assumindo o seu verdadeiro sentido: é mais uma forma de isolamento nos domínios do imponderável. Visto por este prisma, a viagem não deixa de ser um insulamento, magistralmente representado pela coroação do poeta.

Neste mundo estreito e imundo, onde impera a mais vergonhosa das realidades - a condição terrestre do ser humano -, o conceito de arte só pode ser aquele que possibilita o distanciamento do real, o esquecimento de sua situação temporânea. Em um texto em prosa, “Alegoria”, citado por

Denise Guimarães, o poeta dá a sua definição de arte: “[...] através do artifício é que tudo era belo. *Ars artificium est*. Quanto mais artifício, mais encantação e mais esquecimento”. O aqui é visto enobrecido por véus que simulam uma vida da qual o artista se encontra distanciado. Esta concepção de arte delinea o seu projeto de cidade, que passa a ser um simulacro.

Assim, a oposição entre fachada e realidade funda uma imagem de Curitiba como cidade cenográfica, em que se encena uma conexão com a alta civilização. Essa Curitiba é uma irmã de Moriana, urbe arquetípica, criada por Italo Calvino, composta de duas paisagens sem espessuras:

[...] as portas de alabastro transparentes à luz do sol, as colunas de coral que sustentam frontões incrustados de serpentina, as aldeias inteiramente de vidro como aquários em que nadam as sombras de dançarinas com adornos prateados sob os lampadários em forma de medusa. Se não é a sua primeira viagem, o viajante já sabe que esta cidade tem um avesso: basta percorrer um semicírculo e ver-se-á a face obscura de Moriana, uma ampla lâmina enferrujada, pedaços de pano, eixos hirtos de pregos, tubos negros de fuligem montes de potes de vidro, muros escuros com escritas desbotadas, caixilhos de cadeiras despalhadas, cordas que servem apenas para se enforcar numa trave podre.

Em toda a sua extensão, a cidade parece continuar a multiplicar o seu repertório de imagens: no entanto, não tem espessor, consiste somente de um lado de fora e de um avesso, como uma folha de papel, como uma figura aqui e outra ali, que não pode se separar nem se encarar. (CALVINO, 1990: p.97)

Ao eleger como cenário a vida suburbana, Dalton está restabelecendo a face natural da cidade, aquela que não é fruto de uma intenção de convencimento, colocando uma diante da outra para que se recupere a espessura perdida no culto à fachada. Assim, na nova ordem das coisas, o desejo de civilização não passa pelo fingimento mas pelo resgate da história do subúrbio, que retorna como uma possibilidade de redenção da província.

Curitiba, na definição proposta em “Minha cidade”, é a província, o cárcere e o lar. Face ao que já ficou dito, podemos flagrar a duplicidade da sua significação para Dalton e para os jovens da *Joaquim*: ela é um cárcere

ao qual eles se sentem ligados afetivamente: “Curitiba, sem pinheiros ou céu azul, pelo que tu és - província, cárcere, lar - esta Curitiba, e não a outra para turista ver, com amor eu canto”, fornecendo aos jovens o distanciamento defendido, por Sérgio Milliet, como condição fundamental para a produção artística, e, ao mesmo tempo, sufocando, pelo reacionarismo da cultura oficial, os ímpetos criativos. A saída para este impasse é o assalto profilático e a fundação de canais com o que se fazia fora do estado.

A ilha paranaense, que reproduzia inexoravelmente a mesma identidade, assim como Moriana apresentava ao viajante incauto uma fachada apreciável, sofre uma ruptura com o advento da nova geração que fratura o cenário fundado na cópia, repondo o avesso oculto. Esta ilha não é mais, portanto, o espaço do artifício. A cidade que Pernetá sonhou e simbolizou não poderá encarar esta outra.

A duplicidade de relações com o periférico é decorrente de uma postura que atende ao distanciamento relativo defendido por Carlos Drummond de Andrade em uma crônica do começo da década de 40: “Divagação sobre as ilhas”. A ilha do poeta estará localizada num ponto estratégico em que ele não se afaste demasiado dos homens e nem o obrigue a praticá-los diuturnamente (ANDRADE, 1975: p.3). Para Drummond, a arte de bem viver está nesta “fuga relativa”. A crônica tem como alicerce argumentativo a bipolaridade *centro da ação x subúrbios da calma*; mas esta ilha não é buscada apenas como uma simples ocasião de ser feliz, ela define um modo de ser como negação do progresso sem finalidades éticas. Amar as ilhas, para Drummond, é a tarefa de uma geração que fez da ação política a sua única conduta.

Curitiba ganha, para os rapazes de *Joaquim*, este sentido antitético. Eles descobriram que há motivos para permanecer na ilha, desde que não

se deixem afastar demasiado do litoral e nem incorporar os valores do centro provinciano.

A REVOLUÇÃO PELAS MARGENS

Para se enxergar o outro lado da cidade cenográfica, tem-se que observá-la pelos fundos, ou seja, a partir da periferia. Este ponto de vista, defendido por Trevisan em “Minha cidade”, não ficou restrito à sua atuação criativa. Ele se constituiu num projeto coletivo do grupo paranaense que se uniu em torno de *Joaquim*. Já no primeiro número aparece uma crônica de Odacir Beltrão - significativamente intitulada “Arrabalde”. A periferia é vista por um prisma liliputiano, daí a abundância de diminutivos para definir as coisas e a gente suburbanas. Também a glória de seus habitantes, diminuta, é marcada por feitos cotidianos. Ao descrever o alvorecer do arrabalde, Odacir apresenta-o fitando a realidade circundante: “O arrabalde desperta. Olha o sol. Olha a vida em redor”(p.13). Esta descrição pode ser lida metaforicamente como anúncio do surgimento de uma nova visão da província, flagrada do mirante instalado no subúrbio recém-nascido para as artes produzidas no Paraná. O despertar no arrabalde é o despertar do próprio arrabalde. As pessoas retratadas destacam-se por uma existência rasteira. São elas: o velhinho esmoleiro, as lavadeiras, o homem que cava a terra, o moleque do mercadinho, o coveiro negro e o suicida que se atirou do viaduto, desacatando a polícia, e que merecerá uma estátua no bairro por ter feito um ato heróico. Esses seres mínimos, cujo herói é um suicida, estão presos a um mundo cotidiano, terreno. A crônica enaltece a vida ras-

teira e por isso questiona a torre da igreja que aponta as alturas celestes: “O sol agora doura a cabeça da Igrejinha. Por que ela aponta o céu, com o dedo indicador da única torre, se toda a gente só olha para baixo? O velhinho pede esmolas para comprar pão, que vem do trigo, que vem da terra que engoliu há pouco o cadáver da filhinha do negro, o coveiro da zona. Materialismo dobrado para baixo, para o chão - princípio e fim de tudo. O negro queria olhar para cima, mas bebeu tanto que nem pode mais rezar”. Estar voltado para o chão, ou seja, para a vida simples dos humildes, é a tarefa do jovem que se posiciona no subúrbio para devassar o avesso da cidade que se quer civilizada.

Na página 17 do mesmo número, Dalton comparece com um trecho de sua novela *Sonata ao Luar* (TREVISAN, 1945) onde se evidencia esta afeição carregada de sentimentalismo pela ruazinha pobre, que é uma afeição por seus moradores. Esta diferença é fundamental para entender o papel do *flâneur* enquanto fundador de um mapeamento da vida da cidade e não como um simples transeunte inconseqüente. O personagem de Dalton deseja descrever a sua rua “igual e diferente”. O que a faz diferente é o sentimento de ligação com o eu. Não se trata, no entanto, de um simples culto ao bairrismo, mas de uma valorização do humano. Também aqui há uma adesão aos seres que povoam o lugar comum. O que se estabelece neste momento é uma mudança de posição, Dalton tem como cenário disponível não mais as cascas da civilização e sim um microuniverso latejante de vida, dor e felicidade. O eu se identifica com o espetáculo do subúrbio para se reconhecer ao reconhecê-lo. Esta descoberta do arrabalde não passa de uma forma de se chegar ao autoconhecimento. Num trecho da novela, tal identificação se torna patente: “Para alguém que, como eu, viceja à margem dos caminhos, [...] uma rua é mais do que uma paisagem - é um estado de alma. À sua evocação, eu me bandeio atrás do jovem promissor

que fui, subo à garupa do meu sonho e então a realidade nada mais pode contra mim”. Generalizando, poderíamos dizer que esta geração fadada a viver à margem do mundo, encontra no desvelamento do arrabalde a definição de sua própria existência. As imagens da ruazinha ganham um sentido que extrapola o meramente geográfico e se transforma em estado de alma, em combustível de uma geração. A curiosidade pelo avesso da cidade desempenha uma função ontológica porque ao contemplar a rua de sempre, o autor a vê de uma forma diferente: como abertura, passagem para o extramuro: “Ruazinha mal calçada, palmilhada de pés sujos de negros sapatinhos pequenos de cinderelas atrás de um príncipe [...], quanta história podia contar se ela não fosse por si só uma história sem palavras. *Ela é assim que nem uma praia serena, onde escachoam as ondas raivasas [...]*” (grifei). É, portanto, fronteira, ponto de contato entre o subúrbio calmo e o mundo agitado. Na percepção do homem simples, habitante desta rua, está a percepção do mundo.

Nas artes plásticas houve também uma valorização táctica das cenas da vida suburbana. Tal opção fica evidente em Guido Viaro, por seu apego à província. Através de um depoimento do pintor, ficamos sabendo que o desejo de se aproximar do homem simples, morador da periferia, era um projeto artístico definido e não um tema circunstancial: “[...] creio que a única salvação está em procurar o coletivo-mural. Cantar as gestas do sacrifício, o atavismo, encontrar a terra e o homem vindo da terra” (*Joaquim*, nº 2, p. 5). Este homem da terra não estaria acastelado no centro da cidade, num cenário de civilização, mas no subúrbio, reserva das vozes telúricas. Se a salvação está no mural, ou seja, numa arte que busca uma comunicação com o povo, o tema terá que vir do povo. Euro Brandão, discípulo de Guido e também participante da *Joaquim*, vê na busca do periférico um dos temas definidores da pintura de Viaro: “Pintou os arredores de Curitiba

em muitas de suas telas. Pintou o litoral paranaense. Não viajava muito. Ficou rodando aqui em torno de sua cidade, e aqui em torno de sua cidade ganhou a dimensão universal” (BRANDÃO).

Em sua obra existem abundantes momentos em que o pintor retrata a realidade dos que vivem à margem da urbe, tais como: cenas domésticas do subúrbio pobre (ilustração nº 1), colonas cuidando de seu afazeres (ilustração nº 2) lavadeiras à sombra de casebres de madeira (ilustração nº 3) ou a vida cotidiana das regiões limítrofes entre o campo e a cidade. A existência sofrida dessa gente aparece plasticamente no uso tumultuado dos traços, que cria contornos e apaga identidades, ou na rasura das feições. O rosto rasurado ou simplesmente vazio revela o desejo do artista de pintar tipos onde o que conta de fato é a situação do que está sendo retratado e não a pessoa em si. No livro supracitado, Euro Brandão recorda uma das frases definicionais de Viaro: “Não pinto as pessoas especificamente, pinto os tipos humanos”. Rompendo com o específico, o pintor encontra o coletivo ansiado. Nessas pinturas e gravuras dos arredores de Curitiba, o que está sendo plasmado é o próprio modo de vida do subúrbio.

VIAS DE ACESSO

Os mecanismos de aproximação de uma realidade que se encontrava tacitamente afastada coincidem com os da penetração do externo, deixando fundas marcas no solo da província, cuja tradição passa a ser bombardeada por fogo cruzado: o afloramento do dado periférico, o subúrbio cresce contra as convenções civilizadas que se fundam no estereótipo, e a presença alienígena das vozes nacionais e internacionais do presente. É neste último que se encontram os maiores esforços da revista *Joaquim*, que cria



figura nº 1



figura nº 2

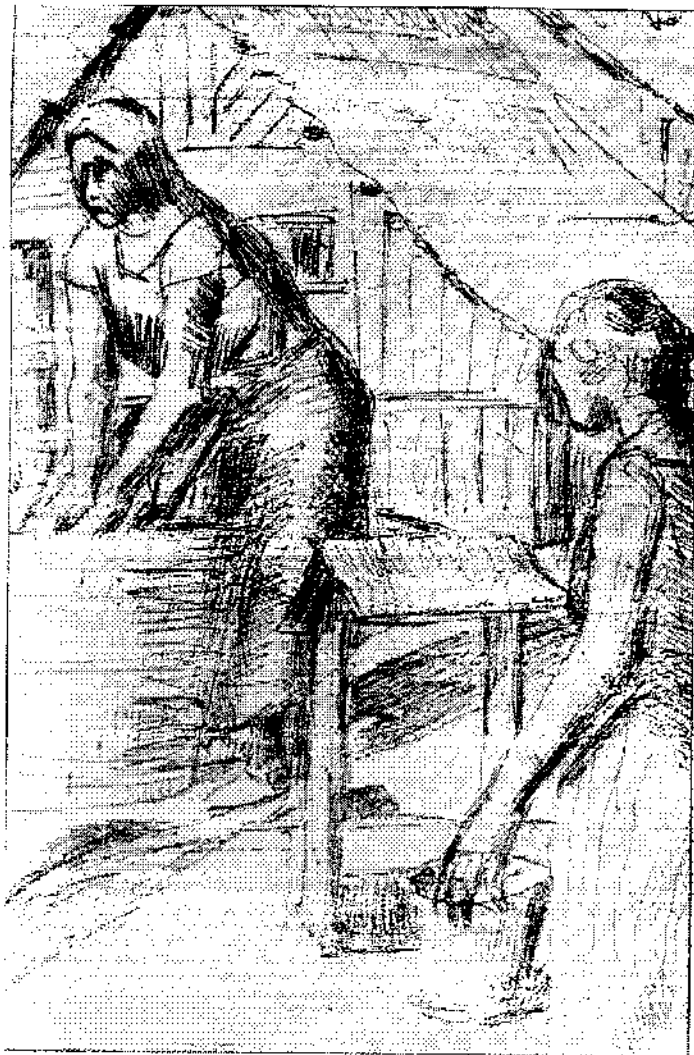


figura nº 3

uma postura de importação, fazendo com que autores consagrados passem por Curitiba.

A questão da influência externa é um dos pontos fundamentais da discussão da nacionalidade. No artigo “Nacional por subtração”, Roberto Schwartz faz um histórico do problema mostrando como se tentou definir o nacional através da eliminação do externo. Esta mentalidade nacionalista, que se preocupa com o caráter mimético dos países colonizados, busca uma identidade cultural que só existe enquanto cópia na medida em que somos fruto de uma transplantação de cultura. A identidade estaria num passado indígena que não é o nosso enquanto nação. Contraditoriamente, temos que pensar que é na cópia que reside a nossa identidade e que é através da abertura para a influência que existe a possibilidade de superação da dependência, apropriando-se criticamente de um legado alheio.

Esta valorização da cópia se deu primeiramente de modo um tanto triunfalista através da ação de Oswald de Andrade em prol de uma cultura antropofágica. Mas é com o advento da globalização, quando ocorre uma franca desvalorização das origens, que se dá uma mudança brusca do ponto de vista. A cultura nacional, pensada sempre como secundária, passa a ser o modelo de incorporação desrecalcada de influências. O primado da origem é visto atualmente pela filosofia européia como um condicionamento que deve ser questionado através de uma des-hierarquização: “Seria mais exato e neutro imaginar uma seqüência infinita de transformações, sem começo nem fim, sem primeiro ou segundo, pior ou melhor. Salta à vista o alívio proporcionado ao amor-próprio e também à inquietação do mundo subdesenvolvido, tributário, como diz o nome, dos países centrais. De atrasados passaríamos a adiantados, de desvio a paradigma, de inferiores a superiores (aquela mesma superioridade, aliás, que esta análise visa suprimir), isso porque os países que vivem na humilhação da cópia explícita e

inevitável estão mais preparados do que a metrópole para abrir mão das ilusões da origem primeira” (SCHWARTZ: p. 35). A cultura dos países subdesenvolvidos, vista sempre com demérito, ganha uma significação positiva neste novo estádio histórico em que a própria Europa adquire uma postura anti-etnocêntrica. Legando a segundo plano a questão da origem, a realização artística não estaria na invenção totalmente nova, mas no uso criativo da cópia que permite um encontro de duas sensibilidades. Esta cópia criativa difere da cópia de fachada, que visa apenas simular o que não somos. Através da absorção crítica das influências, a cultura deslocada geograficamente adquire o poder de duplicidade, dando assim a ver “a parte do estrangeiro no próprio, a parte do imitado no original, e também a parte do original no imitado” (idem: p. 48). A revista *Joaquim*, localizada historicamente num período que sucede a busca do nacionalismo na realidade social de um Brasil colonial, o do Nordeste refletido pelo romance regional de 30, fortalece no país uma postura que, em função da própria tendência hegemônica do nacional visto como subtração, investe pesado num projeto de penetração do externo, abrindo-se para uma concepção menos bairrista da cultura, onde a literatura aparece como manifestação que força as fronteiras.

Nos primeiros números, o projeto que reflete de forma didática esta proposta de importação declarada é o que ficou definido como “Lições Berlitz”, cujo objetivo era, através da reprodução de trechos de obras modernas, muitas vezes traduzidos, dar um exemplo concreto de composição de romance. Apareceram em quatro números da revista os excertos das seguintes obras: *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust (nº2), *Macunaíma*, de Mário de Andrade (nº3), *Ulysses*, de James Joyce (nº4) e *Os Moedeiros Falsos*, de André Gide (nº7). A lição que está implícita nesta proposta é a da necessidade de se ler grandes obras para que se possa escrever algo de

valor. Não se tem em mente criar um cânone jovem ou simplesmente grupal, haja vista que os autores escolhidos representam orientações antagônicas. O principal objetivo é fundar um horizonte moderno de leitura. Como a revista estava, num primeiro momento, umbilicalmente ligada a Curitiba, essas lições, a partir da consolidação nacional da publicação, acabaram dando lugar a uma importação literária e artística sem essa marca didática que caracteriza o projeto inicial. Este figura, no entanto, como uma proposição de substitutos para os autores locais que estão sendo derrubados.

As traduções continuam a aparecer em *Joaquim* com assiduidade, mostrando o desejo de uma cultura universal. É muito importante lembrar que a idéia intrínseca que marcava esta geração era a de que também fazia parte da literatura brasileira tudo aquilo que estivesse disponível em nosso idioma. O que significa uma notável ampliação da idéia de literatura nacional, sem os reducionismos nacionalistas. A importância do texto traduzido para a consolidação de nossa produção foi reconhecida por Sérgio Buarque de Holanda que, em 1950, quando estava em processo a tradução de Proust, defendeu como fundamental a discussão dos livros estrangeiros que entravam em nossa cultura: “Quem pretende estudar os mais recentes desenvolvimentos da literatura de ficção no Brasil não poderá restringir-se à consideração das obras diretamente escritas em português. Há traduções que, em virtude de esforços de adaptação e assimilação exigidos, e, ainda, das suas possíveis repercussões na vida espiritual de um país, não reclamam menos do que elas a dedicada atenção da crítica” (HOLANDA, p. 218).

Joaquim se insere dentro desta busca de incorporação ao espírito do país das fontes internacionais mais significativas. Mas a idéia de “tradução” transcende o âmbito dos textos vertidos para o português, abarcando também textos veiculados em língua estrangeira quando esta é facilmente

decodificável pelo leitor. Aparecem, portanto, no original: “La Valse de Vingt Ans”, de Louis Aragon (nº2), “La Casada Infiel” (nº5) e “Romance Sonámbulo” (nº6), ambos de Lorca, “Nostalgia” (nº9), de Galo René Pérez, jovem poeta equatoriano, “Primeros Poemas”, de Homero Icaza Sánchez, dois poemas sem título de André Gide (nº16) e “Poemas Inventados”, de Raúl Lozza (nº17). O intercâmbio com a América espanhola, através da publicação de poemas e de notícias sobre o que estava sendo feito nos países vizinhos, deve ser creditado a Temístocles Linhares, intelectual paranaense que esteve sempre muito ligado à literatura hispano-americana - chegando a ser professor desta disciplina na Universidade Federal do Paraná.

Outros autores foram traduzidos dentro deste mesmo espírito, digamos, civilizatório. Poty fez a versão de um excerto da peça *Bound East of Cardiff*, de Eugene O’Neill (nº5) e, ainda na área do teatro, foi publicada uma tradução, não assinada, do prefácio de *Berenice*, de Racine (nº6). No número seguinte, Rilke comparece com fragmentos das *Elegias de Duíno*, em tradução de Dora Ferreira da Silva, e na edição de número oito Pizarro Drummond traslada para o português o poema “Ars Poetica”, de Archibald McLeish. Kafka é o primeiro autor a receber um tratamento mais destacado, através de traduções de Temístocles Linhares e Waltensir Dutra (nº9). Há, ainda neste número, um artigo de Sartre: “Prosa e Linguagem”. Kafka volta a aparecer, em tradução de Linhares, no número 10, seguido de uma longa passagem de *Nourritures Terrestres*, de André Gide, vertida por Waltensir Dutra. No mesmo clima kafkiano, publica-se “O Último Julgamento”, de Arthur Koestler, e Gianfranco Bonfati traz para o português, de uma autora italiana, Paola Masino, o conto “Monte Ignoso”. O Sartre ensaísta é traduzido mais uma vez (nº12), agora numa seção destinada a discutir, segundo o seu título, “O Futuro do Romance”. O novo texto do autor

existencialista é “O romance não-euclideo”. Esta edição da revista fecha com o último capítulo de *Teseu*, de Gide. A seção “O Futuro do Romance” da *Joaquim* nº 13 apresenta “A sobrinha do conde”, de Virginia Woolf, e, na mesma seção da edição seguinte, M. Merleu-Ponty comparece com o artigo “Romance e metafísica”, enquanto Georges Wilhelm traduz fragmentos do diário de Kafka. A revista, em sua 15ª edição, abandona o projeto de discussão do futuro do romance, que é uma espécie de continuação das “Lições Berlitz”, agora voltada a um público mais amplo e mais afeito à modernidade, mas continua a sua proposta tradutora: fazem-se presentes dois trechos de Rilke e um pedaço da terceira cena do segundo ato da peça *O Grande Deus Brown*, de O’Neill. O número 16 é todo dedicado a Gide e conta com críticas sobre o escritor francês, além de traduções de diversos excertos de sua obra. Esta foi a única vez que a revista fez um número monográfico, o que comprova o diagnóstico de Wilson Martins, constante dos anexos deste trabalho, segundo o qual, “Gide era naquele momento o escritor por excelência na avaliação crítica de todo mundo. Ele teve naquela época a reputação que Sartre teve depois da guerra”. De uma certa forma, essa homenagem consolida a coroação do romancista francês, que conhecia o seu auge, e que, a partir de então, começa a perder espaço para Sartre. Sintomaticamente, a edição posterior traz um trecho do romance *Le Sursis* (trad. por Waltensir Dutra), de Sartre - que antes só aparecera na condição de ensaísta. Este autor foi a conexão entre a tradição literária mais aristocrática da França (que tem em Gide um de seus representantes) e a nova literatura norte-americana influenciada pelo cinema. Esta passagem por Sartre leva os jovens, que viviam sob a influência da cultura francesa (lembramos que Kafka e outros escritores eram traduzidos via francês, como fica evidente na tradução da adaptação que Gide e Barrault fizeram de *O Processo*, nº 18), leva-os ao encontro de uma literatura mais populista

que, não se pode esquecer, estava adequada aos objetivos dos rapazes da *Joaquim*. Na edição nº 18, a revista dá a ler um ensaio sobre Faulkner, ensaio significativamente escrito por um francês, André Malraux. Este levantamento das importações empreendidas por *Joaquim* permite vislumbrar os embriões do declínio da influência da literatura francesa e o começo de uma preocupação com o que estava sendo feito na América.

O choque entre as duas sensibilidades pode ser visto numa entrevista de Camus transcrita na *Joaquim* nº 11: “Os americanos estão assombrados com o êxito de seus autores na Europa [...]. Isso não me assombra. A técnica novelesca americana é uma técnica de facilidade [...]. Vejo [para esse sucesso] duas explicações, uma evidente e outra mais pessoal... A primeira é o gosto pela eficácia e pela velocidade, gosto muito geral, que eu não desdenho, porém que se introduz agora nas técnicas de narração. O relato silencia tudo aquilo que constituía, até agora, o motivo próprio da literatura, isto é, a vida interior. O homem é descrito, mas nunca explicado ou interpretado. O fato é que hoje se pode escrever uma novela recorrendo unicamente à memória e aos olhos [...]. Quanto à segunda explicação, dou-a somente com prudência. É a seguinte: enganamo-nos sobre as novelas americanas quando as lemos em francês, porque nós temos a tradição (e o gosto) do resumo e do subentendido, e emprestamos a esta técnica, que não diz nunca nada importante, a intenção de dizer uma porção de coisas que, talvez, jamais quis dizer [...]”.

A tradução era não apenas uma forma de fazer com que autores internacionais transitassem pela província e daqui seguissem para o resto do país, mas também uma maneira indireta de convocar escritores nacionais. Sérgio Milliet e Vinícius de Moraes traduziram para *Joaquim*, respectivamente, poemas de Langston Hughes e “Os Homens Ocos”, de T. S. Eliot. Mas esta convocação se dava também e principalmente de forma direta,

através da publicação de textos de autores nacionais. *Joaquim* publicou, por exemplo, Mário de Andrade, numa homenagem ao escritor e ao Modernismo representado por ele. Esta deferência marca não a filiação cega ao movimento de 22, mas um respeito a toda manifestação da modernidade. Drummond publicou vários textos na revista, Bandeira enviou, especialmente para *Joaquim*, o “Rondó do Atribulado de Tribobó” (nº17) e Oswald, o texto “Inês e o ébrio” (nº8). Outros escritores ligados ao Modernismo contribuíram para a consolidação da revista. Murilo Mendes e Marques Rebelo deram entrevista e Aníbal Machado e Vinícius enviaram poemas. Os mais jovens também tiveram um trânsito relevante nas páginas de *Joaquim*. Destacam-se as presenças de Ledo Ivo, com diversos poemas, Hélio Pelegrini, Paulo Mendes Campos, Afonso Félix de Sousa, além, é claro, de muitos outros.

Considero a publicação de todos estes autores, nacionais ou internacionais, em português ou em sua língua original, como formas de tradução na medida em que funcionam como uma grande amostragem que acaba sendo herdada pelos jovens que, assim, satisfazem um desejo de participar da cultura mundial (e nacional). É dessa forma que a periferia se apropria da civilização: “A civilização é a soma total de diferentes culturas animadas por um denominador espiritual comum, e seu principal veículo - tanto em termos metafóricos quanto literais - é a tradução - translation, translação” (BRODSKY: p. 84). São traduções porque permitem a translação, o deslocamento. É este deslocamento de manifestações de cultura dos grandes centros para a província - para, depois de contaminar-se delas, enviá-las de volta - que os jovens de Curitiba buscavam.

Deve ser lembrado que este projeto de tradução não é defendido e praticado unicamente pelos rapazes da revista curitibana. Tal preocupação era comum em outras províncias e fica evidente na atuação de duas edito-

ras deslocadas dos grandes centros culturais, a Globo, de Porto Alegre, e a Guaíra, de Curitiba, que apostaram na tradução de grandes obras contemporâneas. Com a II Guerra Mundial, escassearam os livros importados, obrigando as editoras a investir na publicação de traduções (HALLEWELL, p. 523). As províncias, que passam a contar com editoras neste período, respondem a esta demanda editorial, dedicando-se à produção do livro estrangeiro. Estas duas editoras conseguiram assim uma circulação nacional, o que também as torna responsáveis por uma projeção do periférico no painel literário e intelectual da época.

A Guaíra tem, portanto, uma trajetória que revela as mesmas intenções de importação da *Joaquim*. Em seu depoimento, Wilson Martins lembra que ela “publicou muitos livros relevantes, muitas traduções, inclusive de obras hispano-americanas, que eram pouco conhecidas no Brasil. Publicou também muitos livros brasileiros, publicou, por exemplo, Sérgio Milliet, Luis Martins, Roger Bastide. De forma que, apesar de ser uma editora da província, ela teve, naquele momento, um papel mais ou menos semelhante ao da Globo [...]”.

Um dos escritores mais privilegiados pela tradução foi John dos Passos, que contou com diversas obras transpostas para o português, dentre elas a trilogia *USA* - que faz uma radiografia da vida norte-americana, proposta como uma pequena *Comédia Humana*. Ela reforça, portanto, o processo de alteração do cânone já detectado na revista.

A abertura de vias de acesso ao *grande e estranho mundo* não se deu apenas na literatura. Nas artes plásticas, a translação pode ser encontrada nas capas que Portinari e Di Cavalcanti fizeram para a revista, nas entrevistas com Artur Nísio, Di Cavalcanti e Arthur Kaufmann, nos comentários e reproduções de trabalhos dos novos de Milão (Alligi Sassu, Giuseppe

Migneco, Bassano Vaccarini), na publicação do Manifesto Inventionista do grupo argentino, ou ainda em textos explicativos sobre a arte moderna.

Neste jogo de contaminação mútua, está-se traduzindo o Brasil (e o exterior) na província e esta no Brasil.

O PÓLO POLÊMICO

O caminho percorrido pela publicação foi aos poucos se desprendendo do vínculo umbilical com a situação paranaense. Isso, que pôde ser visto no abandono do didatismo, um tanto primário nas suas intenções, das “Lições Berlitz para Romance”, é reforçado pela diferenciação da natureza das polêmicas. No início, elas ficam restritas aos nomes estaduais, mas depois começam a colocar na balança autores nacionais e internacionais, compreendendo uma profilaxia de maior amplitude. Também aqui é possível flagrar o que poderíamos chamar de uma ultrapassagem da província que dota a revista de uma semântica mais abrangente.

A primeira polêmica de âmbito nacional é a de Dalton contra Monteiro Lobato, publicada na *Joaquim* nº 12 com o título de “O terceiro indiano”. Como nas outras polêmicas, o que move a argumentação é a condição de jovem que não aceita o reacionarismo dos escritores que, segundo o ponto de vista defendido, negam os valores modernos. Para Dalton, Monteiro Lobato traiu a si mesmo e a seu tempo não só por não compreender a renovação artística de 1922, mas também por não querer enxergar os jovens. Somente no fim do artigo, ficamos sabendo que esta avaliação, nascida do pretexto da publicação da obra completa do autor de *Urupês*, tem uma outra razão: é fruto do desprezo de Lobato pelos jovens: “Quando um repórter lhe disse que os moços viam nele, por causa de sua

prisão na ditadura, *um exemplo de resistência*, responde com tais palavras: - Não acredito nesses moços”.

Aqui devemos lembrar que o próprio Dalton, num texto juvenil publicado no *Tingüi* nº 23 (julho de 1941), via no escritor preso um pai dos jovens. Este artigo trazia um título que dava a real medida do sentido que o autor do *Sítio do Picapau Amarelo* tinha para os colegiais que ainda viviam numa região fronteiriça entre a realidade e o mundo de faz de conta criado pelo escritor paulista. O artigo é vazado em uma linguagem altamente emotiva, reveladora da profundidade da admiração do Trevisan adolescente ao *grande escritor condenado*: “O meu coração confrangeu-se, porque a maior injúria que se poderia fazer à juventude era prenderem o seu devoto pai das letras”. A paternidade era reconhecida por ter ele permitido que as crianças passassem por uma experiência de outridade: “Eu fui Pedrinho e morei na casinha branca”. Diante da prisão do escritor, o jovem promete fidelidade futura: “Nós lhe daremos a posteridade”.

A polêmica de agora é uma resposta à traição aos moços e pretende deixar bem claro que a recíproca também é verdadeira: os jovens não acreditam em Lobato. Ele é, mesmo vivo, um autor póstumo. O artigo não é um desabafo ditado pela juventude apaixonada do autor. Ou seja, foi escrito com a mesma intensidade emotiva do anterior, só que agora Dalton quer rebaixar Lobato e não elevá-lo, como outrora, à condição divina. O jovem, que reconhece o valor de alguns de seus livros infantis - salvaguardando, de certa forma, a admiração de ontem, centra sua crítica em *Urupês*, tido por ele como “livro ilegível”. Ao contrário do que anunciava a editora, o livro não inaugurara nada para o diretor da revista. Trata-se de um livro que, ao invés de corresponder a uma pesquisa moderna da vida cabocla, no diapasão de obras como *Macunaíma*, enveredava por uma linguagem artificialmente estilizada que, ainda valendo-se da sintaxe lusitana, tem na

vida brasileira apenas um assunto. O fundamento da negação de Lobato está na sua incapacidade de sentir simpatia humana pelo caboclo retratado em seus contos. Retirando sua atenção do elemento humano, ele a coloca nos aspectos exteriores, no aformoseamento gongórico da natureza, o que faz com que o livro seja regional pela referência estilizada a “algumas árvores do mato”. Ou seja, assim como José de Alencar e Gonçalves Dias, que fecharam os olhos para o índio, preferindo sonhá-lo de acordo com moldes europeus, Monteiro Lobato teria visto vesgamente o caboclo. Isso, para Dalton, significa que ele tem os olhos fechados, ou seja, que está morto, pois cai agora em novo equívoco: recusa-se a enxergar o valor dos jovens. Não havendo nada de moderno no livro, o seu único mérito era ser continuador do indianismo romântico. Sem ter sido adepto das novidades perigosas, Lobato estaria preso à índole idealizadora do século passado, não podendo servir como exemplo aos jovens que têm como mestres os inovadores de 22.

Antônio Girão Barroso, do grupo jovem cearense, assina embaixo do ataque de Trevisan, o que lhe dá uma maior representação do espírito revisionista da época: “Monteiro Lobato [...] já sofreu rude ataque de Dalton Trevisan [...], o que me parece um sinal bastante sintomático [...]. Num parêntesis, devo dizer que, se acho admiráveis algumas páginas do autor de *Urupês*, nunca pude tolerar o seu reacionarismo literário e artístico, com o que, aliás, estou de pleno acordo com Dalton Trevisan” (*Joaquim*, nº 14, p. 15).

Uma vez mais, encontramos um ponto de vista contrastante entre Dalton e Wilson Martins. Nesta polêmica, Dalton continua dentro da leitura desfavorável que o autor vinha recebendo, enquanto Martins, com o olho do historiador, prefere as reavaliações objetivas e frias. Há, todavia, um vínculo biográfico nesta reavaliação. Este vínculo se consolidou quan-

do Wilson Martins, aos 17 anos, secretariava um pequeno jornal de Ponta Grossa (*O Diário dos Campos*). Eram meados de 1938 e Lobato estava no Paraná atrás de minas de cobre, quando foi entrevistado pelo jovem repórter. Esta entrevista, posteriormente aproveitada na *História da Inteligência Brasileira*, serviu como eixo de um artigo publicado em 24-4-55 (MARTINS, 1991, v. 1: p. 435). Wilson, ao encontrá-lo, não esconde o seu “entusiasmo adolescente” e sua idolatria pelo escritor que fazia a campanha do petróleo. O artigo é uma reminiscência desta entrevista em que o crítico se declara definitivamente unido ao escritor por aquele encontro - espécie de “abraço de amizade”. Esse contato entre o mestre e o jovem vai definir uma revisão de Monteiro Lobato, que deixa de ser visto como reacionário para ganhar a estatura de um dos fundadores da modernidade brasileira.

Em maio de 1959, estudando os antecedentes do Modernismo, o crítico mostra como é improdutivo ler o famoso artigo de Lobato sobre a exposição de Anita Malfati como um mero manifesto antimodernista. Martins defende o direito de Lobato ostentar uma opinião própria, chamando atenção para a necessidade de se ler o artigo dentro do período e não a partir de um presente em que as conquistas modernistas já foram incorporadas. A importância do ataque reside no seu poder de representar o “pensamento artístico da época” e não por se constituir em um documento de grosseria e incompreensão do autor de *Urupês*. Enquanto crítica desfavorável, o artigo tem que ser lido como um documento histórico que, negando uma corrente, reconhecia o valor artístico de Anita. Wilson Martins se explica: “não defendendo as suas opiniões, mas defendendo o direito que tinha de alimentá-las e exprimi-las. Não há, em arte, um certo e um errado que justifique a condenação moral de Monteiro Lobato por uma posição estética que assumiu e que, ao contrário do que se diz, não reflete um espírito absolutamente impermeável ao moderno” (MARTINS, 1992, v. 3: p. 390). Em um outro ar-

tigo, este de 1965, o crítico paranaense retoma o caso Monteiro Lobato, vítima de mal-entendidos: “Um deles, o mais catastrófico, pois deformou até agora as perspectivas críticas da literatura brasileira posterior a 1922, refere-se aos equívocos que não apenas o separam do Modernismo, mas, ainda, o transformam em inimigo tácito das novas correntes estéticas”. Wilson o enxerga como “o primeiro escritor importante da época que critica os automatismos estilísticos a que se havia reduzido no Brasil o parnasianismo; é o primeiro a chamar a atenção sobre os graves problemas nacionais; é o primeiro a indicar os temas brasileiros como fonte primordial de inspiração; é o primeiro a instituir uma vida editorial sem a qual não pode existir a vida literária” (MARTINS, 1993, v. 6: p. 244). Essa dianteira não pode ser esquecida devido à crítica negativa a Anita Malfati, transformada em um documento definitivo contra a modernidade de Lobato. Tais reavaliações, feitas no varejo crítico, servem como estrutura para o seu livro *O Modernismo*.

Quando Dalton Trevisan define o regionalismo de Lobato como um terceiro indianismo, ele está se valendo de um argumento de combate nascido antes de um ponto de vista emocional do que intelectual. Mas o texto de Dalton também não pode ser lido como uma grosseria sem conseqüências, pois, na verdade, foi taticamente importante ter negado o escritor tido como inimigo do Modernismo. Foi a forma que o jovem contista encontrou de colocar a sua geração do lado de uma manifestação declaradamente moderna e contra todas as formas de reacionarismo - mesmo contra aquelas que são antes frutos de equívocos analíticos, como no caso da atuação de Monteiro Lobato.

Tudo isso só vem confirmar a visão premonitória que Milliet tinha da condição polêmica da obra do autor de *Urupês*. Em 2 de outubro de 1944, ele reconhece o valor de Lobato, mas também destaca as margens

para crítica que a sua obra deixa: “Monteiro Lobato é uma figura definitiva em nossa literatura, e não um equívoco como querem alguns contemporâneos mais hostis à sua maneira. Mas é uma figura que não permanecerá intacta através do tempo como afirmam outros. *Passará pelo crivo das revisões impiedosas* [grifei] e ainda encontrará entusiasmos alucinados” (MILLIET, 1945: p. 269). O texto de Dalton se enquadra dentro desta idéia de uma revisão impiedosa que, levando em consideração apenas um lado de sua obra, explora suas idiossincrasias.

É também como uma intenção de afirmação que Dalton nega a poesia de Antônio Botto, no texto “A Mameluca” (*Joaquim*, nº 15). A partir da publicação de uma carta recebida, na qual o poeta português se oferecia para colaborar na revista e perguntava pelo preço da colaboração, Dalton escreve uma diatribe contra o remetente. Ligando-o ao salazarismo (“é o anúncio da podridão, primarismo acaciano e debilidade mental do regime fascista português”), o polemista satiriza as suas pretensões de ser o maior poeta luso, íntimo de gente como Joyce e Gide. Sugerindo ironicamente que toda a fama de Antônio Botto é falsa, criada pelo próprio autor, Trevisan declara que a sua poesia “é feita de lugares comuns, é de um lirismo barato de sabonete de loja de turco”. O jovem, guiado pelo desejo de uma contaminação universalizante, encontra na figura de Botto a oportunidade de criticar o ilhamento dos portugueses, representado pelo regime totalitário indiferente à comunhão a que se aspirava. É com intenção de definir tal sentido da cultura portuguesa que o autor transcreve um trecho do prefácio do professor lusitano Cabral de Moncada para a tradução do livro *Filosofia Existencial*, de Otto Friederich Bollnow: “Não estamos habituados a ver o nosso país, desde a recepção do Positivismo e das filosofias materialistas do século passado, se tenha tornado receptivo, no decorrer do atual, a quaisquer movimentos ou sistemas de idéias que tenham soprado na Euro-

pa. Nada o tem inquietado neste domínio [...]. Não sabemos, porém, se ele poderá continuar a gozar por muito tempo este privilégio. O mundo tornou-se tão pequeno, o ar europeu tão estreito, as fronteiras políticas e espirituais tão precárias, apesar da polícia e das alfândegas... que é lícito duvidar se, depois da insânia desta última guerra e da atual paz, ela poderá continuar a escapar ainda a esta inquietação de idéias”.

Antônio Botto é produto deste fechamento para o mundo e deve ser, na visão do Trevisan moço, combatido pelos jovens que têm sonhos transatlânticos. A polêmica criada por Dalton serviu como um manifesto contra todo tipo de ensimesmamento - cultural, político ou pessoal.

A terceira polêmica de caráter nacional, intitulada “500 ensaios”, aparece naquele que seria o último número da revista. O pólo polemizador, como ficou demonstrado, sempre foi Dalton Trevisan. Por isso, este artigo não assinado foi creditado a ele, apesar de seu verdadeiro autor ter sido Temístocles Linhares. O artigo contesta a relevância da contribuição de Otto Maria Carpeaux para a literatura brasileira. A atuação de Carpeaux, um dos colaboradores da *Joaquim*, é posta em questão pelo fato de o autor “falar sempre de cima”, o que denota um desprezo pela cultura nacional - totalmente impensável na concepção de um mundo só, em que todas as culturas estejam em pé de igualdade. O crítico estrangeiro, ao menosprezar a cultura na qual ele se projeta, está perdendo a historicidade e, portanto, não é digno da admiração dos rapazes: “A função de um escritor é bem a de recortar as palavras e as frases em uso para projetá-las adiante. A historicidade é isso e um escritor que conta o que vê em seu derredor, sensível ao seu meio e ao seu tempo, é bem um arquiteto da história”. Logo, Carpeaux, do alto de sua cultura, perde a sua condição de “arquiteto da história” por não querer participar fraternalmente do mundo que o cerca. A erudição do crítico é indigesta para os jovens, segundo Linhares, por ter a função

mesquinha de impressionar: “O que os moços vêem em Carpeaux é um desprezo profundo por tudo quanto é nosso e se mantém incólume diante das dissolventes e incharacterísticas contaminações estrangeiras”. Não existe pois uma ação benéfica do crítico que simplesmente dá a ler uma erudição morta que nada significa para os jovens ávidos por seivas novas. Milliet, que desde o início se identificou com os jovens, tem uma idéia da atuação de Carpeaux bem parecida com a de Temístocles Linhares: “Carpeaux afirma demais e nada mais desagradável, nem mais vexatório, do que a atitude professoral” (MILLIET, 1945: p. 65). A crítica do pessoal da *Joaquim* tem como objeto esta condição professoral que caracteriza o crítico. Mas Milliet lembra também o papel positivo de sua produção: “Dono de uma erudição incomum era natural que o crítico Carpeaux desde logo nos interessasse pelo que nos dava a conhecer da literatura européia. Desempenhava uma função de ponte entre o Brasil e a Europa”. Está assim definida a dupla significação do crítico para a nova geração. Participando desde o primeiro número da *Joaquim*, trechos seus estão presentes nos “Manifesto para não ser lido”, ele funcionou como uma conexão com o mundo, tal como definiu Milliet, mas, com o tempo, acabou desagradando por conceber a ponte como de mão única, que só podia ser transitada da Europa para o Brasil, comprometendo a idéia de uma cultura irmanada.

Ao solapar os alicerces do crítico, questionando os seus dotes intelectuais, o artigo de Temístocles Linhares continuava a ação profilática de Trevisan, renegando aqueles que perderam o contato com o tempo vivo do presente. Carpeaux, acreditando ser Dalton o autor da polêmica, vai se vingar no seu livro de estréia - sobre o qual escreverá uma resenha negativa que só depõe contra o crítico.

Em todas essas polêmicas o que conta não é o acerto ou não dos argumentos, mas o princípio que as guiou. Elas revelam o poder de insubor-

dinação dos jovens que não aceitam ascendências comprometedoras. Ao detratar um determinado autor, está-se combatendo principalmente toda uma corrente por ele representada, o que faz com que a polêmica deixe de ser uma simples manifestação de política literária para se tornar uma exposição indireta de princípios.

O TRADUZÍVEL

Num clima intelectual marcado por debates que investem numa postura eminentemente fronteiriça, a província não será mais vista como a aldeia distante. Ela começa a se sentir parte constitutiva do “vasto mundo”. É novamente Milliet que percebe esse novo sentimento como decorrência da aversão ao espírito nacionalista que marcou as potências totalitárias: “Também é curioso observar que o interesse pelo ‘vasto mundo’ aumenta ao mesmo tempo que estaciona a curiosidade pelos assuntos puramente locais (salvo na parte relativa às artes e à literatura). Vamos nos tornando cada vez mais cidadão do mundo, o que sem dúvida parece contrariar os nacionalismos estreitos e agressivos até bem pouco em voga nos discursos totalitários vindos da Itália e da Alemanha, da Espanha e de alhures. *Vamos compreendendo, graças às comunicações rápidas e às informações completas, que um homem é um homem em todos os continentes e mais valem sua humanidade, sua inteligência e seu caráter que a cor de sua pele ou o acaso geográfico de seu nascimento*” (MILLIET, 1945: p. 65). Veja-se que o grande número de revistas do período corresponde ao espírito da época que investia nas comunicações rápida. Esse interesse pelo mundo caracteriza a geração emergente que já não se ajusta a uma visão redutora do homem. Nas artes, logicamente, o que se busca não é o homem

universal das culturas mais cosmopolitas, mas a universalidade do homem local. Ou seja, a oposição entre mundo e província se resolve através de uma síntese dialética que aspira ao equilíbrio. Pensar, assim, a geração do período em questão como essencialmente tradicionalista (Geração de 45) parece ser um equívoco historiográfico que a leitura mais ampla das diversas publicações coletivas da época vai desautorizando cada vez mais. A geração nascida em torno de 1925 tem que ser pensada como um todo e não a partir de um dos seus movimentos. O grande elemento definidor desta geração não é o retorno a uma dicção classicizante, mas sim este desejo de participar abertamente do mundo. 1945 não foi só o marco de um retorno às fontes líricas mais conservadoras, mas também o início de um período de encontro com o distante. Assim, o discurso mais generalizante, antilocalista, de volta aos temas universais (amor, solidão, tristeza...), perceptível nos poetas da Geração de 45, não é um passadismo, mas uma concepção sem fronteiras do homem e do mundo. É esta concepção que a coloca no painel mais amplo da literatura do período, do qual ela é apenas parte. A globalização, pedra de toque de toda essa geração, terá uma repercussão positiva no Brasil: o incentivo às traduções, que se tornam a grande porta para o encontro com o mundo. É à geração em questão que pertencem escritores que fizeram da tradução uma das faces mais produtivas de sua atuação cultural: José Paulo Paes, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Péricles Eugênio da Silva Ramos.... Assim, *Joaquim* deve ser pensada como um dos focos irradiadores das experiências extrafronteiras que definem a geração do pós-guerra. O depoimento de José Paulo Paes é esclarecedor: “Eu não gosto muito do nome Geração de 45, prefiro falar em uma Geração do Pós-Guerra. Porque, para nós, o grande acontecimento foi a guerra. Embora não tivéssemos participado fisicamente dela, participamos intensamente do ponto de vista intelectual e até sentimental. Foi a

guerra que nos abriu para as grandes questões sociais do nosso século” (vide arquivos). O período define-se, para o poeta, a partir da abertura.

Isso vai influenciar diretamente os jovens da província, que viverão um momento extremamente fértil, que lhes possibilitará romper com o provincianismo. É a vivência psicológica da guerra que inoculará neles o chamado do mundo, do qual *Joaquim* é uma resposta.

O grande problema para esta geração foi descobrir o ponto de equilíbrio entre o local e o universal. Uma arte totalmente cosmopolita seria um crime contra a idéia matriz do mundo inteiro. O problema, que não era exclusividade deste ou daquele grupo, estava circulando no ar e constituiu um dos maiores desafios para o artista do período: retratar a realidade imediata sem o pitoresco. Milliet, a quem não canso de recorrer, mostra como as duas posições antípodas são insatisfatórias: “[...] o regional que foge por inteiro à compreensão do universal tem destino limitado ao imediato. Ao mesmo tempo não se pode admitir como presente uma obra que, na sua ânsia de evitar o regional, venha participar apenas de um universo de conceitos gerais” (MILLIET, 1945: p. 305). Assim, a saída seria a interpenetração das duas categorias. Ou, em outras palavras, a necessidade de uma hibridez que contenha os extremos. Os dois casos antípodas destes posicionamentos foram estudados isoladamente pelo crítico paulista no seu rodapé do ano de 1944. Um deles é representado por José Geraldo Vieira, cujo romance *A Quadragésima Porta* rompe com a sensibilidade nacionalista em voga. Este livro, segundo Milliet, caracteriza-se por uma tendência para o assunto internacional, universal e por uma linguagem com raízes portuguesas (idem: p. 11). O romance é portanto uma obra que só existe traduzido num outro meio e numa outra linguagem, não contando quase nada para a literatura brasileira. Enquanto José Geraldo Viera busca uma atualidade mundial, um outro, o paulista Mário Neme, autor de *Donana*

Sofredora e A mulher que sabe latim, investe pesado numa linguagem local, na sintaxe popular e no vocabulário nativo. Mário Neme leva a língua a um beco sem saída por criar uma obra de difícil tradução, embora no último de seus livros, seja perceptível uma ampliação do grau de traduzibilidade: “alguns de seus contos suportariam uma tradução, o que já é sinal de possível universalismo, mas nenhum deixaria de perder metade de seu encanto se traduzido, o que revela o tom menor deles” (idem: p. 309). O ponto de equilíbrio entre estas duas tendências pode ser detectado nas suas condições de tradução. O local só estará plenamente realizado, num período de visões transatlânticas, quando se deixar ler em outra língua. O critério de valorização dos elementos mais imediatos será o seu grau de traduzibilidade. O intraduzível deve ser evitado porquanto seja uma barreira para o “vasto mundo”. Há já aqui uma concepção da tradução como a única ponte possível. A tradução com duplo sentido: a que traz e a que leva. É ela que vence os acasos geográficos, criando um espaço inteiriço.

A província, para se projetar no nacional e no internacional, precisa ser traduzível.

DESPROVINCIANIZAÇÃO

A II Guerra Mundial teve um papel muito importante no que poderíamos chamar de ressemantização da província. Despertando o interesse do mundo todo, ela fez com que os homens das mais diversas latitudes adquirissem uma espécie de transnacionalidade, que os fez participar psicologicamente dos conflitos. Boris Fausto, num depoimento sobre os anos de guerra no Brasil, sintetiza esta situação através da oposição distanciamento/proximidade:

Os milhões de mortos e feridos, aqui na periferia, eram apenas figurantes dos jornais cinematográficos de atualidades, onde o sangue não escorria.

Com enorme admiração, acompanhei a batalha da Inglaterra [...], vivi, ao longo dos dias e dos meses, a resistência soviética em Stalingrado; quase atravessei o deserto do Norte da África junto com os ingleses, quando eles repeliram o general Rommel, às portas do Cairo. (in *Revista USP*, nº 26, 1995)

De simples espectador que toma contato indiretamente com a guerra, ele vai assumindo, ao longo das reminiscências, uma condição de participante efetivo. Esta mudança de condição faz com que se dissolva a distância e o sujeito se sinta projetado nos acontecimentos. Isso exemplifica com precisão o clima de dissolução de fronteiras e a emergência de uma cidadania universal que colocava em xeque todas as identidades ensimesmadas.

A província é tomada por um desejo de participação que reflete diretamente no comportamento das novas gerações que debutavam na literatura. Daí a grande efervescência que, na década de 40, vão sofrer as periferias. Comentando o surgimento de mais um centro de cultura isolado, o de Goiânia, Milliet percebia, em 1949, que o mapa literário do país estava sofrendo uma profunda mudança. Germinavam novas “capitais da inteligência brasileira”, estratificando o trânsito centralizador das idéias no país. Os centros provinciais que se libertavam do anonimato eram Curitiba e Fortaleza, que se incluíam num grupo formado por outras que já haviam conquistado o seu espaço: Belo Horizonte, Porto Alegre, Recife, Salvador e São Paulo: “Essa descentralização da produção literária e artística, e da edição, contrabalança com resultados notáveis e efeitos salutares, o peso excessivo da Capital Federal. Num país da extensão do Brasil, e falho de meios de comunicação, nada mais necessário do que essa multiplicação das zonas de irradiação cultural. Somente através dela se há de obviar à injustiça das consagrações especiosas, às imposições da publicidade metropolitana, quase nunca desinteressada. Tomando consciência de seu valor pró-

prio, esses centros não só exportam sua literatura mas também exercem uma função crítica importante na imprescindível seleção do que nos chega do Rio” (MILLIET, 1981, v. 7: p. 64).

Num outro texto, do ano anterior, o crítico imaginava uma imagem do mapa literário nacional em forma de teia: “a teia de relações se estabeleceu do Amazonas ao Rio Grande sem passagem forçada pelo Rio” (MILLIET, 1981, v. 6: p. 131). A abertura para o mundo fez com que a província estabelecesse uma nova relação com a capital federal, legando-a a um segundo plano². O contato com o mundo podia ser direto, sem a intermediação do Rio. Milliet, na seqüência, acusa a existência de uma clima de rivalidade entre capital e província que seria decorrente de tal fato: “Hoje há grandes escritores que residem nas cidades importantes do interior: centros econômicos e editoriais espalham-se por todos os Estados do Brasil [...]. A província tem consciência de sua força e não olha mais com a admiração de outrora para os astros da Avenida Rio Branco”. Sentindo-se parte do mundo, o escritor periférico pode agora dispensar a passagem pelo Rio como única condição de ser reconhecido. Esta nova forma de alcançar o reconhecimento vai se dar através, principalmente, da fundação de revistas que, por sua vez, funcionam como célula editorial do grupo, colocando os seus livros em circulação. A fundação de revistas e a estratificação dos centros culturais estão, pois, intimamente relacionadas.

Entre Milliet e os jovens da *Joaquim* há um ponto de contato. Eles estão longe da capital do país, o que faz com que vejam o problema do

² Sérgio Buarque de Holanda vê as coisas mais ou menos da mesma forma. Em artigo de 12 de dezembro de 1948, ele afirmava: “A demanda de uma expressão pessoal, liberta, na medida do possível, das influências herdadas do modernismo, verifica-se, hoje, mesmo nos estados distantes, sem necessitar para isso um centro verdadeiramente dirigente e estimulante. Por outro lado, esta descentralização está longe de significar dispersão ou incoerência. Pode-se dizer, sem risco de uma generalização audaciosa, que os traços por onde se distingue essa poesia no tempo, distanciando-a aos poucos do grande manancial modernista, servem para aproximá-la através dos grandes espaços geográficos. Em toda parte ela é atingida, em maior ou menor grau, pelos mesmos problemas estéticos, morais ou sociais, ainda quando diverjam as soluções particulares. E assim existe hoje uma afinidade e compreensão simultânea e mais espontânea entre autores do Ceará e do Paraná, do Pará e do Rio Grande do Sul, do que em tempos passados. (HOLANDA, p. 77)

lado de dentro. Mas a rivalidade entre província e capital não encontra eco nos jovens. Conceber esta relação como oposição primária é investir numa divisão entre o centro e a periferia, coisa que estava longe das preocupações dos moços, que antes queriam uma aproximação. Álvaro Lins argumenta com propriedade que é um equívoco se tomar o problema como uma oposição entre província e capital. Este tipo de equação tem apenas um sentido de política baixa, que visa garantir falsos valores locais que não conseguem se impor na capital federal. Para Lins, a questão tem de ser colocada em outros termos: o que realmente se dá é uma relação não de rivalidade, mas de incorporação, entre província e nação. Para o crítico, o cosmopolitismo é algo postiço, artificial, por não trazer a seiva da terra. Assim, a literatura da capital não é aquela que se desligou das suas raízes e que aspira a sintaxes e temas internacionais. Este cosmopolitismo é a face mundana e desprezível da literatura produzida na capital. A sua verdadeira literatura é a que incorporou todas as experiências da terra e que chegou a uma síntese. O Rio é definido não como um rival das províncias, mas como “uma cidade que acolhe, protege, que estimula o bom provincianismo”. A capital desempenha o papel de espaço que patrocina a diferença: “O que faz com que todos se sintam nesta cidade como em casa é a sua possibilidade de juntar todos os provincianismos numa grande província nacional” (LINS, 1944: p. 194). O conceito de nação prevê a soma das suas unidades e, por isso, é avesso à idéia de rivalidades entre as partes: “uma capital não pode se erigir em rival de uma província, uma vez que ela se forma como uma soma de todas as províncias nacionais”. O conceito de província, para Álvaro Lins, é estabelecido a partir de sua inserção no caráter nacional: “Há uma passagem inevitável do espírito provinciano para o espírito nacional, e quase todos os grandes escritores conhecem muito bem esta secreta e insubstituível raiz das verdadeiras obras que alcançam o espírito dura-

douro”. O surgimento de centros de culturas, que parece implícito na diferenciação de Lins, só terá realmente sentido se antes passar pelo caldeirão cultural do Rio de Janeiro. O que acaba mostrando ainda uma visão centralizadora da vida literária, extremamente confortável, saliente-se, dentro da política de Getúlio Vargas. Se o texto consegue desconstruir a base da rivalidade entre o centro e as periferias, ele persiste numa posição que não reconhece o momento de granulação pelo qual passava a produção cultural do país. É, assim, uma visão de quem está na capital. Isso, no entanto, não compromete a brilhante distinção que vê a província como parte constitutiva do caráter nacional. Fica, todavia, a pergunta: este caráter nacional seria o denominador comum produzido no Rio pela confluência dos elementos provinciais? “Aqui está o denominador comum de todas as particularidades e diversidades regionais. Está ainda no Rio o centro de convergência e de equilíbrio dos que trabalham literariamente nas suas próprias regiões”.

Continua a valer a hegemonia do centro, agora valorizado como ponto de equilíbrio. Dessa forma, as províncias entram na história como coadjuvantes, que existem para fortalecer o caráter nacional que se manifesta apenas na capital: “Apresentam hoje as províncias uma vida literária que está contribuindo cada vez mais para a variedade e a complexidade da literatura brasileira”. Admitindo a sua importância, o crítico contraditoriamente nega a sua relevância enquanto centro cultural que, sem ignorar a capital, já não vive mais à sua sombra, estabelecendo vínculos com ela, mas também com os centros internacionais de cultura. O seu reconhecimento da província é, pois, relativo.

É Wilson Martins, outro crítico ligado à província, quem vai propor uma revalorização do papel dos centros periféricos dentro do panorama literário nacional. Em “As novas gerações e as revoluções literárias”, publicada na *Joaquim* nº 13, Wilson defende os jovens contra a acusação de

que eles não estariam fazendo uma verdadeira revolução, nos moldes da de 22. O crítico mostra que o que estava acontecendo era uma diluição de energias devido à fundação de pólos interioranos de agitação literária. Na verdade, enquanto o Modernismo foi um movimento centrado no Rio e em São Paulo, com um ou outro foco secundário, a revolução dos jovens se dava nas províncias separadas uma das outras pela falta de comunicação. Isso fazia com que a revolução literária empreendida se desse em surdina, sem as grandes movimentações que marcaram a de 22. Vivia-se então um clima de renovação que, só não tinha as mesmas proporções de repercussão por seu caráter silencioso, fruto da atomização dos grupos afastados dos grandes centros: “Não é uma revolução do tipo concentrado e explosivo, como a de 1922: é uma revolução do tipo difuso e de reflexos mais prolongados e duradouros, porque mais orgânicos [...]. Não é uma revolução artificialmente provocada, como a de 22, mas um movimento que representa o vértice de um processo há muito tempo em ação. Não se realiza por intermédio de um número reduzido de intelectuais de vanguarda, porquanto incalculavelmente longe das necessidades e das aspirações médias, mas tem por veículos diversos e distintos focos, espalhados por todas as províncias brasileiras, todos eles por uma milagrosa coincidência realizando a mesma obra, a mesma renovação, despendendo os mesmos esforços criadores”. É esta revolução pelas margens que dota o período de relevância histórica para a literatura nacional na medida em que retrata o primeiro momento em que o país, como um todo, empreende uma renovação literária coletiva que, se não nos legou uma herança com a proporção da de 22, marcou a sua passagem como um ato de renovação mais bem representada pelos estados brasileiros. Na verdade, enquanto em 22 os intelectuais estavam tentando descobrir o Brasil, em 45 são os centros provinciais que

tentam se impor como uma imagem da diversidade. Em um a província é objeto; em outro, sujeito.

Os focos desta renovação remodelam nosso mapa literário. E este foco não estava nas Academias, nas universidades ou nos órgãos institucionais. A renovação se dava através da consolidação das revistas que criaram uma rede paralela de informação entre as províncias, minando, de certa forma, o papel centralizador dos grandes jornais metropolitanos. Estes veículos funcionaram como estrutura mínima indispensável para o estabelecimento de uma vida literária. Elas tinham os seus críticos, os seus ilustradores, o seu público (geralmente composto por elementos ligados a grupos de outras províncias) e por um selo editorial, que colocava no mercado obras que não teriam como circular pelas editoras comerciais. O papel das revistas, entretanto, não ficou circunscrito ao de meras agremiações de pares, elas foram as responsáveis pela difusão de uma inquietação criativa, revolucionária e iconoclasta que já não precisava passar necessariamente pela metrópole. Martins, no artigo citado, compreende o grande valor delas: “Essa revolução possui também os seus documentos. São as revistas e os grupos literários das províncias, que formam uma vida independente e rica das mais inesperadas sugestões”.

Nestes documentos encontraremos a face esquecida de uma revolução subterrânea. Ignorá-los é continuar acreditando que o período foi marcado apenas por um retorno às fontes líricas, tendo como seu representante quase único a Geração de 45, quando, na verdade, esses anos foram ricos de inquietação. Se isso permanece oculto é porque ainda não se deu o devido valor ao papel desempenhado pelas revistas jovens em função, talvez, do fato de que nem toda revista ter contado com grandes nomes.

O crítico paranaense, no calor da hora, entusiasmado com a atividade descentralizadora das revistas, afirma que a sua geração “exterminou” o

eixo Rio-São Paulo. Se isso, com o passar do tempo, mostrou-se falso, é indiscutível que foi nesse momento que realmente houve uma mudança do sentido da província e do relacionamento dos escritores com a metrópole. As palavras de Wilson continuam sendo esclarecedoras: “O fascínio da metrópole já vai desaparecendo do espírito dos intelectuais brasileiros: substituí-o, pouco a pouco, uma valorização inteligente e afetiva da província, uma valorização fecunda dos valores provinciais [...]. Em quase todas as províncias [...] as publicações literárias da melhor qualidade realizam neste momento a sua tarefa. Revistas e edições da mais genuína substância enchem de um sopro de vida o que antigamente era o marasmo da existência provinciana, a fonte dos desesperos dos que sufocam nos seus estreitos horizontes [...]. E assim, a literatura brasileira exterminou o tradicional eixo São Paulo-Rio-Pernambuco para adquirir uma consistência mais uniforme, ainda que mais delgada”. A nação passa a ser concebida não como o denominador comum da grande diversidade de realidades, mas a partir da justaposição dos centros periféricos.

O que chamamos de ressemantização da província é justamente esta mudança de seu papel, vista como fonte irradiadora de cultura, e não mais como um espaço eletivo para as evasões do vasto mundo.

REDE DE AUTO-ORGANIZAÇÃO

Livro publicado na província é pedra no poço. (Moreira Campos)

Se, como constata ALTAMIRANO e SARLO, “as metrópoles culturais operam não só como horizonte de paradigmas estéticos e intelectuais, senão como instâncias definitivas de consagração”, os novos pólos culturais buscam consolidar-se como foros consagratórios alternativos apenas enquanto preparação para atingir os definitivos. Para que tal coisa aconteça, é necessário que se fortaleçam os laços que os unem. Isso se efetiva através da criação de uma rede que objetiva fragmentar o poder das metrópoles. Uma das principais características das revistas jovens, em função de tal projeto, é a preocupação com o que poderíamos chamar de processo de reversibilidade. Elas criam um intercâmbio, fazendo com que uma consagre e divulgue a outra.

Luz RODRIGUEZ-CARRANZA, proeminente estudiosa de revistas, desenvolve no momento uma pesquisa que está rastreando estes veículos surgidos na América Latina durante o século que finda. Contando com um bem alastrado grupo de colaboradores, ela quer levantar o “teatro múltiplo da memória” através da análise contrastiva dos discursos formados em revistas das mais extremas latitudes. Abrindo mão de uma história contada a partir de pontos de vista centralizadores, ela escolheu organizar, em um conjunto marcado pela pluralidade, os multi-relatos da história da cultura da América Latina, flagrados nas suas centenas de revistas. É nesta manifestação coletiva que ela vislumbra a possibilidade de resgatar os inúmeros elementos que interagiram historicamente para a edificação da cultura. Privilegiando não uma visada unilateral, que seria a de um único historiador, ela vem desenvolvendo este projeto com a incorporação de pesquisas de

inúmeros especialistas. A partir dos resultados parciais, será composto um grande mosaico que dará as linhas de força locais de uma cultura supranacional. Esta foi a maneira que a pesquisadora encontrou para representar e respeitar a pluralidade de nosso continente.

Este estudo multifacetado da literatura latino-americana estará fundado em uma análise das relações estabelecidas entre revistas contemporâneas mas localizadas em regiões diversas. Um dos principais mecanismos de estudo proposto por RODRIGUEZ-CARRANZA é a averiguação do processo de divulgação das revistas. Ou seja, é na publicidade de outras publicações que se encontram as malhas da rede que fundam ou reorganizam um campo literário. É neste poder de reversibilidade que reside, portanto, a principal intervenção de uma revista, aquela que lhe permite estabelecer vínculos com os demais pólos consagratórios.

Uma das rubricas constantes da *Joaquim* era a “Revista de livros”, seção em que se indicava a leitura de determinadas obras. Através deste mecanismo a revista assume o seu papel de conselheiro de leitura, atuando de forma mais direta na formação de um público leitor. Estudar esta rubrica permite não só descobrir o princípio de formação de uma biblioteca proposto por *Joaquim* mas principalmente detectar a natureza das relações de poder estabelecidas entre os pólos culturais e seus instrumentos de promoção.

Através da observação do caminho percorrido para se chegar a esta rubrica, notamos que a revista começa de forma solitária, sem uma estrutura de sustentação. Ela não tem os atores externos, que se unirão em torno dela com o passar do tempo. Este seu início mais acanhado revela que ela se faz aos poucos, contando no princípio com um horizonte de recepção estadual e grupal. A primeira indicação de leitura é mais uma prova da presença de seu principal colaborador. No número 1, à página 17, aparecem

opiniões sobre a novela *Sonata ao luar*, de Dalton Trevisan. Este dispositivo autopromocional não deve ser ignorado sob pena de se enxergar o papel da revista de forma idealizada.

Depois, somente no quinto número, a revista contará com um espaço próprio para comentar os lançamentos. O título da seção ainda não é “Revista de livros” e sim “Registro de livros”. O sentido deste é mais restrito, embora se dedique um maior espaço aos títulos indicados. Trata-se, todavia, de registrar lançamentos de obras de autores ligados ao grupo. Não existe, portanto, uma preocupação em fazer uma radiografia do momento editorial. Mas é neste número que se consolida a idéia de um espaço fixo para tal atividade. A obra que recebe mais destaque é *Interpretações*, de Wilson Martins (José Olympio, 1946). Ou seja, a indicação de leitura ainda guarda o caráter doméstico: é usada para divulgar os componentes da confraria. Contudo, já aparecem sinais da efetivação de intercâmbio através do comentário do livro *Lâmpada sobre o alqueire* (Livraria Martins, 1946), de Edgar Braga, seguido da notícia sobre a revista *Paralelos*, de São Paulo. Esta será a primeira interlocutora do grupo de Curitiba, que de imediato se torna seu representante no Paraná: “*Joaquim* é representante da revista *Paralelos*, dos moços de S. Paulo. Queiram os interessados na leitura desta revista da nova geração paulista dirigir-se à redação de *Joaquim*”. Assim, esta soma os seus leitores aos do empreendimento paulista, que, sendo representante de *Joaquim*, retribui este favor. A reversibilidade da publicidade pode ser vista na nota que acompanha a terceira capa da revista dirigida por Edgard Carone: “*Paralelos* é representante de *Joaquim* em São Paulo. Esta revista de jovens de Curitiba está sendo distribuída por nossa redação ao preço de CR\$ 1,00. Pedimos aos interessados na leitura desta revista para se comunicarem com os redatores de *Paralelos*”. O primeiro elo entre

dois grupos está estabelecido, deixando aberto o caminho para uma penetração maior.

No número seguinte, este espaço se torna mais restrito, tendo sido comentado apenas um volume, *Almas penadas*, de Pedro Wayne (Pongetti, 1942). No final da matéria, é acrescentada uma nota, “Remessa de livros à redação de *Joaquim*”, iniciando assim uma prática mais aberta de cobertura bibliográfica do momento. É, no entanto, apenas no número 8 que se anuncia para o seguinte a criação de um espaço especializado neste tipo de noticiário. O que acaba não ocorrendo. Na sua nona edição, *Joaquim* estampa apenas um apontamento sobre as “Revistas de novos”, comunicando que circulam, além de *Paralelos*, mais duas outras: *Agora*, de Goiás, e *Uirapuru*, de Joinville - SC. Ainda se faz referência ao fato de não haver notícias das revistas *Magog* (RJ) e *Edifício* (BH).

É somente no décimo número, justamente no meio da vida da publicação, que será consolidada a rubrica “Revista de livros”. Paralelamente a este processo de aproximação entre os grupos distantes, que funda parentescos que não podem ser desprezados, dá-se a evolução do mecanismo de autoavaliação deste veículo através da transcrição de juízos críticos, que chegam à redação em forma de carta ou transcritos de outros órgãos da imprensa. Estes juízos são elementos de vital importância no movimento de consolidação da credibilidade de um periódico.

A primeira opinião é a de Carlos Drummond de Andrade (nº 2) que, em carta ao editor, elogia a rebeldia dos jovens ligados à publicação. Na edição seguinte, transcreve-se trecho da matéria de Helena Silveira, veiculada na *Folha da Manhã*, seguida de um excerto do rodapé “Revistas”, de Antonio Candido (*Diários Associados*), que elogia a irreverência da iniciativa paranaense. Seis conceitos positivos são estampados no exemplar seguinte: três cartas (de Luis Martins, Álvaro Lins e de Otto Maria Carpe-

aux), um trecho de matéria de Tristão de Ataíde (publicada em *A Manhã*), outro de Raul Lima (*Diário de Notícias*) e uma notícia, não assinada, da *Revista do Globo*. Já na quinta edição, sai apenas uma matéria transcrita de *A manhã*. E na sétima, um comentário de Carlos Ortiz, extraído de *Hoje*. Somente depois de ser notícia fora do Paraná é que ela merece a atenção de um jornal local, marcado, àquele tempo, por uma postura conservadora. E isso acontece de forma indireta. O jornal *Gazeta do Povo* publica uma entrevista com Marques Rebelo que, por sua vez, elogia a rapaziada de *Joaquim*. A reprodução destes trechos tem um sentido polêmico: é a consagração do órgão jovem a despeito das forças conservadoras entrincheiradas no periódico curitibano. Neste mesmo número, Tasso da Silveira tem trasladado para *Joaquim* seu comentário que saíra em *A Manhã*. No exemplar que pode ser considerado como o que consolida o papel publicitário da nova geração que coube a *Joaquim*, o décimo, saem duas opiniões de peso sobre a publicação, uma de José Lins do Rego e outra de Sérgio Milliet. De maneira a complementar a consolidação do periódico, aparece a matéria crítica de Lígia A. Correia sobre *Sonata ao luar*, de Trevisan - o que acaba revelando que a aceitação da revista se confunde com a aceitação de seu diretor. A partir daí, a revista já pode dispensar estes conceitos sancionadores. A sua notoriedade já está assegurada. Ela parte então para estreitar os laços entre os moços ilhados em suas províncias.

A frequência de livros editados fora do eixo Rio-São Paulo nas indicações de leitura do décimo fascículo de *Joaquim* (6 entre os dez) possibilita ver a função congregante deste órgão. Curitiba entra com dois livros, publicados pela Guaíra - que aparece na coluna de livros anunciada como uma editora paranaense com circulação nacional - o que torna irmãos os dois projetos paranaenses. Mas a importância mesmo recai nas edições Elo (o nome já diz tudo) e Edifício, que trazem, em seu caráter não comercial,

as chancelas da juventude da província. Aquela é uma iniciativa dos rapazes de Salvador e se constitui em uma cooperativa que tem como objetivo editar a produção dos moços da Bahia. Lembre-se que, valendo-se do exemplo doméstico dos cantadores que imprimem suas peças em folhetos, eles optaram pelas edições graficamente rústicas que passam assim a ser utilizadas para difundir uma literatura mais sofisticada. A prática do folheto, à qual Dalton Trevisan recorreu para consolidar a sua carreira e mesmo depois de conseguir prestígio nas editoras comerciais, foi um expediente muito próximo do das revistas jovens. Ambos funcionaram como fatores de congregação da mocidade que não tinha acesso aos veículos já estabelecidos. Vale a pena transcrever o comentário sobre este empreendimento de Salvador: “Há coisa de um ano, um grupo de rapazes baianos, ou radicados na Bahia, teve a idéia de organizar uma editora em Salvador. Seria uma editora pequena, de publicações graficamente simples, mantida pelo sistema cooperativista, com o fito de divulgar os autores que, no norte, não são facilitados aparecerem no sul do país - cuidando com maior interesse, porém, no lançamento de valores novos inéditos, dando-lhes, pelo menos, o impulso para ocuparem os seus lugares ao sol no panorama da literatura nacional” (p.18).

AUTOR	TÍTULO	EDITORIA	LOCAL
AMORIM, Enrique	<i>O cavalo e a sombra dele</i>	Guáira	Curitiba
CATARINO, José Martins	<i>Quarteto</i>	Edições Elo	Salvador
DAMASCENO, Darcy	<i>Poemas</i>	s/e.	s/l.
DANTAS, Paulo	<i>As águas não dormem</i>	Brasiliense	SP
FIGUEIREDO, Wilson	<i>Mecânica do azul</i>	Ed. Edifício	BH
MAIA, Vasconcelos	<i>Fora da Vida</i>	Edições Elo	Salvador
MURICY, Andrade	<i>Caminho da música</i>	Guáira	Curitiba
NERUDA, Pablo	<i>20 poemas de amor e...</i>	Livr. Martins	SP
ORTIZ, Carlos	<i>Romance de um pároco</i>	Brasiliense	SP
PUSCHKIN, Alexandre	<i>A dama de espada</i>	Catleya Alba	Rio
ROCHA, Wilson	<i>Poemas</i>	Edições Elo	Salvador
SILVA, Domingos Carvalho	<i>Rosa extinta</i>	Livr. Martins	SP

Joaquim, n.º 10

Já no volume 11, há uma deflação do número de obras, embora dois dos livros mencionados sejam de jovens da província.

BESOUCHET, Lídia	<i>Condição de mulher</i>	IPÊ	SP
BRANDÃO, Jaques do Prado	<i>Vocabulário noturno</i>	Edifício	BH
BRITO, Glauco Flores de Sá	<i>O marinheiro</i>	O Livro	Curitiba
IVO, Ledo	<i>As alianças</i>	Agir	RJ
SOUSA, Milton de Lima	<i>Abecedário interior</i>	-	-

Joaquim, n.º 11

Mesmo apontando obras de editoras já estabelecidas, como a Agir e a IPÊ (esta última gozará de grande espaço nos indicadores de leitura, devido à sua política de tradução - nesta edição, por exemplo, ela anuncia estar lançando Kafka e Sartre em português), mesmo concedendo espaço a estas editoras, *Joaquim* manterá uma preocupação permanente com o que está sendo feito nos diversos pólos culturais do país, investindo na sua interligação. É o estabelecimento de uma malha cultural que lhe permite noticiar com antecedência o lançamento, na capital federal, da revista *Orfeu*. É que alguns de seus colaboradores (como Wilson de Figueiredo e Ledo Ivo) já tinham passado pelas páginas paranaenses.

A preocupação não era apenas com as atividades literárias dos jovens, mas também com o papel da província na orquestração da cultura nacional e com a abertura dos portos para a produção estrangeira. Assim, na "Revista de livros" que consta do seu volume décimo-segundo, todas as obras recomendadas são de editoras periféricas. Recebendo destaque, pela publicação de trilogia de John dos Passos, a editora Guaíra é louvada como a maior contribuição do Paraná para a cultura brasileira.

É neste número que se comunica o surgimento de mais uma revista jovem, a *Fonte* - estabelecida no Rio de Janeiro. Além do anúncio, que acompanhará toda a vida de *Joaquim*, da *Paralelos*.

CASCUDO, Luís da Câmara	<i>Vaqueiros e cantadores</i>	Globo	Porto Alegre
MEDEIROS, Aluísio	<i>Crítica</i>	Clã	Fortaleza
PASSOS, John dos	<i>Paralelo 42</i>	Guaíra	Curitiba

PASSOS, John dos	1919	Guaíra	Curitiba
PASSOS, John dos	<i>Dinheiro graúdo</i>	Guaíra	Curitiba

Joaquim, n.º 12

No fascículo seguinte, a Guaíra ainda continua dominando o espaço dos indicadores de leitura. Além de traduzir Malraux, ela publica Mário de Andrade e Sérgio Milliet, consolidando a sua política de fazer do Paraná um centro de referência editorial do país. Para isso, inaugura uma coleção chamada “Caderno Azul”, cuja direção será dividida entre o dono da editora, De Plácido e Silva, e dois intelectuais de peso do período: Luis Martins e Sérgio Milliet. O selo da revista *Edifício* (que parou de circular) continua colocando no mercado informal estabelecido entre as províncias os seus livros, valendo-se das revistas como balcão publicitário.

ALVARENGA, Otávio	<i>Gesto e palavra</i>	Edifício	BH
ANDRADE, Mario de	<i>Música do Brasil</i>	Guaíra	Curitiba
MALRAUX, André	<i>A esperança</i>	Guaíra	Curitiba
MILLIET, Sérgio	<i>Duas cartas no meu destino</i>	Guaíra	Curitiba

Joaquim, n.º 13

É nesta sua edição que aparecerá a primeira revista nascida sob a égide de *Joaquim*, reiterando a sua proposta e definindo a extensão de sua influência: trata-se da revista *José*, recém-inaugurada no Ceará. Numa guinada de 180 graus, o ciclo da intertextualidade se fecha, com o retorno ao ponto de partida: o poema de Drummond que serviu de paradigma para os rapazes de Curitiba.

Na edição de número 14, é ainda a editora curitibana que mais ocupa espaço. Isso mostra uma retração da reversibilidade publicitária que voltará a crescer nas edições seguintes. Por outro lado, revela que a Guaíra acreditava no poder disseminador de *Joaquim*.

ALVES, Oswaldo	<i>Um homem dentro do mundo</i>	Guaíra	Curitiba
NEME, Mario	<i>Estudinhos brasileiros</i>	Guaíra	Curitiba
PEIXOTO, Silveira	<i>Falam os escritores</i>	Guaíra	Curitiba
REBELO, Marques	<i>Marafa</i>	Cruzeiro	RJ

Joaquim, n.º 14

Com a morte de *Edifício*, surge em Belo Horizonte um prolongamento seu, a revista *Nenhum*, cujo nascimento é comunicado com a indica-

ção do Suplemento da *Folha do Norte*, editada no Pará, que, àquela altura, recebia os rodapés de Wilson Martins. Isso dá bem a medida da comunhão dos centros de cultura naquele então.

Em grande destaque, na tiragem seguinte, anuncia-se o lançamento da revista *Orfeu*, definida, ao lado de *Paralelos* e *Joaquim*, como um dos mais importantes veículos jovens até aquele momento. Embora o redator não a veja propriamente como uma revista, devido ao seu caráter extremamente desunificado. Diz a matéria não assinada: “Examinando com atenção este seu primeiro número, antes nos sentimos na presença de uma antologia do que realmente de uma revista. Para isso, falta-lhe um sinal, uma característica. É claro que numa revista de novos ‘não se pode exhibir um espírito já perfeitamente formado’, como se lê na apresentação de *Orfeu*. Mas toda revista é, por suas condições intrínsecas, o espelho de uma tendência, o resultado de um grupo, e, muito embora comporte contradições, representa um pensamento, uma procura dirigida num certo sentido. Quando isso não acontece, estamos em presença de uma antologia” (p. 16). Ela destoaria das outras duas por não ter definido com clareza o seu rumo. Para *Joaquim*, este rumo era a efetivação de uma malha viária alternativa para a produção jovem nacional que, ao mesmo tempo que desse visibilidade para a província, penetrasse no campo literário central, instância confirmatória e, portanto, definitiva das consolidações literárias periféricas. Nesta mesma tiragem, a décima quinta (em que é ainda saudado o suplemento dominical “Letras e artes”, do jornal *A Manhã*, por destinar espaço para os jovens da metrópole e da província, e a revista coimbrã *Vértice* - o que acena com a ampliação do horizonte de divulgação de *Joaquim*), nesta tiragem a editora IPÊ divide com a Guaíra a ocupação do espaço da “Revista de livros”, apresentando três títulos estrangeiros.

BASTIDE, Roger	<i>Poetas do Brasil</i>	Guaíra	Curitiba
BESOUCHET, Lúcia	<i>O mestiço</i>	IPÊ	SP

DANTAS, Raimundo Sousa	<i>Agonia</i>	Guaíra	Curitiba
FEDIN, Constantin	<i>As cidades e os anjos</i>	IPÊ	SP
LACERDA, Carlos	<i>Como foi perdida a paz</i>	IPÊ	SP
LANGU, Nora	<i>Cadernos da infância</i>	IPÊ	SP
RAWLINGS, M.K.	<i>Virtude selvagem</i>	IPÊ	SP
ROOSEVELT, Eliot	<i>Como meu pai os via</i>	IPÊ	SP
RUBIÃO, Murilo	<i>O ex-mágico</i>	Universal	RJ
SILVEIRA, Joel	<i>Roteiro de Margarida</i>	Guaíra	Curitiba
VERGARA, Telmo	<i>Histórias do irmão sol</i>	Guaíra	Curitiba

Joaquim, n.º 15

Como o 16º é todo ele dedicado a André Gide, esta rubrica não aparece, retornando no número seguinte com uma visível ampliação do leque editorial, que passa a ser mais variado e, por isso, mais representativo, embora continue sendo expressivo o espaço publicitário ocupado pela IPÊ, que anuncia a tradução de outras obras importantes para aquele momento de internacionalização da cultura. Aparecem em português livros de Pirandello, Arthur Koestler e Sartre - tendo sido, estes últimos, já parcialmente traduzidos por *Joaquim*. Ambos constituem o que poderíamos chamar de lugar comum intelectual da época - por serem, junto com Gide e Kafka, os autores mais citados. Constituem o grupo dos escritores faróis, que iluminam o caminho de um período. A tradução destas obras assume por isso um alto grau de relevância no panorama editorial do Brasil.

BUENO DE RIVIERA	<i>Luz do pântano</i>	José Olympio	RJ
BUENO DE RIVIERA	<i>Mundo submerso</i>	José Olympio	RJ
BUSCH, Niven	<i>Duelo ao sol</i>	IPÊ	SP
CARVALHO FILHO	<i>Face oculta</i>	Confiteor	Salvador
CARVALHO NETO	<i>Vidas perdidas</i>	Progresso	Salvador
DUARTE, Paulo	<i>Palmares pelo avesso</i>	IPÊ	SP
FREEDMAN, Nancy e Benedict	<i>Teu amor e as estrelas</i>	IPÊ	SP
KOESTLER, Arthur	<i>O zero e o infinito</i>	IPÊ	SP
NASCIMENTO, Lucy	<i>Conto dos vinte anos</i>	-	RJ
PIRANDELLO, Luigi	<i>Os velhos e os moços</i>	IPÊ	SP
RAMOS, Graciliano	<i>Obra completa</i>	José Olympio	RJ
REGO, José Lins do	<i>Obra completa</i>	José Olympio	RJ
REIS, Marcos Konder	<i>Menino de luto</i>	Pongetti	RJ
SANTIAGO FILHO, Enoch	<i>Poemas</i>	Editora Ail	Salvador
SARTRE, Jean Paul	<i>O muro</i>	IPÊ	SP
WILCOCK, J.R.	<i>Persecución de as musas menores</i>	-	Buenos Aires

Joaquim, n.º 17

Embora o processo de notabilização de revistas já existentes, como a *Paralelos* e a *Orfeu*, continue sendo levado adiante pelo órgão curitibano, o destaque é dado para o surgimento de três outras revistas: a *Quixote*, de Porto Alegre, a *Revista Brasileira de Poesia*, de SP, e a *Sul*, de Florianópolis. A notícia destes três nascimentos é veiculada com o óbito das revistas que não conseguiram fugir à mortandade infantil: *Edifício*, *Nenhum*, *Magog*, *Fonte*, *Uirapuru* e *Agora*.

O momento de maior penetração da *Joaquim* se dá em maio de 1948, na sua décima-oitava impressão, quando aparecem 11 títulos oriundos de fora do país. No número anterior, já havia aparecido um opúsculo publicado em Buenos Aires, revelando dessa forma o processo de expansão da revista, que passa a atingir pontos fora das fronteiras nacionais. Esta expansão já podia ser detectada na publicidade da revista *Vértice*, de Coimbra, que é novamente feita no volume em questão, que ainda noticia a revista *Atlântico*, projeto conjunto dos governos brasileiros e português, que, embora oficial e reacionária (ROCHA, p. 656), incluiu artigos sobre a unidade espiritual entre os dois povos - um tema que se encaixa perfeitamente dentro do projeto transatlântico dos jovens paranaenses. O momento era propício para a busca de interlocutores externos, aos quais *Joaquim* chega por sua vocação internacionalista.

É importante ainda lembrar que os livros aportados de Lisboa vêm com a chancela editorial da revista lisboeta *Seara Nova* (fundada em 1921), que, segundo Clara ROCHA, era uma publicação essencialmente de caráter doutrinário e político. Este fato é visível nos títulos remetidos à redação de *Joaquim*. Independente da sua linha editorial, a presença de *Seara Nova* se dá através dos volumes que saem com o seu selo - o que mostra ser este um dos mais comuns e eficazes recursos promocionais da revista

que, lançando livros de seus colaboradores, efetiva sua presença no campo literário e consolida sua rede de relações.

-	<i>Marchas, danças e canções</i>	Seara Nova	Lisboa
BANDEIRA, Manuel	<i>Poesias escolhidas</i>	Pongetti	RJ
BULLITT, William	<i>E o globo desaparecerá</i>	IPÊ	SP
BUSCH, Alan	<i>A música russa atual</i>	Seara Nova	Lisboa
CAMPOS, Eduardo	<i>O demônio e a rosa</i>	Clã	Fortaleza
CARAÇA & GOMES	<i>Duas defesas</i>	-	Lisboa
CESPEDES, Alba	<i>Ninguém volta atrás</i>	IPÊ	SP
COSTA, Antonio da	<i>Cartas</i>	Seara Nova	Lisboa
DUARTE, Afonso	<i>Ossadas</i>	Seara Nova	Lisboa
FARIA, Otávio de	<i>Os renegados</i>	José Olympio	RJ
FONSECA, José P. Moreira da	<i>Elegia diurna</i>	José Olympio	RJ
HASKELL, Arnold L.	<i>O bailado desde 1939</i>	Seara Nova	Lisboa
IRONSIDE, Robin	<i>Paiting since 1939</i>	The British Council	Londres
IVO, Ledo	<i>O caminho sem aventura</i>	IPÊ	SP
KOESTLES, Arthur	<i>Ladrão nas trevas</i>	IPÊ	SP
MATOS MOURÃO	<i>O problema fundamental da saúde pública</i>	-	Lisboa
NABUCO, Joaquim	<i>Minha formação</i>	IPÊ	SP
NOVELI JR	<i>Não era a estrada de Damasco</i>	José Olympio	RJ
OLIVEIRA, João Viana de	<i>Céu e asfalto</i>	Edifício	BH
SATURNINO, Pedro	<i>Nódoas</i>	-	Curitiba
SILVEIRA, Alcântara	<i>Gente da França</i>	Assunção	SP
SPENDER, Stephen	<i>The novel since 1939</i>	The British Council	Londres
VILELA, A. Lobo	<i>Linha geral</i>	Seara Nova	Lisboa
VILELA, A. Lobo	<i>Ao serviço da democracia</i>	Seara Nova	Lisboa

Joaquim, n.º 18

Três revistas de rapazes da província são ainda indicadas neste número 18, todas com nomes mais do que apropriados para o momento: a *Panorama* (de Belo Horizonte), *Região* (de Recife) e *Clã* (de Fortaleza). Elas se somam ao projeto paranaense, tornando-se representantes de *Joaquim* que, por sua vez, passa a representá-las no Sul. Este intercâmbio de distribuição vai marcar a atuação coletiva dos jovens, congregados na criação de um mercado de leitura informal. Note-se que *Joaquim* não será representante de revistas localizadas na metrópole, como a *Orfeu*, preferindo partilhar o seu público com revistas de grupos que estão desatendidos pela estrutura das editoras comerciais e dos jornais de circulação nacional. Isso

dá bem a consciência de seu papel de revista cultural que fala a partir da província.

No número 18, dois dos livros indicados (*O demônio e a rosa e Céu e asfalto*) vêm de selos das revistas provinciais, fortalecendo assim a sua função de órgão de propaganda das extremidades juvenis do campo literário.

É justamente com esta intenção de ampliar os espaços de intercâmbio geracional que a “Revista de livros” da décima-nona *Joaquim* privilegiará as produções locais, indicando a leitura de livros impressos pela *Clã*, por *Edifício* e por um novo selo regional, fundado pelos jovens de Goiânia, a Bolsa de Publicações Hugo Carvalho Ramos*, que, já no título, difere do projeto editorial convencional. Dar espaço para estes atores jovens é antes de mais nada um ato de política geracional, em que a consolidação de uma geração se deu a partir da consolidação da província, do local de onde esta geração fala.

Assim, um poeta como Afonso Félix de Sousa, cujo livro *O túnel* não tem nenhum selo, é apresentado politicamente como um dos meninos de Goiás. Ou seja, ele torna-se merecedor de espaço por sua condição jovem e pela latitude que representa.

Na mesma página da “Revista de livros”, Trevisan ocupa boa parte dela para reproduzir a capa de seu livro *Sete anos de pastor*, já impresso pelas edições Joaquim, valendo-se assim de um espaço por ele gerenciado.

FAULKNER, William	<i>Santuário</i>	IPÊ	SP
GARCIA, José Godoy	<i>Rio do sono</i>	HCR*	Goiânia
ISABEL, Maria	<i>Visão da paz</i>	Agir	RJ
KOESTLER, Arthur	<i>O iogue e o comissário</i>	IPÊ	SP
MEDEIROS, Aluísio	<i>Os objetos</i>	Clã	Fortaleza
MOURA, Marco Aurélio	<i>Eternidade da rosa</i>	Edifício	BH
ORTIZ, C. & GUINSBURG, J.	<i>Antologia judaica</i>	Rampa	SP
PONTES, Joel	<i>Castro Alves</i>	-	Recife
REBELO, Marques	<i>Oscarina</i>	O Cruzeiro	RJ
RODRIGUES, Nelson	<i>Anjo Negro</i>	O Cruzeiro	RJ

SOUSA, Afonso Félix de	<i>O túnel</i>	-	-
TREVISAN, Dalton	<i>Sete anos de pastor</i>	Joaquim	Curitiba
VERCEL, Roger	<i>Aos pés do arcanjo</i>	IPÊ	SP

Joaquim, n.º 19

Diversas revistas jovens são comentadas neste número, havendo o acréscimo de uma nova publicação, a *Revista Branca*, do Rio de Janeiro, que acaba de ser fundada. Presencia-se, através desta rubrica, a invasão do campo literário por um grande número de publicações desta natureza, todas empenhadas em ampliar a rede consagratória de uma geração.

Na impressão seguinte, a vigésima, estende-se ainda mais a área coberta por esta rede, com a divulgação do *Cadernos da Bahia* (Salvador) e da revista *Zero* (que será lançada junto com o congresso de poesia em Natal). Além destas, *Joaquim* inclui em sua lista de publicações mais um órgão regional: a *Nordeste*, de Recife, que já estava em seu terceiro número.

Na seção bibliográfica, podemos ver que a ampliação do horizonte de recepção e de promoção se deu ao lado de uma variação do próprio nível e natureza dos livros indicados. Aparecem obras de valor duvidoso (como o livro de J. G. de Araújo Jorge) ao lado de trabalhos mais técnicos, como o de Roger Bastide, ou da *História da Literatura Russa*, ou ainda do ensaio sociológico de Mario Filho. A orquestração bibliográfica não estava, portanto, preocupada em tocar afinado, mas em acrescentar o maior número possível de instrumentos e de músicos.

ACCIOLI, João	<i>A canção do amanhã</i>	Brasiliense	SP
BASTIDE, Roger	<i>Sociologia e psicanálise</i>	IPÊ	SP
CHOSTAKOWSKY, Paulo	<i>História da Literatura Russa</i>	IPÊ	SP
DEKOBRA, Maurice	<i>Labaredas de veludo</i>	IPÊ	SP
FILHO, Mário	<i>O negro no foot-ball brasileiro</i>	Pongetti	RJ
JORGE, J.G. de Araújo	<i>Um besouro contra a vidraça</i>	Vecchhi	RJ
POTY	<i>Álbum de gravuras</i>	Joaquim	Curitiba
SCHMIDT, Afonso	<i>O retrado de Valentina</i>	IPÊ	SP
TREVISAN, Dalton	<i>Sete anos de pastor</i>	Joaquim	Curitiba
ZILAHY, Lajos	<i>Os dois prisioneiros</i>	IPÊ	SP

Joaquim, n.º 20

No último número da revista, a seção bibliográfica é a maior e a mais variada, trazendo obras de diversas editoras já consolidadas, de jo-

vens que ainda não contam com um selo editorial e de outros que publicam por suas revistas. Assim, ela fazia a publicidade de sua geração sem deixar de dar espaço ao momento editorial que marcava o Brasil. Estas duas preocupações tentam sempre fazer com que a revista não se perca em nenhum tipo de ortodoxia, embora a sua força esteja realmente na preocupação com os jovens.

-	<i>Jóias do conto ídiche</i>	Rampa	SP
APOCALIPSE, Mary	<i>Maria pé de violão</i>	Brasiliense	SP
CARNEIRO, Edison	<i>Candonblés da Bahia</i>	-	Salvador
FARIA, José Escobar	<i>Os dias iguais</i>	Brasiliense	SP
FIGUEIREDO, Wilson	<i>Poemas narrativos</i>	Edifício	BH
FREITAS, Luís-Paula	<i>Perfil de Machado de Assis</i>	Âncora	RJ
GREEN, Julien	<i>Levitã</i>	IPÊ	SP
HOLANDA, Guerra de	<i>O rosto</i>	Região	Recife
IVO, Ledo	<i>Ode ao crepúsculo</i>	Pongetti	RJ
Jafa, Van	<i>Ronda de teus olhos</i>	-	RJ
KOESTLER, Arthur	<i>Cruzada sem cruz</i>	IPÊ	SP
LANTEUIL, Henri de	<i>O francês do exame de licença</i>	Francisco Alves	RJ
LEDDIHN, E.&C. von K.	<i>Moscou 1979</i>	IPÊ	SP
MACHADO, Lourival G.	<i>Retrato da arte moderna no Brasil</i>	Departamento de Cultura	SP
MARTINS, Fran	<i>Mar oceano</i>	Clã	Fortaleza
MELO, Veríssimo de	<i>Adivinhas</i>	-	Natal
MOMIGLIANO, Attilio	<i>História da Literatura Italiana</i>	IPÊ	SP
OLIVEIRA, Moacyr Félix de	<i>Cubo de trevas</i>	Agir	RJ
OSÓRIO, Ana	<i>Vida e outros poemas</i>	-	RJ
PASSOS, John dos	<i>Três soldados</i>	Guaíra	Curitiba
REIS, Marcos Konder	<i>O templo da estrela</i>	Pongetti	RJ
SILVEIRA, Homero	<i>A tuberculose na vida e na obra de Dostoiévski</i>	Pongetti	RJ
SIMON, Michel	<i>D'Ailleurs</i>	Renovação	Recife
VASCONCELOS, J. Mauro de	<i>Barro Branco</i>	IPÊ	SP

Joaquim, n.º 21

Daí a cruzada para dar visibilidade às revistas fora do circuito oficial de divulgação. Neste número que seria o último (a sua morte não foi planejada), ela ainda acusa o surgimento de novos órgãos culturais, como *Artes Plásticas* (São Paulo, já no nº 2), *Fundamentos* (também paulistana, já na terceira edição), *2 de Julho* (de Salvador) e a fundação de duas novas

revistas provincianas: *Letras pernambucanas* e *Crítério* - esta, de Porto Alegre.

O panorama bibliográfico estava, como ficou visto, intimamente relacionado com o surgimento e circulação das revistas, momento de criação de um complexo publicitário marginal que fez a cobertura das atividades editoriais nos mais distantes centros urbanos do país. Esta publicidade alternativa só foi possível graças à atuação deste entrelaçamento das frações periféricas do campo literário. O período vai ser marcado por uma ruptura com a exclusividade da atividade editorial centrada no eixo Rio-São Paulo. Laurence HALLEWELL estuda este processo de descentralização que, embora acanhado, acrescenta dados novos na paisagem do livro no Brasil. Não são apenas os folhetos populares que dão vida editorial ao interior. No final da década de 40 e na de 50 surgem algumas tentativas profissionais de produção de livro nos estados brasileiros. Estas tentativas colocam em questão o papel editorador dos pólos provincianos. Além da Globo, que já havia conquistado o seu público, triangulando o eixo, da Guaíra e de outras menores, o estudioso inglês destaca as atividades da Editora Oió, em Goiânia, Itatiaia, em Belo Horizonte, Progresso (com 288 títulos impressos nestas duas décadas), de Salvador, Amador, no Recife e as Edições Clã, de Fortaleza. Nesta sua história do livro no Brasil fica atestado o momento de interiorização das produção editorial, dentro do espírito que marcou o movimento das revistas.

A partir do levantamento das recomendações de leitura, podemos ver que foram indicados 130 livros ao longo dos 21 números de *Joaquim*. Destes, 63 são publicações de grandes editoras sediadas no eixo Rio-São Paulo, 17 de editoras comerciais (basicamente a Guaíra, com 16 títulos) sediadas na periferia, e 37 de pequenas editoras, ligadas a revistas ou não, e de edições de autor. Isso dá bem o equacionamento equilibrado do espa-

ço, que ainda é dividido com 12 títulos estrangeiros e 2 de instituições. Assim, a revista não se revela nem provinciana nem metropolitana, mostrando já nesta rubrica a sua orientação.

Dentro de uma revista de cunho cultural, cuja preocupação primeira é a discussão mais ampla de assuntos relacionados com a sua proposta de intervenção, o caráter noticioso é menor, mais acanhado. É justamente esta característica que marca a diferença entre uma revista cultural empenhada em promover uma mudança do horizonte de paradigmas, com uma nítida postura formativa, e os grandes jornais e revistas que, entregues à lógica de mercado, têm que se render à notícia, aos acontecimentos epocais, para atender às expectativas de um leitor que busca neles uma informação mais geral e imediata. Nesse sentido, esta coluna bibliográfica, embora de caráter informativo, uma vez que divulga os lançamentos, assume uma inequívoca tarefa formativa: estimular a fundação de uma biblioteca em que seriam prestigiados os produtores jovens, deslocados geograficamente, e os autores internacionais - lembremos que 33 títulos são de obras traduzidas que, se somadas aos doze estrangeiros, perfazem um total de 34% das indicações.

Neste período (1946-48), 31 revistas que circulavam junto com *Joaquim*, a grande maioria delas de jovens, ganharam espaço publicitário em suas páginas. É dessa forma que nasce uma grande família que institui não só laços de camaradagem mas principalmente um circuito de livros, idéias e autores. Havia, portanto, uma consciência do papel integrador dos jovens, manifesta na publicidade mútua das revistas. O projeto de difusão nacional fica assim evidenciado. A província não se basta a si mesma. Ao aceitar o reclame de outras, uma revista da província exerce o seu papel cosmopolita de abertura para o externo, para o diferente, para o distante - delimitando o seu desejo de representatividade.

Um outro estudo que poderia ser feito, mas que transcenderia os espaços deste trabalho, é o da procedência dos escritores que passam a publicar nestas revistas. Veríamos, a crer no que acontece em *Joaquim*, que eles se movimentam de uma revista para outra. Esta é também uma forma de consolidar a malha literária a partir do entrelaçamento dos fios periféricos. As revistas ainda possibilitam o estímulo mútuo e a consolidação de um clima coletivo que lhe dá unidade dentro da gritante diversidade de cada realidade local e dos projetos pessoais ou grupais. Guardando características recorrentes, esta geração se distingue por tentar criar uma literatura sem um elemento catalisador. Este rompimento já fica patente em seu mecanismo de promoção, que possibilita que uma revista se torne representante da outra, edificando uma teia plural de circulação de idéias e obras. É neste diálogo, onde uma revista faz o reclame da outra, abrindo espaço para seus colaboradores, que se fundará uma congregação que vence os isolamentos das ilhas culturais, integrando-as ao todo, para que possam sentir-se historicamente insertas em seu tempo, sem no entanto se subjugar a uma idéia ou estética dominantes.

A partir do número 10, com a instalação de uma rubrica bibliográfica fixa, a *Joaquim* não se preocupa mais em firmar sua credibilidade através da reprodução de juízos positivos, da adesão de grandes nomes da cultura brasileira. Ela passa a operar como espaço publicitário e, portanto, consagratório, de outras publicações, valendo-se deles com o mesmo fito.

ESTANTE TREVISAN

Todos que se manifestaram sobre a revista *Joaquim* chegaram à conclusão de que ela se confundia com o seu criador. Tal fato não pode ser ignorado sob pena de se valorizar equivocadamente a revista. Entendê-la é também entender Dalton Trevisan, e vice-versa. A presença do seu criador nas páginas de *Joaquim* não ocorria apenas no tocante ao trabalho editorial: era ele o autor mais publicado pela revista. Logo, é impossível deixar de analisar a ficção que Dalton divulgou nas suas páginas, pois *Joaquim* funcionou com a mesma lógica de um veículo oficial por estar fundada tacitamente no projeto de divulgação da produção do contista. A sua presença centralizadora não minimiza o papel que o periódico desempenhou na cultura brasileira, em especial na paranaense. Muito pelo contrário, fortalece-o. É inegável, no entanto, que este papel aumenta em função da própria relevância que o autor veio a conquistar na nossa literatura. Ou seja, é Dalton que queremos ler na revista. É com ele que queremos encontrar neste passado do qual não participamos mas ao qual voltamos na condição de viajante para partilhar de sua debutância literária. A revista só pode ser lida à luz da própria grandeza de seu criador, que se projeta nela, tornando-a maior. É impossível pensar *Joaquim* sem Dalton, mas é também impossível pensar Dalton sem *Joaquim*. Nestes primeiros momentos de vida literária, o contista está testando as suas possibilidades criativas, definindo o seu universo e estabelecendo uma forma de expressão. Não podemos, no entanto, pensá-la como um noviciado para Trevisan e sim como um momento de fundação de um olhar sobre a literatura.

O tateio ensaístico poderia se resumir a ver no passado as manifestações de um gênio e, com isso, estar-se-ia fazendo uma crítica religiosa que concebe o autor como uma entidade única, completa e perfeita desde as suas produções mais matinais. A própria prática criativa de Dalton, no entanto, desautoriza este tipo de leitura. O fato de estar ele constantemente reescrevendo os seus livros a cada nova edição revela um autor em permanente processo de construção. Este movimento de reescritura dá à sua obra um caráter atual. O autor se nega a se deixar ficar preso num tempo determinado - buscando sempre fincar raízes no agora. Escritor em constante revisão, traduz-se do passado para o presente. O retorno, portanto, ao passado, a uma produção que Trevisan quer como ultrapassada, só pode ter como objetivo a compreensão deste processo de construção do escritor e não um desejo de comprovar a sua genialidade inata, o que significaria dizer, contrariando as evidências, que ele vem sendo, desde sempre, o mesmo escritor.

Depois deste preâmbulo, pode-se chegar ao objetivo desta parte do ensaio. O que se buscará aqui é uma comparação, fundamentada na condição realista da obra de Dalton, entre as tensões reveladas pela revista e os dilemas dos personagens dos contos que Trevisan nela publicou. A pergunta matricial deste capítulo é: a estrutura social pela qual transitam estes personagens é a mesma à qual pertencia o autor? A busca de uma resposta, ou pelo menos de dados que vislumbrem uma possibilidade de resposta, será o motivo condutor das páginas que seguem. Com isso pretendemos determinar o sistema de possíveis dos jovens provincianos.

FACHADAS DE CASAS

O primeiro livro de ficção publicado por Dalton, *Sonata ao luar* (TREVISAN: 1945), é uma obra anterior à revista. Compreender as forças que se movimentam nesta narrativa é, com certeza, desvelar partes do campo social em que surgiu a necessidade de criação da revista.

O livro abre com uma epígrafe em que o autor assume a transitoriedade do seu relato: “Faze como aqueles pintores da Renascença, que pintavam alegremente fachadas de casas, sabendo que daí a dez anos nada mais restaria”. O aceitação do transitório nasce em função da consciência da imaturidade de quem escreve. O livro, renegado pelo autor, acabou realmente como fachadas de casas, outras pinturas - seus livros posteriores - viriam sobrepor-se a ele. Começamos restaurando aquela pintura antiga, tirando-lhe as camadas de tintas depositadas cuidadosamente pelo autor.

O personagem central da novela é Balduíno, um jovem de 30 anos que se vê atormentado pela falta de perspectivas. Ele é um ser emparedado pela pequenez de Curitiba. Ao narrar as suas desventuras, Balduíno está fazendo uma radiografia da situação dos jovens curitibanos em meados dos anos 40, preso à província colonial e ao mesmo tempo sofrendo os chamados do mundo. O livro que, literariamente não tem grande valor, devido à pouca experiência criativa de Dalton, revela-se um verdadeiro ensaio introdutório sobre as condições sociais de que dispunham os moços provincianos.

Balduíno é um ser dilemático por excelência. E é esta sua condição que transforma a novela numa narrativa que permanece aberta - como mostraremos adiante -, significando que o seu dilema ainda terá que ser resolvido.

O espaço social freqüentado por Balduino é a periferia. A rua Aquidabã, onde o herói mora, é o local de passagem de uma microfauna: “Ruazinha mal-calçada, palmilhada de pés sujos de negros e sapatinhos pequenos de cinderelas atrás de um príncipe [...]. A rua Aquidabã [...] tem uma fábrica, grande e soberba, com uma chaminé mais alta que a torre da igrejinha” (p. 24). Localizada no arrabalde da cidade, ela é o cenário de uma vida provinciana sem grandes eventos. O moço se sente liricamente ligado a esta rua, na medida em que se reconhece nela, mas, ao mesmo tempo, sonha com sua ultrapassagem. Esta ambivalência de sentimentos, como vimos, marcará a atuação da *Joaquim* e toda a produção de Dalton.

Enquanto a rua é vista como uma extensão de sua casa, o que define a sua familiaridade com as pessoas simples, sofridas, que diariamente palmilham o chão da ruazinha, há outros espaços que representam a sua vida intramuros. Os mais importantes são um barzinho anônimo, perdido num canto qualquer, a Sociedade Operária Beneficente Recreativa 14 de Janeiro e o cabaré. Note-se que todos estes lugares se localizam nos antípodas da geografia diurna da cidade. O que nos leva a concluir que, ao deixar o arrabalde, Balduino continua à margem dos valores burgueses. Assim, ele é um ser provinciano que se identifica com o periférico. Falando da rua, estabelece uma simetria entre ela e a sua vida: “Para alguém que, como eu, viceja à margem dos caminhos, como estas florzinhas malcheirosas que ninguém quer, uma rua é mais que uma paisagem - é um estado de alma” (p.24). O sentimento do periférico, que ele experimenta em diversos níveis, é a marca registrada do personagem. Balduino, feio, magro e de óculos, é o mal-amado por excelência. Esta rejeição fortalece o seu estado de marginalidade.

Sentindo-se, nos momentos de depressão, excluído da realidade, do

aqui e do agora, o herói põe em cena a sua máquina de sonhos. A insatisfação que o cerca cria uma ficção particular, um choque de contrários que dá foros irônicos à sua trajetória desbotada. Em uma briga na Sociedade 14 de Janeiro, ele se esconde no banheiro e depois foge em disparada. Sua covardia é psicologicamente neutralizada pela ficção: “o terceiro chope despertou em mim uma alma selvática de apache, que espanca mulheres lindas em trajes menores... Pela rua afora, eu quis beber sangue de gente e num desafio colérico enfrentei o olhar de um mendigo noctívago, que - covarde! - fugiu de estrebuchar às minhas mãos” (p.16). A alma apache, acionada por um mecanismo de desrecalque, confrontando-se com a sua verdadeira condição de moço franzino e medroso, dota o livro de humor e destaca a defasagem entre o que se deseja e o que se possui.

Balduíno oscilará, então, entre estes dois extremos, de forma a frisar seu desconforto de habitar uma periferia que ele não quer e à qual está preso por laços indissolúveis. Indissolúveis porque se sente impotente, sem forças para rompê-los.

A vivência das contradições da província desemboca nas evasões do personagem. O livro delinea, pois, o imaginário dos jovens daquele período. Não importa que este imaginário, nascido como resposta para o dilema que os corrói, seja ou não de natureza irônica, isso não lhe tira o poder de representar os anseios de uma geração nascida nas apertadas fronteiras do interior.

Balduíno, tocado pelo álcool, volta a se dilacerar com o sentimento rebelde que o acompanha: “Quando eu tinha 15 anos (onde estão eles, os meus sonhos de outrora? daqui a pouco eu vou partir para Veneza, oh Veneza...), só esperei que o meu bigode crescesse, para enfurnar as velas da aventura e ir à conquista da estranha vida bravia, no estranho e bravo

mundo dos homens. Quero agora pensar em mim como se eu fosse um herói [...]” (p.14). Esta recordação divide o mundo em dois: o familiar e pacato *versus* o estranho e bravio. Seu desejo de grandeza, de aventura, vai ser amortizado pela vida em família. Assim, a frustração nasce de um sentimento de pequenez diante do que poderia ter feito. Sofre com o fato de não ter tido coragem de romper com o que o cerca, vendo no exemplo do filho pródigo o caminho que gostaria de ter seguido: “uma doce miragem me acena do caminho e eu partirei com ela, sem olhar para trás, e como o filho pródigo nem as lágrimas de minha mãe me farão voltar da estrada que abre ao enorme e ignoto mundo” (p.21).

Esta fome de outros horizontes vai fortalecendo o antagonismo em que funda a existência de Balduino. Ele é um herói cindido, sofrendo esta ruptura. E tem que se confrontar com a realidade, com a sua imagem no espelho: “Eu sempre fui um pacífico burguês, tímido nas ruas, tímido com as mulheres e ausente dos problemas eternos. A alma de apache é de um outro Balduino, fero como um tigre, amoroso como um pombo, que dormiu irrevelado dentro de mim por 30 longos anos. Passei o tempo dando serenata aos sapos insones da lagoa e hoje olho ao redor de mim e admito que não fui nada de tudo o que eu quis ser” (p.22).

Buscando uma causa para a sua falência, ele tenta compreender porque ainda não foi embora. Localiza na infância o momento de incorporar o hábito da viagem. É diante de uma bicicleta na vitrine que ele reconhece quando perdeu a oportunidade de rompimento com a família.

E me vejo ainda, diante da vitrine iluminada, mirando as suas linhas gráceis, a sua pintura vermelha, os seus pneus novos. Era uma bicicleta usada, de segunda mão e tinha uma etiqueta com preço: 200 mil réis!

Se eu pudesse ainda limitar o mundo numa bicicleta! Até há pouco eu não soube que teria sido uma pessoa feliz, se o meu pai me desse uma bicicleta em criança: só agora sei [...] (p.23).

Possuir uma bicicleta é visto como uma sorte de preparativo para

as viagens adultas. É com ela que a criança vai exercitando a sua condição de futuro filho pródigo. É, portanto, uma “máquina de fugir”, instrumento de liberação.

Aqui é preciso que se faça um parêntese para entender o significado altamente simbólico que a bicicleta tem neste desejo de fuga revelado pelo personagem. Em 1951 e 1957, Aníbal Machado reúne esparsos que iriam compor os *Cadernos de João*. Um dos textos é uma versão moderna da parábola do filho-pródigo. Esta parábola estava, naquele período, no ar. Em lugar apropriado vamos discuti-la com mais detalhes. Aqui basta comentar as adaptações feitas por Aníbal Machado.

O texto, intitulado “A bicicleta do filho pródigo”, assume-se como um resumo de drama. O filho, no seu aniversário de 15 anos, revolta-se com a família. Exige que lhe dêem revólver e não carinho. Lembremos que as experiências militares marcaram profundamente este período em que o jovem, como já ficou dito, teve um papel saliente.

Quando o pai chega com um presente e beija o filho, este explode: “Pai, não quero saber de beijos. Tenho quinze anos e já pedi revólver... Eu queria também qualquer máquina de fugir; será que não trazes alguma neste embrulho?” Ao ver a bicicleta, há uma verdadeira iluminação, compreende na hora que ela inaugura seu estágio de maioridade:

Quando dá com a bicicleta toda despida e reluzente nos metais, cai de beijos em cima dela e começa a lambê-la. As rodas produzem-lhe vertigens de partida.

Toma entre os braços o aparelho e, o olhar desvairado, a respiração suspensa, abre a porta que dá para a escuridão do lá-fora. Volta-se para despedir-se dos objetos familiares. Longo e triste olhar. (MACHADO, p. 16)

A fuga do filho se efetiva, como diz o pai, por uma questão de bicicleta. No segundo ato, o rapaz vai ser apresentado ao público percorrendo as delícias da estrada:

Todo o segundo ato passa-o o herói a andar de bicicleta fora da cena. A platéia reclama. O palco continua intensamente vazio. Ouve-se apenas o farfalhar dos leques de verão no colo das damas. Centenas de cigarros reluzem na penumbra. Chega o momento em que o herói aparece desgrenhado e explica ao público:

- Os senhores estão vendo que o espaço é pequeno. É por isso. Além do mais, o que eu quero é ir-me embora. O Brasil é grande, este mundo é maior, e vocês todos são uns imbecis. (idem: p. 17)

Aníbal Machado vale-se da limitação física do palco para representar a recusa do filho em se deixar ficar em horizontes apertados. O jovem rompe não só com a família, mas também com as regras cênicas. A iconoclastia se estende até aos virtuais espectadores. Ainda no segundo ato, o filho reaparece, empunhado um relógio cujo mostrador marca a passagem dos anos: “A cada número corresponde a mutação do pano de fundo, o qual ora representa o cais do porto, ora o Brasil Central, uma aldeia do Oriente, o interior de uma pensão alegre, o pátio de um presídio, uma estrada do Nordeste, uma sala de hospital etc...”

A bicicleta, este aparelho de fugir, entra como componente de um tempo moderno. Logicamente, a bicicleta, em *Sonata ao Luar*, está revestida destes sentidos. Mas ela funciona apenas como símbolo de uma libertação não consolidada. O personagem, pertencendo a uma família empobrecida, não pôde ter a bicicleta na infância assim como não pode ter o automóvel que, para ele, é muito mais do que um objeto de desejo burguês, é a possibilidade de fugir de sua vida, de ser amado pelas mulheres.

Dos caminhos pelos quais o personagem gostaria de se perder, o de Veneza é o mais forte. Isso tem a ver com a questão da imigração. Sua família era oriunda de Veneza e Balduino sente nostalgia desta cidade. Veneza é um local romântico, que lhe supre imaginariamente as carências amorosas, mas é também o local em que se dão os combates da II Guerra Mundial. Sendo ao mesmo tempo o palco de um grande aconte-

cimento histórico e o espaço do lirismo, ela funciona, para o personagem, como uma promessa de consolidação de seus sonhos. A oportunidade de ser herói e ser amado está na cidade à qual ele se sente ligado.

Sua irmã Tutinha, que encontrou na rotina doméstica e na religião um sentido para a vida, é contra tais nostalgias. Ela se opõe a estes devaneios com aquilo que, para ela, está enterrado definitivamente no passado da família: com a morte do pai e a perda da fortuna não existe mais possibilidade de visitar Veneza:

- Ora, Veneza é uma cidade como outra qualquer. Veneza e o passado não interessam a ninguém... É preciso olhar para o presente, Balduino. A dúzia de ovos no seu Elias custa 12 cruzeiros!!

Tutinha não quer ir para Veneza. O argonauta que dorme em mim sonha com o velocino de ouro e quer levantar âncoras, partir! Há um mundo para conquistar e uma mulher nostálgica, em cada porto, definha à minha espera olhando triste para o mar. (TREVISAN, 1945: p.30)

Mais adiante, ele estabelece um vínculo entre a cidade de seus antepassados e a atual, saturada de eventos históricos: “mesmo agora, basta que eu leia no jornal que Veneza foi bombardeada e o seu poder de sugestão é tão grande que o passado volta em sua corte rútila de gôndolas [...]” (p.32). Mas este desejo de fuga esbarra sempre na falta de dinheiro e de perspectivas. Ele não consegue romper fronteiras, sentindo-se preso a um pequeno destino. Tal fato cria um sentimento de insulamento que contraria os seus sonhos de um mundo inteiriço.

Sua alma marinheira está condenada a ficar sempre em terra. Resta-lhe como consolo pensar a vida como navegação, apesar de Curitiba não ser uma cidade portuária. Concebendo-se como marinheiro, o personagem matiza ainda mais a sua existência equivocada. Ele quer partir para poder voltar e morrer em casa, numa nova viagem do filho pródigo: “Voltarei, um dia, ao porto sereno a que dão restos de naufrágios, velas e mastros de navios desarvorados, cadáveres insepultos e destroços de galeras triunfais que soçobram em alto mar. Os restos de meu naufrágio, oh

meus amigos, queimai-os [...]”. Note-se que o tempo verbal privilegiado neste livro é o futuro do presente, que sempre protela a ação, revelando com isso a própria incapacidade de efetivar um projeto fantasioso que acaba sendo mero paliativo.

Sem poder sair da cidade, ele entra em contato com o mundo exterior através do circo, aonde vai com toda a família. O mundo circense é o inverso do mundo do colono, que vive apegado ao seu chão.

Dalton, neste livro que antecede *Joaquim*, já havia começado a sua atividade saneadora. O meio tacanho, fechado, claustrofóbico, que faz com que os moços se sintam afastados da vida, é pintado como o local de um provincianismo arraigado. As suas farpas são dirigidas contra dois poetas, mas na verdade visam definir o caráter provinciano da cidade, que é um dos seus principais elementos sufocantes. Curitiba é mostrada como um lugar imobilizador, onde há uma falsa movimentação que não conduz a lugar nenhum: “Cruzamos a rua 15, procissão triste e lenta de gente que parece ir a alguma parte e não vai a parte alguma, as mulheres vão e vêm, de formas opulentas, mexendo os quadris, diante dos fedelhos encostados às paredes, que soltam piadas. Dois moços discutem. Um afirma que o Sr. David Carneiro é o maior poeta do mundo e o outro, que não - o maior poeta do mundo é o sr. Lourival Portela Natel” (idem: p.45). Ao mostrar os jovens aceitando que o maior poeta do mundo é um paranaense, Dalton detecta a pasmeira do meio cultural curitibano. O mundo fechado onde circulam seus personagens é pintado também através do ridículo da valorização cega das personalidades locais. Isso, numa narrativa em que o personagem sonha com uma perspectiva cosmopolita, corrobora o desejo de fuga. Sendo a auto-suficiência provinciana o centro da cultura local, ao escritor resta apenas manter-se lateral. Ou seja, Dalton se identifica com o narrador, com os personagens que são sufocados

pelo ar rarefeito da cidade. Esta identificação se dá por interposta pessoa. O narrador faz referência a dois artistas que ocupam os antípodas da cultura oficial:

Genoveva me pertence; ninguém me a roubará e o seu vulto cresce aos meus olhos que nem fosse o *Bakun* de Guido Viaro. (p.91)

Detrás da vidraça, um menino doente nos braços da ama preta, fita a rua com inveja dos outros meninos que podem brincar; imóveis e tristes, esperam por uma água-forte de Poty. (p.97)

Poty e Viaro são os artistas que, desdenhando a arte praticada pelos paranistas, empreendem uma valorização dos elementos periféricos e marginais da cidade. A vida suburbana, com seus dramas, aguarda os artistas da nova geração, que devem romper com a hierarquização dos espaços sociais, valorizando agora os excluídos. Dalton está, já neste seu primeiro livro de ficção, empreendendo o assalto da cidade letrada e aglutinando os jovens em torno de uma luta destrutiva contra as ruínas da cultura paranista.

A escolha de uma novela para revelar este mundo estagnado foi de grande importância na medida em que a novela se distingue pela linearidade de células narrativas seqüenciais, permitindo que o autor represente formalmente, através de um relato circular, em que nada acontece, a própria trajetória fechada, sufocante, dos personagens. Ou seja, a condição do personagem que circula pela cidade, sem encontrar uma saída, é reforçada pela própria estrutura da novela que não apresenta uma progressão rumo a um desfecho: a justaposição de capítulos, que estão muito próximos da crônica, planejados pela falta de acontecimentos, faz com que a novela comece e termine sem grandes alterações.

Lígia Correia detectou na novela uma ausência de enredo, de intriga: "É antes de tudo uma novela introspectiva em que Balduino, alma de

poeta sem realização poética, se despeja [...]” (*Joaquim* nº 10: p. 18). Lígia percebe o princípio construtivo do livro, definido por ela como pedradas em água parada que formam círculos concêntricos em torno de um ponto ferido. Faltou-lhe ligar esta característica ao próprio conteúdo da narrativa, que reproduz, estruturalmente, a estagnação do meio retratado por Dalton, um meio sem historicidade, que pode ser definido como água parada.

Um outro elemento formal que fortalece a pequenez e a repetição monótona da vida na província é o estilo iterativo de que Dalton se vale na novela. Lígia Correia chamou a atenção para o fato de a repetição linguística ser uma metonímia da própria existência monótona dos personagens: “Outro recurso de Dalton Trevisan é a repetição constante das mesmas expressões com que definiu uma pessoa, cada vez que esta aparece (e esse recurso é bem de Dalton Trevisan - basta ver os contos que publicou em *Joaquim*) - recurso feliz que caracteriza as vidinhas que cercam Balduíno, discos rachados girando monotonamente no mesmo compasso arrastado e encalhando sempre no mesmo lugar”.

Balduíno, com quem Dalton se identifica, apesar de o autor ser 10 anos mais novo, percorre o seu mundo sem nenhuma possibilidade de libertação. A saída que ele vislumbra é a do suicídio, que na verdade é uma ausência de saída. Um dos personagens, Chiquinho, um jovem promissor que acabou enlouquecendo, parte para esta solução drástica. Balduíno é tentado por ela, compra um revólver, escreve o bilhete de despedida, mas no final é tomado por uma dúvida. O último parágrafo termina em aberto: “O sol nascia lá fora e com ela uma esperança para os outros homens. Uma dúvida atravessou o espírito de Balduíno” (p.103).

O seu dilema permanece insolúvel. Ele continua preso à vida de moço pobre, morador da periferia e não-amado. Isso mostra que não há

uma renúncia total à vida da província, mas apenas parcial, uma vez que permite a dúvida.

Lígia Correia acha surpreendente que um jovem revolucionário como Dalton Trevisan tenha se encarnado, no seu primeiro livro, num homem de trinta anos, vencido, esmagado pelas limitações do meio e de si mesmo. Balduíno é, na verdade, uma projeção do jovem que não ousar se rebelar contra o meio. É um estudo daquilo que os moços, como Dalton, seriam se não tivessem atacado o santuário do paranismo fetichizado, rompendo assim com a hagiografia literária do Paraná. Tem, portanto, um caráter didático: quer mostrar no que se transformam os que não escolhem um caminho iconoclasta. Na novela, como estamos vendo, fica já definida a cruzada herética que Dalton levará adiante em *Joaquim*.

O sentido último de *Sonata ao Luar* é delimitar um campo social marginal, suburbano, que ignora tacitamente as atividades e as existências socialmente valorizadas. Traçando o mapa de uma província, a geração de Dalton estava fundando um novo campo literário, nascido desta identificação com um substrato social ainda não devassado pela literatura. Assim, duas são as crenças que movem os artistas que se reúnem para liquidar as velharias provincianas: uma incorporação lírica do universo periférico e um desejo profundo de se integrar ao mundo. Os sonhos desvairados de Balduíno, que quer ser um herói, apesar do prosaísmo e da anti-heroicidade de sua vida, revelam o anseio de toda uma geração. São estes dois elementos que formam o seu princípio gerador, a sua razão de ser.

O campo social destes personagens tem, nesse sentido, muito a ver com o próprio campo social dos rapazes de *Joaquim*. Dalton objetiva as suas angústias e as de sua geração em seus personagens, cuja luta será no sentido de não se deixarem transformar em seres destruídos pelo universo

finito da província, como Balduino. Os jovens escritores, em função disso, vão apostar na ação projetiva sobre o mundo e na projeção do mundo sobre suas ações, estrada de ida e volta que lhes permite valorizar a província preterida sem abrir mão da universalidade, resolvendo assim a antinomia do fora e do dentro.

Dalton se distancia de Balduino na medida em que escreve a sua história. Ou seja, ele rompe com os jovens estáticos e impotentes da província pela porta da criação artística. É o ato de descrever este isolamento que lhe dá transcendência: através de Balduino ele garante a sua libertação.

Mais importante ainda do que isso é o fato de Trevisan, mediante a delimitação da posição dos jovens no espaço social, revelar o princípio gerador que comanda a sua criação literária do período e o da revista - a relação conflituosa entre jovens e província. É deste choque que nasce o autor, o agitador intelectual que, até hoje, continua evitando que o estado o incorpore como valor local, garantindo, dessa forma, uma recusa do envelhecimento social.

No mesmo artigo, Lígia Correia aponta a filiação da novela do autor paranaense. *Sonata ao Luar* foi influenciada pelo romance *O Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos. E a ensaísta levanta as semelhanças: “Há um sentimento constante de frustração atravessando todo o livro e mais de uma vez ele [Balduino] pergunta dos sonhos que já vão longe. Sentimento este que o aproxima curiosamente de Cyro dos Anjos e do pessimismo do amanuense Belmiro, com o qual, aliás, ele tem outros pontos de contato: a divisão de capítulos, Genoveva linda, que, como a donzela Arabela, é um mito da infância encarnado num personagem real. Mas, enquanto *O Amanuense Belmiro* é antes um livro que começando

como de recordações, se vê invadido pelo presente, estas novelas têm como assunto as viagens dentro de si mesmo que faz Balduino, estendendo-se pelo presente, e pelo passado [...], mas sempre para ressaltar o futuro vazio, inexistente, que vai deixar de vir”. Estes pontos de contatos podem ser ampliados. As cenas iniciais dos dois romances se passam num bar, ligando os personagens a uma vida boêmia e a uma visão lírica do mundo. Há também o passado em uma vila agrícola e a ascendência de fazendeiros práticos e viris. Em ambos os livros, a fortuna familiar é dissipada sem que o herdeiro receba nada. A deles é uma herança nostálgica do tempo dos rudes e decididos antepassados, cuja recordação torna ainda mais mesquinha as suas vidas vazias de descendentes que assumiram uma condição lírica e inativa.

O que os prende ao mundo encolhido da província é a falta de dinheiro. Belmiro acaba como pequeno funcionário público e Balduino, sem nenhuma atividade, sonha com o enriquecimento que lhe chegará de uma plantação de repolhos - imagem irônica da sua impossibilidade de fazer dinheiro, mais ainda, de desempenhar qualquer papel no setor produtivo. Esta perda da herança tem um sentido muito importante em ambas as obras. Colocando os personagens à margem do campo social, dominado pelos vencedores, ela permite que eles adquiram uma visão do mundo de fora para dentro, ou seja, é da margem que eles fitam o centro. Ao frequentar os domínios do periférico, eles podem romper com o campo literário hegemônico, propondo um outro, povoado pelos seres e pelos dramas desprezados.

Assim, a perda da herança implica uma ruptura não só com o campo social, mas também com o literário. Não herdando dinheiro e posses, que sempre vêm acompanhadas de uma visão de mundo, eles se tornam livres para estabelecer os seus próprios paradigmas. A falta de poder

econômico, que os proíbe de viver na metrópole ou no centro do campo social provinciano, faz com que se dê estatuto literário ao periférico.

É, portanto, evidente o grau de parentesco entre os dois livros - e Dalton admite a influência recebida de *Cyro do Anjos*. Mas é bom que se definam as razões que o levaram a buscar em *O Amanuense Belmiro* um modelo narrativo. O estabelecimento das influências não pode ficar restrito ao âmbito da curiosidade ou da mera informação erudita, deve, isso sim, ajudar a esclarecer as opções formais e conteudísticas do texto. Se ela não tiver nada a contribuir neste sentido, o melhor é deixá-la de lado.

Dalton, ao absorver recursos e idéias de *Cyro dos Anjos*, estava na verdade fazendo uma TRADUÇÃO. No romance mineiro ele encontrou uma situação que, em muitos pontos, representava a própria condição dos jovens confinados na vida tacanha da província. Temos então não uma cópia passiva, mas uma tentativa de reorganizar elementos alheios, ajustando-os a uma realidade em que eles têm poder de representação.

Antonio Candido resumiu esta obra em um artigo de 1945:

O Amanuense Belmiro é o livro de um burocrata lírico. Um homem sentimental e tolhido, fortemente tolhido pelo excesso de vida interior, escreve o seu diário e conta as suas histórias. Para ele, escrever é, de fato, evadir-se da vida: é a maneira de suportar a volta às suas decepções, pois escrevendo-as, pensando-as, analisando-as, o amanuense estabelece um movimento de báscule entre a realidade e o sonho. *Quem quiser fale mal da Literatura. Quanto a mim, direi que devo a ela a minha salvação. Venho da rua deprimido, escrevo dez linhas, torno-me olímpico... Em verdade vos digo: quem escreve neste caderno não é o homem fraco que há pouco entrou no escritório. É um homem poderoso que espia para dentro, sorri e diz: ora bolas.*

O amanuense é infeliz. Chegou quase aos quarenta anos sem nada ter feito de apreciável na vida. Sonha; carrega nas costas a enorme trouxa de um passado de que não pode se desprender, porque dentro dele estão as doces cenas da adolescência. De repente, uma noite de carnaval lhe traz a imagem de uma donzela gentil. O amanuense ama, mas à sua maneira: identificando a moça de carne e osso, que mal enxerga de quando em vez, com a imagem longínqua da namorada da infância, ela própria quase um mito, um mito como o da donzela Arabela. Não é difícil perceber o mal de Belmiro, literato *in erba*, lírico não realizado, solteirão nostálgico. A sua desadaptação ao meio levou-o à solução intelectual; esta, que falhou como solução vital, permanece como

fatalidade, e o amanuense, a fim de encontrar um pouco de calor na vida, é empurrado para o refúgio que lhe resta - o passado - uma vez que o presente lhe escapa das mãos [...]. (CANDIDO, 1992: p.80)

O arquétipo do lírico não realizado é transposto por Trevisan para um personagem que, tendo dez anos menos do que o amanuense e dez anos mais do que o então jovem contista paranaense - ocupando portanto uma posição intermediária entre as gerações dos dois autores -, transmite um sentimento de falência. O amanuense encontra uma transcendência através de seu diário, mas Balduino nem uma obra íntima tem.

Há uma simetria gritante entre Belo Horizonte, em especial, e Minas Gerais, como um todo, e Curitiba. As duas províncias se assemelham pelo isolamento, pelo sentimento de ilha que faz com que os seus habitantes se sintam presos a um território fechado. Um dos personagens do romance mineiro define tal sentimento logo nas páginas iniciais do romance: “- Cidade besta, Belo Horizonte! exclamou Redelvim, consultando o relógio. A gente não tem para onde ir...” (ANJOS, p.6). Todo o romance vai girar em torno da necessidade de constituir um grupo de resistência aos valores locais. O grupo vai se dissolvendo e isso aumenta ainda mais a angústia de Belmiro, que fica sozinho com o seu passado e a sua solidão. Belmiro é definido, pela mulher por quem se apaixona platonicamente, como um rapaz de olhar oceânico. Está aí uma significação importante para se entender Balduino. Ter um olhar oceânico significa ser um sonhador, desejar coisas que estão além da nossa vida, conota portanto uma insatisfação com aquilo que nos cerca: “[...] comecei a gostar desse Belmiro que olhava para o salão como se estivesse contemplando o mar. Um Belmiro oceânico, irremediavelmente oceânico, eis o que Carmélia pressentiu em mim, denunciando-me a existência de Belmiros ainda inexplorados” (idem: p.101). O mar tem uma significação muito especial para os mineiros e Belmiro anota em seu diário, quando

de sua visita ao Rio: “Nossos amigos cariocas não sabem o que vale o mar para nós, de Minas” (idem: p.163).

Dalton está transpondo este sentimento para os jovens curitibanos, também eles desejosos de um mar que os ligue ao mundo - haja vista a insistência de metáforas oceânicas nesta novela de estréia. O isolamento nos dois livros não se dá apenas através da impossibilidade de uma vida comunitária, mesmo num microgrupo, mas também no nível sentimental. Belmiro e Balduíno são seres incompletos, que se vêem definitivamente separados da mulher amada, alimentando um arquétipo feminino, de matriz romântica, que os separa ainda mais da realidade.

Se são muitos os pontos de contato, há também algumas divergências. A principal delas, para o rumo escolhido por este ensaio, é o fato de, em *Sonata ao Luar*, a ausência de enredo ser muito mais explícita do que no romance mineiro. Neste, acontecem diversos eventos - a prisão do protagonista, a escrita do diário, as possibilidades de amor, as discussões filosóficas, a viagem ao Rio... Na novela paranaense, tudo é parado demais. O personagem apenas presencia as manifestações mais rasteiras de um cotidiano sem colorido.

Estas vidas que não se desenrolam, que apenas se deixam acontecer sem uma definição de rumo, é representada pela própria natureza das duas narrativas, em que há uma visível fragmentação. Tudo chega ao leitor em pedaços, sem um elemento aglutinador que dê o formato de uma obra (vida) acabada. Tal estrutura, em *O Amanuense Belmiro*, é fruto da opção pela técnica narrativa do diário. Vale lembrar que o diário é uma paralisação da vida, quem o escreve deixa de viver para expressar a sua falência. É portanto uma espécie de renúncia, de morte antecipada, como quer Belmiro, que cita Gregorio Marañón: “En el hombre adulto la práctica del Diario equivale a una supresión progresiva de la personali-

dade activa, de su autor. Em realidade, um Diario equivale a un lento suicidio” (ANJOS, p.157). Dalton, ao apropriar-se deste formato de texto, num relato que não se assume como diário, está valorizando na fragmentação a trajetória estagnada do personagem, em que os acontecimentos não se desenvolvem, retornando sempre, numa estrutura iterativa. Os fragmentos, que tratam não só do presente, mas também do passado, salientam uma existência emperrada, em que não acontece nada, de onde a ação foi banida. Tanto Belmiro como Balduino são seres falidos - sinalizando o futuro dos jovens que não se rebelarem.

Não poderíamos, todavia, apesar dos inúmeros pontos de contato, falar em mera influência sem causas. Como os dois promovem uma radiografia do periférico, dentro do espírito de integração que marcou o período, é natural que a Rua Aquidabã seja uma continuação da Rua Erê, ambas caracterizadas pela presença de fábricas e de gente humilde. A semelhança entre os dois livros, muito mais do que uma simples questão de plágio, é um caso de parentesco definido pelos ambientes dos centros provincianos. *Sonata ao Luar* pode ser definida como uma tradução da Belo Horizonte de Cyro dos Anjos para a Curitiba dos moços que farão da revista *Joaquim* um pólo de resistência contra o marasmo, fundando um campo literário provinciano de qualidade.

IDADE 21

O dilema vivido pelos jovens vai ser representado obsessivamente por Dalton em seus contos publicados na revista que ele dirigiu. A pre-

sença extremamente frisada deste dilema aponta para o próprio caráter fixativo do autor. Num certo sentido, a grande maioria desses contos será uma variação do mesmo sentimento de ilhamento, agora tendo em foco jovens de 20 anos que, em situações diferentes, experimentam o antagonismo entre o destino real e o desejado.

Em se tratando de um escritor realista, como é o caso de Trevisan, as relações entre o escrito e o vivido são sempre marcantes. Estes seus personagens funcionam, em função disso, como espelho da geração do autor. Os contos se investem de uma significação muito colada à da revista. Isto é, eles não são obras veiculadas naquelas páginas sem nenhum compromisso com o veículo e sim parte constitutiva que complementa a ação extremamente salutar de análise de um dado cultural dilemático: o choque entre duas maneiras de habitar o mundo, a fechada e a aberta. Constatar que os contos de Trevisan dão um suporte ficcional para a guerra ao passadismo que estava sendo travada na revista é comprovar os laços indissolúveis entre o autor e seu periódico.

Os seus contos, em sua grande maioria, tratam do tema da ilha em diferentes níveis, com o intuito de cercar o assunto e criar uma atmosfera unificada, muitas vezes de forma velada, por um projeto de renovação do ambiente cultural periférico.

São, portanto, extensão da revista, espaço em que o Dalton Trevisan agitador cultural continua atuando sob a persona do contista. Embora não se trate de uma literatura de programa, ou seja, que quer defender uma tese, as suas histórias se apropriam de uma função analítica da situação da juventude posta numa encruzilhada.

Logicamente, uns contos dizem mais do que outros, havendo alguns inclusive que não se estruturam em torno do conflito geracional ou do conflito entre o externo e o interno. Mesmo assim, corroboram o ideá-

rio da revista através de um investimento no discurso fragmentado (cujo texto mais representativo é “Ponto de crochê”, que aparece duas vezes nas páginas de *Joaquim*: no nº 7, pp. 7-8, e no nº 18, pp. 12-13) ou num sentimento de solidão (que tem em “O Bem Amado” o exemplo mais bem realizado). Solidão e fragmentação são dois elementos que se ajustam à concepção dos jovens naquele momento. Tratam, portanto, lateralmente, do problema que a revista quer enfrentar.

Escolhi, para determinar a intensidade das relações entre o conto e o projeto de renovação da *Joaquim*, aqueles textos cuja significação está sintonizada com o estado de ânimo liquidatório em relação aos valores locais. Estes discursos paralelos ao da revista figuram como uma segunda camada semântica do apelo universalizante.

Passemos agora aos comentários sobre estes contos.

Em “Um adágio” (*Joaquim*, nº 3: p. 6), o jovem Gilberto está à beira da morte. Dois espaços se contrapõem neste conto, o interno e o externo. O moço doente está condenado a viver no aconchego do lar, embora, em seu íntimo, projete explorar o mundo. A sua frustração é poder contar apenas com uma vida doméstica, enquanto sonha com uma realidade além-muro. O seu território cotidiano é o do quarto e o do jardim, espaços da interioridade, mas muito mais da inércia, da contemplação introspectiva. A fuga, sendo ele um doente, se dá apenas pelas vias da imaginação. O jardim, por exemplo, visto por seus olhos idealizantes, aparece como um mar, que lhe recompensa as limitações de seu universo familiar. O mar é também o território do amor, dando continuidade à idéia de que a experiência do mundo, enquanto passagem para um espaço não-sagrado, o das provações, é fundamentalmente uma experiência erótica - no sentido mais amplo deste termo. É o momento em que a figura materna (símbolo de toda uma vivência centrípeta) é substituída pelas mulhe-

res. Aquela é única e exclusiva, por isso o jovem deve buscar inúmeras companheiras, substituíveis, neutralizando desta forma o poder unificador da mãe. Casar, como veremos em outros contos, é fortalecer a estrutura familiar em que a presença materna é substituída por um cônjuge que dá continuidade ao aprisionamento, funcionando como mastro ao qual o herói se sente atado. Nas visões de Gilberto, o mar, povoado por ninfas e sereias, é o território do amor e, portanto, da experiência. Mas ele só é atingido imaginariamente. Num de seus tranSES, quando visualiza uma sonora sereia, há uma brutal interrupção que mostra o abismo que o separa de seus devaneios. O canto da sereia é substituído por um pregão:

Oh! enlaçar entre os braços a sereia que dorme sobre as ondas e o chama assim:

- Laranja madura, bem baratinha.

O refrão do sírio a esganiçar-se na rua ensolarada, bate-lhe ao ouvido [...].

O território da evasão é penetrado pelas vozes da mais rasteira realidade, causando um choque que produz o caráter risível do texto. Não é apenas a antinomia do fora e do dentro que está sendo glosada aqui, mas também a oposição entre o mundo encantado, um mundo artificioso criado por uma pessoa doente, e a realidade. A doença sinaliza o divórcio entre o personagem sonhador e a fera realidade. Há tanto uma valorização do sonho intangível quanto do real em que se está inserido. O conto mostra que é impossível ser uma bolha, isolada do aqui. A rua é o território dos homens bravos e os seus sons prosaicos chegam para mostrar que, enquanto doente, Gilberto não pertence a este mundo. Um muro intransponível o separa da cidade.

Esta oposição entre o dentro e fora se limita com outra, entre vida e morte: “Gilberto está a morrer entre as quatro paredes do quarto em penumbra”. A separação dos espaços vai se intensificando até o momento

em que o personagem se sente realmente fora de um mundo, cuja virilidade e promessa de vida, chegando-lhe pela música, revela a sua condição de estrangeiro: “[...] a melodia canalha e, contudo, melancólica de um velho ragtime, uma música de fundo para uma dança de apache com mãos tintas de sangue. Ao som do ragtime, em silhuetas de apaches bailando entre brilhos de punhais e copos derramados de cerveja, ele quis morrer”. Mas morrerá, porque a doença não lhe permitiu sair de casa, num leito familiar, assistido pela zelosa progenitora.

Este choque com um mundo ao qual ele nunca pertencerá faz com que as palavras percam o seu sentido e permaneçam sem conexões em sua mente: “Ragtime, escorpião, morto, as palavras desconexas emergem [...]”. A descontinuidade entre os espaços, experimentada de forma dolorosa, leva o personagem a uma situação de esquizofrenia em que a própria linguagem é um reflexo de sua condição de órfão do mundo. A ruptura do mundo entre dois lugares antagônicos determina a ruptura da linguagem, que deixa de fazer sentido.

Embora não trate diretamente do tema da vida na província, “Um Adágio” coloca em cena as mesmas tensões dentro de um campo semântico que pode ser lido como metonímico. O lar *versus* a rua e a ação *versus* a contemplação se encaixam perfeitamente neste todo em que está sendo analisado o drama do emparedamento.

No mesmo número que aparece “Um adágio”, texto não assinado, Dalton publica “Canto de sereia”. (O fato de o autor não assinar o texto não tem nada a ver com menosprezo ou incerteza quanto à sua qualidade, é um expediente para disfarçar ou diluir a sua presença nas páginas da revista.) Este é o conto que melhor apresenta o drama dos jovens. Ele remete novamente à metáfora marítima, detentora de uma significação epocal que transcende a sua utilização por parte destes personagens. Na-

quele momento, em escala nacional, a Geração de 45 colocava em voga todo um vocabulário lírico de matriz oceânica, numa referência mitopoética ao universal, em contraposição ao vocabulário regional da geração anterior. O mar, mesmo nos poemas mais herméticos, aparece como um caminho para o mundo.

O conto de Dalton, comungando com o clima do tempo, está fundado numa viagem paródica. Serafim toma um bonde como quem toma o navio que parte rumo a grandes aventuras. Esta simulação faz com que haja um veio humorístico muito acentuado. Serafim é uma versão do herói sem grandes feitos que vive as contradições típicas deste personagem paradigmático que Dalton está trabalhando no período: é o navegante sem mar nem navio, uma alma de apache em corpo de donzel, que quer conhecer remotas paragens e fica preso ao ambiente materno: “Serafim espera o bonde, de volta à casa, no fim de um dia de trabalho. Mais isso, esse bonde nunca chega”. O atraso do bonde não é só um desperdício de seu tempo, mas uma referência à sua própria vida que não deslancha. Ele vive patinando num ramerrão que lhe toma todas as oportunidades de fazer algo heróico. Na seqüência, fica revelado este seu desespero de não ter ainda uma história: “Serafim, com seus 20 anos, sente em si a promessa de um general, e não tem guerra nenhuma para ganhar... Como um jovem, ele é heróico - quer tomar Jerusalém aos mouros ímpios, mas é fraco moço [...] e não fez nada ainda! Bem, nada de **grande** [grifo do original], uma coisa assim como fugir para o mar nesta meia hora roubada à sua vida, em que tanta coisa podia ter acontecido e, por causa do bonde sem horário, não aconteceu [...]. O moço está impaciente para tomar o seu lugar no mundo”. Este excerto inicial do conto dá a medida da dilaceração de Serafim, personagem emblemático que se sente roubado por viver uma vida escrita com letra minúscula.

Os pensamentos de fuga fazem com que haja uma transformação do moço, que súbito cresce, numa euforia, e se torna, na sua imaginação, um herói: “Não lhe doem mais os calos nos sapatos apertados, nem lhe pesa o guarda-chuva ao braço, ou o infelicitam as espinhas na cara imberbe, porque ele é pirata dos setes mares e flibusteiros, que bebem vinhos em taças feitas de crânios, não se importam com os protestos das duplicatas[...]”. Mas esta vivência de uma realidade imaginária, que lhe dá forças para suportar o peso do cotidiano, em diversos momentos é, como em “Um adágio”, interrompida pela realidade. Na fila do bonde, um outro passageiro lhe pergunta as horas, fazendo com que ele empreenda num átimo a viagem de volta para a sua condição de rapaz de família, pequeno funcionário e habitante da província.

O herói tem uma aversão aos velhos que ocupam o lugar dos jovens e não os deixam seguir seu caminho. Diz ele num de seus tranSES de ódio, depois de pedir a morte aos idosos: “Um velho é uma peça de museu - o fato consumado. Para um jovem não há fato consumado aliás, tudo está para fazer”. Apesar desta recusa à condição consumada dos valores consolidados, que tinha um poder de fogo contra a literatura produzida na província, Serafim, que não consegue fazer a passagem do que pensa para as ações - e esse é o dilema crucial de todos os personagens jovens -, acaba ajudando um velho que, ao subir ao bonde, deixa cair uma sacola.

Esta recusa íntima se estende à sua relação familiar. Vê-se não só como estrangeiro na cidade, mas no próprio seio dos seus. Pai, mãe e irmão são forças fixadoras que o impedem de entregar-se ao canto da se-reia. São o lar, quando o que ele busca é o antilar, o espaço das privações e da aventura, onde possa estar livre da piedade filial, do amor à pátria, do temor a Deus e de sua condição social. A sua noiva, uma moça medí-

ocre, é a ameaça da consolidação de seu comprometimento com uma vida de colono, de apego cego ao chão.

Família e viagem são elementos excludentes na ótica de quem tem 20 anos. Esta é a possibilidade de alforria para o moço e também um instrumento de formação para quem deve adquirir experiência em caráter de urgência. Michelle Perrot, tratando do significado da viagem na consolidação da visão de mundo dos jovens, afirma que “partir, viajar, é evadir-se, alargar seus horizontes, apropriar-se do mundo, arriscar-se para ganhar ou perder” (in LEVI & SCHMITT, 1996: p. 101). Esta apropriação de múltiplas realidades facultava-lhe espessura histórica, pois o jovem, ainda lateral aos motores dos acontecimentos, vai se sentir como parte constitutiva deles. Viajar, dessa forma, é mais do que alforriar-se da família, é apropriar-se da história.

Serafim é um novo Ulisses, como o de Joyce (presença notável na temática e na técnica de muitos dos contos de Dalton), fazendo a viagem para casa e recusando o canto da sereia que vem na forma de uma linda mulher que ele poderia ter seguido. Mas não tem forças para romper com o seu universo e fazer de sua destinação um destino. O personagem de Trevisan é, nesse sentido, um anti-Ulisses, cuja identidade está cindida. Há duas faces, a íntima e fantasiosa e a pública e real. Dalton tira todos os dividendos humorísticos desta cisão. No final do texto, apesar de estar seguindo sua rota cotidiana, no caminho do lar, rumo a uma vida sem brilho e sem alegria, Serafim alimenta a sua condição de heróico navegante: “...de pé no cesto da gávea, Serafim grita *Terra!* vendo as terras da Índia surgindo ao longe”.

Em torno do mito de Ulisses se forma o imaginário deste Trevisan matinal, que se fará presente no resto de sua obra, como ficou reconhecido por GOMES & VECHI em “Os caminhos de um vampiro”. Eles viram

como um dos elementos definidores da poética daltoniana a “Odisséia degradada”, isto é, a viagem quotidiana do herói aos inferninhos e a espera da esposa ou a busca do prazer fora do lar. Estaria, portanto, na viagem desgastada a identidade de seus personagens: “heróis modernos [que] através do mesmos rituais executam uma viagem, paródia reveladora do não-sentido da vida contemporânea, porque destituída de qualquer significação. Ulisses e Penélope acabam por encontrar, ao término de suas peregrinações, a destruição do sonho, das ilusões, que, aparentemente, permitiriam a ascensão a um mundo exemplar, oferecido como prêmio àqueles que obedecessem ou cumprissem as normas responsáveis pela manutenção do *status quo*” (p.100). Lido dentro do período da *Joaquim*, o mito de Ulisses guarda outras possibilidades semânticas. O herói de Homero é qualificado como *poliporthés*, isto é, como tomador de cidade, podendo ser compreendido como alguém que se apropria de um legado de experiências. Lembremo-nos ainda que Ulisses é um rei camponês, habitante de uma ilha, que se entrega ao mar para experimentar a provação. A longa viagem, no entanto, não é uma fuga de sua terra natal, mas sim a busca dela. Ele vai ao encontro do mundo e volta com a experiência adquirida num espaço em que não pôde contar com seu prestígio de monarca, apenas com sua astúcia e coragem. A viagem tem este caráter iniciático, daí o forte desejo de retornar à casa que distingue o personagem de Homero. O seu movimento tríplico é partir, ver o mundo e voltar, uma vez que o centro do universo, o seu umbigo, é o leito de Penélope. O herói apresenta, dessa forma, uma identidade dual, centrífuga e centrípeta ao mesmo tempo. Denis Kohler, no *Dicionário de mitos literários*, analisa com acuidade este arquétipo homérico sob o signo de uma dupla aceção: “A Odisséia não passa de uma longa exteriorização, de uma expulsão de si, até voltar a apropriar-se da interiorização, que é o retorno a Íta-

ca” (BRUNEL, p. 907). Nada define melhor o ideário dos jovens provincianos, empenhados na exteriorização como forma moderna de se apropriar da interiorização. Isso dá a dimensão deste mito para os jovens, mito que lhes chega a partir da leitura de James Joyce, que, em *Ulisses*, se mostra fiel a Homero através da cisão, em dois personagens, deste ser/ninguém que permite uma leitura ambígua. Diz Kohler que Joyce “soube - quando reparte entre Stephen Dedalus e Leopold Bloom as duas postulações odisséicas - conservar a integridade do potencial mítico, dando-lhe maior autonomia de ação. A Stephen, o artista, o intelectual, o inquieto, cabe a métris centrífuga como o apelo da partida que se tornará verdadeiramente uma partida. A Bloom, o científico, - ou melhor, o amador - o realista terra-a-terra, compete a métris centrípeta, aquela que o fará sair da casa de Molly e voltar a ela depois de suas modestas andanças [...]” (p. 915). Os personagens de Dalton vão ser a soma de Stephan e Bloom, marcados por um ardente apelo de partida e, ao mesmo tempo, presos à engrenagem provinciana - marcando assim um retorno à dualidade mítica de Ulisses, só que sem a efetivação do movimento de fuga. Em seus contos, a apropriação do mundo se dá através da ficção, que é uma válvula de escape da realidade. Os rapazes são, no âmbito da imaginação, Stephen, embora tenham se adaptado à vida de pacato cidadão da periferia.

O mito de Ulisses molda ainda a própria atividade da revista. O apelo da exteriorização se dá com uma proposta de importação artística, que dota a província de uma outra identidade. Este mito, em Dalton Trevisan, é afim com outro, o do filho pródigo, que também guarda uma significação dupla - como veremos a seguir.

A experiência da clausura em “Canto de sereia” se dá através da iminência de um casamento indesejado que vai fortalecer o sentimento de

frustração do jovem. Mas ela também pode ocorrer apenas enquanto vivência familiar, como aparece tratado em “Um jantar” (nº 13, p.11) e “O rapaz de gravata borboleta” (nº 16, p. 11).

Neste texto, a relação entre filho e mãe é problemática. Joãozinho - o diminutivo já mostra a visão infantilizada que a família tem de seu rebento - ama a mãe, mas quer ver-se livre da família. Ele recoloca em cena o problema do enraizamento a uma verdade familiar, mostrando a sua significação para os jovens. A divergência entre o descendente e o tronco familiar faz com que ele seja mais uma versão do personagem jovem que comunga com os demais o mesmo princípio de fuga: “Era uma força estranha, contra a qual nada podia, essa que lhe move a sair de casa, ir conhecer terras”. Este amor pelo mundo encontra uma barreira no amor da mãe, visto como paralisante: “O amor da mãe pelo filho é um amor inútil para o filho quando ele se torna um homem”. Assim, se este amor é o sinal de uma menoridade, de uma idade de dependência, a gravata borboleta, distintivo que o personagem usa para sua ronda noturna, é o atestado de maioridade. Recusar o amor da mãe e as suas idéias é recusar a ética do colono, o enraizamento.

Na *Joaquim*, Dalton está fazendo experimentações as mais diversas, tanto no nível temático quanto no formal. Um texto como “Personagem” (*Joaquim*, nº 13, p. 17), que não pode ser classificado nem como conto nem como crônica, é uma espécie de esqueleto ficcional que vai definir a construção de contos posteriores.

O texto é um conjunto de frases soltas (algo muito próximo dos haicais que o autor vem publicando nos seus últimos livros - *Ah, é?*, *Dinorá* e 234) que funcionam como blocos semânticos aproveitáveis em outras construções. “O Rapaz de Gravata Borboleta”, por exemplo, é fruto de um reinvestimento em trechos de “Personagem”, peça que pode

ser lida como uma poética do jovem enquanto homem de ação. Este será sempre irrealizado se não ousar construir o seu destino contra a presença nociva do passado - devendo romper com a contemplação em nome da ação. Um dos fragmentos mais significativos diz: “Ainda que pudesse dizer - *l'action me lègitime*, mas não: fica sentado no quarto, lendo. Não é homem de ação, mísero rei no reino das palavras (jamais disse as palavras que os outros esperavam ouvir de sua boca). Um grito de angústia, nele, é canto de desafio selvagem. Nos mais caros instantes, sentiu-se... o Homem”.

As duas forças que se atritam neste personagem emblemático de uma era de reconstrução podem ser identificadas como ação e contemplação. Ao jovem não basta apenas uma carreira literária, deve agir sobre o mundo. Isso mostra que os contos de Trevisan tinham um sentido didático na medida em que objetivavam, através da insistente retomada das frustrações da juventude, apontar um caminho. “Personagem” é um texto fundante da poética do conto de Dalton Trevisan, antecipando recursos (como distensão e concentração) que marcarão toda a sua obra. Mas é também uma peça em que fica definido claramente, sem a roupagem ficcional, o drama do jovem que se envergonha diante de sua covardia de enfrentar o destino: “Já tem destino traçado: seus pais, os amigos, emprego, essa cidade”. Note-se no uso do pronome demonstrativo “essa” a recusa em pertencer à cidade de seus pais.

O mesmo dilema marca “Um jantar” - que também reaproveita alguns fragmentos de “Personagem”. A conversa entre pai e filho na hora da refeição desencadeia neste uma profunda sensação de incompatibilidade com seu genitor - imagem de tudo que ele não quer ser. Por isso nasce-lhe a necessidade de romper com a sua terra natal, forma mais drástica de romper com o pai, com o seu papel de “herdeiro das tradições

de família e neto de um Doge de Veneza”. Gaspar sente o peso desta herança e quer livrar-se dela: “Eu sou um pobre mocinho lírico, pensou Gaspar, e cheio de delicadezas. A delicadeza, por exemplo, de dar um tiro no ouvido, esquerdo ou direito, não sei. Sinto pressa de atender os chamados das janelas, fugir da casa em que nasci [...], ir para uma aldeia perdida lá na Jamaica [...]”. Esta sua paixão pelo mundo encontra, num primeiro momento, resistência paterna, para quem “a verdade é ter boa mulher, boa casa, boa comida”, enquanto Gaspar, ansioso para fazer alguma coisa de grande, acredita que ir atrás da verdade é fugir de casa: “A família era-lhe o pior entrave à vida, prendia-o com podres raízes à verdade morta”.

Aqui se faz necessário entender a estrutura do texto. Há três pontos de vista que se alternam ao longo do conto. A fala de um narrador onisciente, que interpreta pensamentos dos personagens e narra os seus movimentos, e os discursos indiretos livres em que pai e filho ruminam suas preocupações. Este recurso permite representar um choque entre o que se diz e o que se pensa. Assim, o pai, apesar de tentar incutir no filho a necessidade de abraçar uma vida quieta e convencional, tem, no íntimo, o mesmo desejo de evasão, que lhe foi calado por não ter tido dinheiro na juventude. Logo, em última instância, ele quer se realizar no filho:

Meu filho, meu filho, queres fugir de mim, assim a estrada que foge da aldeia para o largo mundo. Mas estarei em ti, como a ostra está dentro da concha, sempre. Estarei perdido na tua perdição, aflito em busca de uma estrela que - hoje eu sei! - não encontrarás. Estarei salvo quando fores simplesmente um homem no mundo dos homens. Não lutes, meu filho, contra mim: será tudo que não fui. A minha experiência queimando tua carne como um sol de fogo ardente, e meu nome, e meu dinheiro serás, ah meu filho, dono da terra.

Parte, eu irei contigo.

Há, portanto, uma identificação entre pai e filho, apesar de todas as diferenças externas. Ao filho cumpre realizar o sonho paterno de aventu-

ra. Fugindo de casa não fugirá do seu pai, mas levará às vias de fato o que nele ficou apenas em projeto. Permanecendo em casa é que ele fugirá do pai. Esta verdade terá que ser descoberta por Gaspar, porque não há diálogo entre os dois. Estamos, mais uma vez, diante do mito de Ulisses, a fuga da casa é uma maneira de encontrar a região mais íntima dela. O movimento centrífugo é, na verdade, centrípeto. “Um jantar” empreende uma ampliação da significação da ética do filho pródigo que, fugindo, se encontra com o pai. Há uma positivação desta fuga na concepção dos mais velhos.

Num outro estudo da clausura, “Nicanor, o herói” (*Joaquim*, nº 6, p.8), o personagem é ironicamente uma figura anti-heróica. Aprendiz de alfaiate, pobre, magro, sofrendo uma paixão recolhida, ele é um poeta doente de amor. Tudo nele corrobora a idéia de recolhimento, de uma vida introspectiva que o atrofia ainda mais. A solidão leva-o a nutrir desejos impossíveis, que se tornam desproporcionais em sua mente afeita a devaneios. O seu hino de guerra revela sua personalidade: “Eu sou o bravo Nicanor / dos sete mares o herói”. O fato de estar repetindo, em voz baixa, este hino, patenteia a sua necessidade de autoconvencimento. A oposição *indivíduo x coletivo*, experimentada pelo personagem que se sente estrangeiro em sua cidade, tem como equivalente outra, *província x mundo*, que fica bem evidente no trecho que segue: “Sentia-se na terra, assim um moço vindo de outro mundo, ausente e distante [...]. A pracinha é calma e acolhedora qual a entrada de uma capela, com esses joelhos dobrados em prece. A água do repuxo nos seios das ninfas que os escondiam entre as mãos [...]. E um ímpeto bravo de fugir, deixar tudo e ir-se aos confins da Mesopotâmia”. Mais adiante, Nicanor se imagina na pele de heróicos navegantes: “Ah! ser um viking conquistador, de cabelos ruivos”. A sua “doença” é, portanto, causada por este desejo de evasão

que lhe queima as entranhas: “[...] a sua febre de ir sempre a algum lugar, que não sabe onde é, mas sabe que não é o lugar onde está. Pará, capital Belém. Um moço deve ser livre. Livre para amar e ser um homem”. Aqui é a voz do narrador que projeta os sentimentos do personagem. A referência a “Pará, capital Belém” remete às antigas aulas de geografia em que as crianças decoravam em voz alta os nomes das capitais. Todo o seu drama é experimentar-se nesta geografia, é habitar a sua multiplicidade. Mas, sentindo-se apaixonado por uma moça rica, fica na cidade. O momento crucial da sua vida se manifesta quando a amada se casa. Ele então resolve pôr fim à sua existência. Mas nem o suicídio lhe traz a notoriedade. Morre anônimo: numa insignificante nota de jornal, seu nome aparece errado. Sai como Nicavor.

No número 8, o contista publica uma crônica que desempenha a função de uma poética jovem por retratar a falência humana. Sintomaticamente, o texto chama-se “Porque Nicanor é herói”. Aqui, Dalton vai dar as justificativas da heroicidade do moço que morre sem deixar nada e a dimensão da morte para quem tem 20 anos: “O trágico em nós que somos precisamente neófitos das letras é que apenas temos vinte anos. Quem tem vinte anos vê a morte iminente, sem ter vivido ainda e urge tomar uma decisão entre a arte e a vida [...]. Aos vinte anos somos heróis frustrados porque antes de nós já houve Teseu, Alexandre, o Magno, e Ricardo Coração de Leão”.

O problema vai assumindo outras dimensões. Agora ele revela que o jovem, para impor-se contra a iminência da morte, deve ter uma atitude produtiva, optando por uma vida pautada pela ação e não apenas pela contemplação: “Quanto ouvimos mais o som das palavras, mais nos distanciamos das ruas dos mundo”. Assim, os seus contos são estudos desta deformação conceptiva que faz com que o jovem fique fechado em si, no

seu quarto, na sua província, sem a coragem de romper as amarras. A oposição entre o mundo e a literatura vai figurar como insolúvel para o jovem, que deve ler e viver, pensar e fazer. A recusa de uma visão de gabinete remete a uma literatura afetadamente livresca, que desprezava o conhecimento experimentado no contato com o real. Assim, ao jovem é necessário romper com esta hegemonia, porque ele tem que construir, com urgência, a sua obra, para garantir pontos contra a morte que o ronda: “Um jovem é uma porção de terra cercada de água por todos os lados, urge explorar este mundo fechado com estreita porta. Pois se você não escutar - amarrado ao mastro - o grito selvagem das sereias, então será tarde... A arte, quando a gente tem vinte anos, nos perde a nós para a vida e, talvez, uma bela vida valha uma boa obra”.

Esta tendência para o empirismo mostra muito bem um período da história em que a juventude estava engajada na empresa de reconstrução do mundo. A literatura assim concebida é uma forma de conhecimento do real para torná-lo mais habitável. O autor quer escrever revolucionariamente, porque aos jovens está destinada uma existência de conquistas: “Não escrever senão para refazer a vida”.

Numa arte com desejo de projeção no externo, nas amplidões dos territórios humanos, haverá a necessidade de superação do seu apego ao lar, rompendo com o cordão umbilical que a prende a uma visão de mundo centrípeta: “Não prender raízes em lugar ou pessoa: o moço deve ser livre para ser um homem. Aquele que preferir a sua terra ou sua mãe ao mundo, perdê-lo-á em troca delas, mas o que não tiver mãe nem terra, esse ganhará o mundo”. A saída para o neófito das letras é se desfazer de seus vínculos familiares.

A morte é a grande inimiga de quem ainda não deixou suas marcas na história. Isso faz com que um texto circunstancial, sobre a morte de

um amigo de Dalton, tenha significação dentro das reflexões que perseguimos. “Elegia do amigo morto”, crônica publicada no número 4 da revista, define o espírito da época. Depois da segunda grande guerra, ninguém mais queria falar em coisas tristes, principalmente na morte de um jovem, por terem sido muitos os que ficaram nos campos de batalha. Mas a morte de Nilo Sampaio, rapaz de 27 anos, torna-se assunto imperioso para o contista. Morrer jovem é não realizar-se num momento em que havia uma crença na realização da juventude: “Depois de uma guerra, onde morreram milhões de moços, a queda de uma folha, uma canção de Frank Sinatra, as nuvens brancas no céu são, talvez, mais importantes do que a morte de um moço”. Dalton está tratando da frustração de uma obra, pois o jovem não chegou a escrever nada. Há uma preocupação insistente com a idéia de falência da juventude. Poderíamos arriscar concluir que o autor escreve vertiginosamente, dirigindo a revista com um vigor contagiante, justamente para lutar contra uma existência em brancas nuvens. Retratando os dramas psicológicos de personagens jovens que não se realizam, o autor consegue se distanciar dos seus seres ficcionais cuja vida é uma página em branco.

O jovem tem que escrever contra a morte, a família, o lar e a cidade. É esta luta que lhe garante ser um habitante de seu tempo.

A idéia de uma literatura em círculos concêntricos não pode ser pensada apenas no âmbito do estilo, onde expressões e recursos retornam a cada momento. Faz parte também da maneira de Trevisan tratar os temas, que retornam em outros contos para ampliar e reforçar a significação. O sentido destes estudos sobre o jovem e sua relação com a família e a cidade objetivam colocar em destaque a urgência da ruptura com a sua herança e da busca de outros caminhos. Estão, portanto, dando uma es-

pessoa ficcional ao problema combatido pela revista. São manifestos indiretos da renovação da província através do contato com o mundo. Isso revela que o autor está colocando a sua vocação literária a serviço de uma causa, cuja veículo foi a *Joaquim*.

Assim como os personagens se desejavam, numa vontade de desenraizamento, projetados no mundo, os artistas moços, vivendo no subúrbio como no interior de uma família sufocante, reclamavam a inserção da produção local nos limites históricos da nacionalidade e da universalidade. Daí o poder destas histórias, que apresentam metonimicamente a matriz dilemática de uma juventude que se rebela contra o poder castrador e paralisante da família e da cidade. Esta substância viva vai mover toda a ação revisionista da revista.

Funcionam também no sentido de representar o campo social em que ela surgiu, campo caracterizado por estes personagens cindidos que têm sempre uma dupla condição, ficando na fronteira entre a realidade e a imaginação, o lar e a rua, o mundo e a cidade. Wilson Martins, comentando o lançamento de *O Pássaro de Cinco Asas*, define seus personagens de forma magistral, mostrando a sua filiação a uma poética de cordel e a conseqüente incorporação de uma população marginal à literatura. Para o crítico, Dalton é “o realista e o populista que integrou a literatura de cordel no mundo da literatura, digamos, *erudita* (à falta de melhor palavra); o homem o fascina, sem dúvida, mas não o homem metafísico e pascaliano: o homem da rua e dos botecos, dos bairros pobres e das diversões populares, os bêbados originais e os conversadores de esquina, e, claro está, todos os fronteirços, os que vacilam continuamente entre o real e o irreal, entre o que é normal e o que é excêntrico, entre o que é convencional e o que transgride as cautelosas fronteiras da convenção” (MARTINS, 1995, v.9: p.430).

Os personagens dos contos aqui comentados se destacam como seres fronteiriços, nesta definição precisa de Wilson Martins. São, nesse sentido, representantes de um momento de transgressão de fronteiras, de uma transgressão inacabada, por isso dilemática.

O FILHO PRÓDIGO

Estes personagens, frustrando-se, acenam com uma fissura crítica na trajetória coletiva da linhagem provinciana através da quebra das posições herdáveis, colocando em xeque o equilíbrio doméstico, uma vez que a relação com a herança funda-se sempre na relação com o pai e com a mãe. Não se reconhecer nos genitores tem um sentido simbólico: é recusar uma posição transmitida, trazendo para a literatura as regiões e os seres deserdados do mundo provinciano.

Nestes contos estampados em *Joaquim*, os personagens não chegam à consolidação da ruptura. Será num outro texto, publicado em forma de cordel em 1954, que o autor recorrerá a um personagem transgressor que aparece no período da revista apenas como uma referência simbólica: o filho pródigo.

Antes de entrar na análise deste conto de significação matricial na discussão em que estamos empenhados, por ser uma espécie de estágio decorrente do período de duplicidade destes personagens que figuram nos textos da revista, é bom fazer um parêntese para tratar desta forma de divulgação de sua literatura em folheto.

Wilson Martins fez a ligação deste veículo de divulgação com a literatura de cordel. A conexão é evidente, mas comporta dessemelhanças que não podem ser esquecidas sob pena de se compreender equivocada-

mente a opção de Trevisan. A divulgação de sua literatura em panfletos tem muito a ver com a própria sistemática da revista. O folheto, assim como a revista, é próprio de uma era de revolução, quando se busca dar um recado impendente. Ele está ligado, portanto, a uma idéia de subversão, de ilegalidade e de urgência. Ao valer-se deste recurso, o autor está ainda dentro do espírito rebelde da revista, agora concentrando toda a sua força contestatória numa obra individual. Estamos, dessa forma, num momento em que o projeto coletivo de renovação, típico do estágio inicial de penetração no campo literário, caducou. O que interessa ao autor, que continua se valendo das vias marginais de divulgação, é a consolidação de sua imagem enquanto escritor e não mais do perfil de um grupo, como na revista. Ele agora já assumiu o seu desejo de fazer uma obra solo, sem as características da atuação coletiva.

Esta opção pelos meios marginais de divulgação é como uma mala direta que visa apresentar ao leitor (consumidor) uma amostra da produção do contista. Tal expediente continua sendo usado ainda hoje, quando o autor já é um nome internacional. Isso atesta a sua vocação jamais silenciada de ocupar posições não convencionais.

Fazer uma literatura de panfleto, em Dalton Trevisan, não era colocar o literário em segundo plano, em nome de ideologias, mas sim a incorporação de um meio para penetrar no campo literário.

Em 1963, quando imprime um de seus fanzines, Dalton escreve um bilhete para João Antônio, transcrito na sua crônica "Dalton Exporta a Lua Pálida dos Vampiros". Neste bilhete, o contista negava o sentido revolucionário desta forma de divulgação: "Você está me estragando com os seus elogios. Publico minha literatura em cadernos por falta de editor, que aliás não me faz falta: meu problema é escrever, não imprimir livros" (ANTÔNIO, p. 77).

Negando ou não o poder crítico desta opção, a verdade é que o folheto funciona, da mesma forma que a revista, como uma oportunidade de experimentar a recepção de textos que só posteriormente serão reunidos em livro. Num autor que preza tanto a atividade de reescritura, este comportamento é compreensível e louvável. Além desta explicação para os seus cadernos, é fato facilmente aceitável que eles subvertem a lógica editorial do campo literário, penetrando clandestinamente em seu domínio. E este poder de infiltração é o mesmo da revista na medida em que lhe faculta um capital simbólico sem que tenha ele que percorrer o itinerário convencional de edificação do escritor. No panfleto é o agitador cultural que continua atuando. Este parentesco entre as duas formas de divulgação mostra que a ação liquidatória de Trevisan continua para além da revista.

“A volta do filho pródigo” reaparecerá em livro em 1964 (*Morte na Praça*), sendo na verdade uma história ligada ao dilema vivido pelos personagens que ganham visibilidade em *Joaquim*. Há, na literatura do período, uma inflação de versões ou referências a esta parábola de Cristo. Além da tradição literária católica ainda muito presente na literatura mundial e nacional, há o fato de a guerra ter tornado atual a história do filho que parte. Sabina Loriga, em seu texto “A experiência militar”, escreve que “a maior parte dos soldados era composta por homens na flor da idade que decidiam ir embora da terra de origem, após um conflito, de natureza não necessariamente econômica, com a família ou com a comunidade” (in LEVI & SCHMITT, p.21). O descendente em conflito com o lar acaba procurando na guerra uma forma de libertação. Isso pode ser visto num conto de Miguel Torga publicado no período (1944). Em “O regresso”, um ex-fugitivo da família, dado como morto na guerra, volta à sua pequena aldeia. Ele agora tem apenas uma vista e um braço e esta

parte amputada é a representação de seu passado perdido. O viarejo não o reconhece e nem o moço se reconhece em sua terra: “Partira contra a vontade pacífica e humana de todos para uma guerra que não era deles [...]. Que poderia esperar agora? Que o aceitassem de braços abertos, resuscitado num outro ser, estranho e desfigurado?” (TORGA, 1996: p.152). Ele parte, deixando para trás o seu passado, agora não só com o corpo mutilado, mas com a própria alma. O filho pródigo de Torga é tratado como um elemento que não pode viver, em função das mortes que traz consigo, no lugar imaculado de sua infância. É um elemento alienígena que alteraria as leis locais.

Citamos este conto com o intuito de esclarecer que a imagem do filho pródigo, durante este período de guerra, era recorrente, ou seja, fazia parte do espírito da época, ao qual Trevisan paga o seu tributo. Isto dá a medida do sentido epocal dos textos do contista paranaense. A sua parábola, no entanto, tem como fonte evidente a versão de André Gide - escritor que, no período da *Joaquim*, polarizou a atenção dos jovens.

O texto de Gide é altamente simbólico e se divide em cinco cenas: 1. “O filho pródigo”, que narra o arrependimento e o retorno do filho; 2. “A reprimenda do pai”, em que pai e filho discutem; 3. “A reprimenda do irmão mais velho”, que é o momento mais anti-receptivo do texto; 4. “A mãe”, momento de reencontro; e 5. “Diálogo com o irmão mais novo” - quando o filho pródigo se encontra com aquele que é uma cópia sua. Esta ordem hierárquica decrescente marca o caminho que o filho tem que percorrer para ser aceito em casa. Ele deve arrepender-se (2º e 3º módulos) e atender ao pedido materno de convencer o caçula a não seguir a mesma estrada em que ele se perdeu. Percebemos que o seu retorno é recebido como uma possibilidade de catequização do outro, devendo o seu papel ser neutralizador, ou seja, sua experiência conquistada fora da Casa pa-

terna tem que ser calada para que o arrependimento seja completo.

A Casa, com maiúscula, é o símbolo da verdade cristã, mas é também o símbolo da norma, centro semântico deste tratado que se estrutura a partir da oposição casa *versus* estrada. O filho andarilho é a personificação da descontinuidade, como percebemos neste trecho da reprimenda paterna: “Eu tinha uma casa que te abrigava. Ela foi erguida para ti. Para que tua alma nela pudesse encontrar abrigo, luxo digno de ti, conforto, emprego, muitas gerações trabalharam. Tu o herdeiro, o filho, por que te havias de evadir de casa?” (GIDE, p.151). A resposta do interlocutor remete ao sentimento de clausura, que estamos acompanhando nos contos de *Joaquim*: “Porque Ela me encerrava. A Casa não sois vós, meu Pai”. A conclusão do genitor, induzida pelo filho mais velho e comprovada pelo retorno do pródigo, é de que “Fora da Casa não há salvação”(p.153). A lição do irmão mais velho estabelece a conexão entre casa e ordem, que transcende os significados bíblicos da parábola; diz ele ao andarilho arrependido: “Não tomes por qualidade senão o que te atém à ordem, e submete tudo o mais”. A qualidade principal de quem vive sob o teto da Casa é a submissão a uma estrutura herdada. Somente esta submissão pode garantir-lhe a herança dos bens de raiz, os que perduram. O pródigo explicita que este é o sistema não do pai, mas de quem fala por ele: “Essa mutilação é o que eu temia. Tudo isso que queres suprimir vem igualmente do pai” (p.155). O irmão mais velho, por ter perfiado na ordem, inculca-se a condição de único caminho para o pai, fonte de toda a vida. O pródigo, que acredita ser necessário um intermediário para compreender o pai, recusa o papel mediador do irmão mais velho, que postula: “[...] Não há várias maneiras de se compreender o Pai; não há várias maneiras de ouvi-lo. Não há várias formas de amá-lo; a fim de estarmos unidos em seu amor” (p.156). Vetando a multiplicidade de caminhos que

levam ao pai, o irmão mais velho garante o seu poder sobre os demais e busca neutralizar a experiência extramuro.

A justificativa da partida do pródigo é esclarecedora: “Sentia demais que a Casa não abarcava o universo inteiro. Eu próprio não me continha no ser que queríeis que eu fosse. Apesar de mim mesmo, imaginava outras culturas, outras terras, outros caminhos a percorrer para chegar a elas - caminhos não traçados; imaginava em mim o novo ser que sentia lançar-se em direção a eles. Por isso me evadi” (p.156). A partida, que quebra a onipotência da Casa paterna, é fruto de um desejo de conhecer e forjar trilhas novas para se alcançar a verdade. A casa é a clausura e não aceita a dessemelhança. Ele volta resignado, tentando parecer-se com os outros para evitar o atrito. A Mãe quer que dissuada o caçula que, como ele outrora, alimenta projetos de fuga e passa a maior parte do tempo nas regiões limítrofes da casa: “Está sempre trepado nas árvores mais altas do pomar, de onde se pode ver, como sabes, o campo aberto, para além dos muros da casa” (p.163).

O momento de correspondência neste meio em que o pródigo se sente dessemelhante se dá no diálogo com o irmão mais novo. No caçula ele encontra a sua rebeldia e o seu inconformismo, renunciados em nome de um reencontro com os seus. O pródigo vislumbra no irmão o seu passado, a sua ânsia de ser o conquistador. E o caçula vê nele o desbravador que deixou o exemplo a ser seguido: “Você me abriu o caminho, e me sustentarei de pensar em você” (p.171). Ao invés de dissuadi-lo da fuga, ele acaba sendo dissuadido de aceitar resignadamente o seu fracasso, acompanhando o irmão até a porta, ajudando-o a procurar o seu destino. Vê-se reexperimentando a estrada na fuga do outro.

Assim, mesmo tendo retornado, ele continua sob o signo da desordem, do múltiplo e do deserto. A sua falência pessoal não faz com que

desacredite das verdades que o moveram. A busca da felicidade fora da Casa, não obstante a frustração experimentada, continua sendo o caminho natural do jovem. Ou seja, o retorno do filho pródigo não é visto como aceitação passiva na medida em que desencadeia a fuga do caçula. Pode desistir um ou outro da aventura de romper com o estabelecido, com o convencional, mas sempre haverá aqueles que reiniciarão a busca das experiências fora do cosmos doméstico.

Dalton Trevisan, leitor de Gide, traduzirá este tratado para um conto que leva o mesmo nome e que tem uma estrutura quase idêntica. A diferença está no fato de que o seu texto é apenas dialogado, sem reflexões interiores nem a interferência do narrador. A estrutura perde o primeiro módulo, momento em que o filho fugitivo se arrepende e resolve voltar para casa, em função da própria escolha da forma dialogada. O conto remete o leitor à Bíblia, num desejo de diluir a influência do escritor francês, que é muito acentuada. Na parábola de São Lucas, dois são os filhos, enquanto na de Gide eles são três. O número dois transmite uma idéia de fechamento ao colocar duas alternativas: a postura correta e a errada - o pródigo terá que seguir o exemplo do mais velho. O número três, extremamente carregado de matizes simbólicas, rompe a idéia de fechamento e de polarização por ser o elemento que dá início a um novo ciclo, exprimindo “uma ordem intelectual e espiritual em Deus, no cosmos ou no homem. Sintetiza a triunidade do ser vivo ou resulta da conjunção de um e de dois” (CHEVALIER, p. 899). É o número da continuação rumo ao infinito, pois o terceiro elemento abre um novo ciclo.

O sentido do tratado de Gide reside no drama do terceiro filho. É ele quem faz com que o retorno do pródigo sofra uma positivação, desativando o poder de resignação veiculado pela parábola. Dalton, ao invés de seguir o modelo estrutural bíblico, reproduz o de Gide. Além disso, a

própria divisão é decalcada desta fonte: 1. “Com o pai”; 2. “Com o irmão mais velho”; 3. “Com a mãe”; e 4. “Com o irmão menor”.

Novamente, detectamos uma influência não para questionar o trabalho do contista, mas para mostrar as relações que este manteve com a literatura internacional no desejo de alcançar um nível narrativo universalizante. Muito mais do que as semelhanças, interessa-nos aqui as diferenças por serem elas que definem o processo de apropriação de um legado literário. Uma das características de Dalton é que mesmo recebendo influências externas, continua sendo ele mesmo. Isso acontece porque toda a aproximação de uma outra obra se pauta sempre, na sua literatura, por uma necessidade de expressão de uma situação que lhe é cara. Neste caso, ele lê a história do jovem provinciano na do filho pródigo gideano. Ou seja, é a realidade que o cerca que o conduz a uma obra que tem o poder de representar aquilo que o autor persegue. Não é uma influência gratuita, nascida de um desejo de simulacro, mas a identificação entre uma dada realidade e uma obra. O filho pródigo de Dalton, apesar da matriz gideana, é tipicamente curitibano.

O fato de o conto começar já com a discussão com o pai pode ser portador de um sentido se levarmos em consideração que o que interessa a Dalton não é a significação tradicional da parábola e sim o confronto familiar. Na Bíblia, o retorno é marcado pelo apaziguamento das tensões latentes no seio da família - a volta do filho perdido restabelece um equilíbrio. Para Dalton não há esta acomodação: a volta do filho pródigo produz um novo ciclo de revolta. Poderíamos dizer que o contista, diferentemente do autor francês, começa a sua narrativa onde a parábola termina. A chegada do filho continua sendo motivo de atritos. Quando o pai o censura por não ter dado ouvido aos seus ensinamentos, o pródigo mostra que havia uma multiplicidade de pontos de vistas e não apenas o que rege

a casa: “Eram muitas vozes, pai. Como distinguir entre todas a tua?” (p.95). O que está em discussão nesta passagem não são apenas os conselhos paternos, mas a tensão entre a verdade única e as múltiplas verdades. O filho pródigo é aquele que não se fia apenas em uma verdade, mas que se deixou levar por diversas. O retorno à casa paterna, que não deixa de ser um retorno à verdade original, é, neste primeiro momento, uma renúncia às outras formas de conceber a vida. E o genitor postula: “A verdade mora na casa do pai” (p.95). Neste primeiro confronto, fica estabelecida a condição para a aceitação do filho. O pai exige que ele faça calar tudo o que experimentou em suas andanças: “Proíbo-te de mencionar tua viagem a qualquer de nós” (p.97). Matar as vivências transcorridas fora dos limites domésticos é uma tentativa de neutralizar as demais verdades, garantindo a dominação da casa paterna, onde os descendentes encontram “a segurança dos bons sentimentos” (p.96).

Na segunda cena, discutindo com o irmão mais velho, o filho recalcitrante diz ao irmão que desertou os pais porque se sentia oprimido pela história familiar, desejando fazer a sua própria história. Isso não é dito claramente, mas através de uma imagem metonímica: “Na casa eu definhava. Nela eu era o apelido do avô, o óculo da mãe, o bigode do pai” (p.97). O que ele buscava era a diferença e não a continuação, por isso não se reconhece no irmão, símbolo da normalidade e da projeção dos valores domésticos: “Filhos do mesmo pai e da mesma mãe, irmãos é que não” (p.97); ou “minha prece é feita de palavras que não sabes” (p.98).

A desavença vai levá-los à parábola. O filho mais velho dá a sua interpretação dela: “Deus ama ao que não peca e não foge de Curitiba”, contestando assim o ensinamento cristão. A lei para que ele seja acolhido na casa paterna, que é também a casa do irmão mais velho - o continua-

dor -, é a mesma já ensinada pelo pai:

- Tremo pela casa com a tua volta. Hás de trabalhar. Não terás tempo de sonhar com a estrada além do muro. Bem que sinto pena de ti, mas é a família que defendo. E não menciones tua viagem a nenhum de nós.

- Meu bom irmão, eu sei de cada história!

- Silêncio, é uma ordem.

Silenciar as histórias conhecidas fora dos limites do espaço cotidiano é uma forma de garantir a organização deste espaço e o seu poder. O irmão mais velho domina a casa paterna porque a defende contra as infiltrações do diverso. Este silêncio imposto ao irmão que detém um conhecimento próprio é uma forma de recusar a experiência que o distingue dos demais. Walter Benjamin, no clássico ensaio sobre Leskov (BENJAMIM: 1985), mostra que o fim do narrador tradicional se dá pela perda da “faculdade de intercambiar experiências”. A figura do narrador está sempre relacionada com alguém que viajou muito e que vem de longe, cheio de histórias, ou com alguém que guarda as recordações de um tempo ido. Os dois modelos clássicos de narrador são, portanto, o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. Logicamente, neste conto de Dalton, o filho pródigo se aproxima do marinheiro, ou seja, daquele que tem uma vivência num espaço além-muro e que, desempenhando um papel desestabilizador, não pode exercer sua função narrativa. Narrar as suas histórias na casa paterna é uma forma de contestá-la, de instalar em seu âmago uma outra lógica de funcionamento, de projetar as verdades da estrada no espaço da descontinuidade com o mundo que é o lar. Com isso, controla-se a força das histórias surpreendentes.

A mãe, que ensina ao filho rebelde que só há paz em casa, também exige que ele silencie o que aprendeu fora do lar. Quando assume uma opinião pessoal, ela ordena-lhe:

- Morde a língua. Estás em tua casa.

- Mãe, se soubesses, o mundo é tão maior do que Curitiba.
- Erro, filho meu. A casa é mais que tudo. Não te esqueças de ensinar ao menor: o mundo é Curitiba. Dobra a tua cabeça, e repete comigo: Pai nosso que está em casa. (p.102)

Casa e Curitiba são sinônimos e as atitudes dentro dela devem ser caracterizadas pela repetição, nunca pela mudança. Incorporando esta metáfora do tratado de Gide, Dalton lhe dá um sentido local. Para Gide, a Casa era a verdade sobre a vida. A maiúscula não queria significar apenas algo metafísico, mas um conceito de conduta humana. O contista opera uma redução semântica da metáfora, perceptível através da substituição da inicial maiúscula pela minúscula. Assim, a metáfora da casa está relacionada à cultura local, aos valores cultuados pela província. Há, dessa maneira, uma tradução do texto gideano para um universo marcado pelo fechamento, pela saturação e pela continuidade tradicionalizante.

A cena com o caçula é o momento de encontro dos semelhantes. O mais novo é a reencarnação do filho pródigo, e este vê-se no outro: “Teu rosto já foi o meu ... com essa pequena ruga na testa” (p.102). No começo, ele tenta dissuadir o irmão, usando de sua experiência para convencer o novo filho pródigo de que não há razão para partir, o melhor lugar do mundo é sempre a casa paterna. Num de seus argumentos, ele diz que já viajou todas as Curitiba. Fica implícito que, tendo retornado, esta é a melhor e que o caçula não precisa procurar por algo que ele não encontrou em todos os longos anos de privações. A resposta do jovem é esclarecedora: “Há uma delas que não descobriste. Esbanjaste, sem vê-la, o dinheiro que ia ser meu. Não tenho herança para levar comigo”. Esta pátria que o pródigo não conheceu é a que está reservada para o caçula. O excerto também ajuda a entender a situação do filho do meio: é odiado pelo mais velho por ter esbanjado os bens paternos, que ele gerencia, e pelo mais novo - por tê-lo privado de uma herança. Está sozinho e perce-

be que, tentando reter o rapaz, está se identificando com as forças opressoras. Sem poder ir com o mais novo, que parte desdenhando a sua companhia, e sem poder conviver com os outros, que o responsabilizarão pela fuga do menor, o filho pródigo assume a sua definitiva condição solitária. O retorno à casa não lhe trouxe a paz, mas o arrependimento, um arrependimento muito maior do que aquele que o conduziu de volta à sua cidade. Assim, a sua solidão nasce da impossibilidade de verbalizar a sua experiência, seja para os elementos sedentários, que a recusam, seja para o novo andarilho, que a despreza por vir de alguém que desistiu delas.

Isso dá a medida da responsabilidade que recai sobre o herói, que deverá ser um exemplo para o caçula (metáfora para as gerações vindouras). Para que possa deixar-lhe uma herança é preciso fazer a ruptura definitiva com a verdade centralizadora da casa paterna. Tal é o ensinamento que está implícito nesta versão curitibana da parábola do filho pródigo, que deve assumir a sua condição de narrador e transmitir, contra as imposições de silêncio, as experiências do externo.

A questão da herança não tem um sentido meramente econômico. Ela deve ser entendida enquanto referência simbólica à lição que as gerações legam às suas sucessoras. Assim, o filho pródigo é um herói arrependido que, ao voltar, não encontrará o seu lugar. Isso, projetado nas discussões que foram levadas a cabo na páginas da *Joaquim*, assume grande importância por ensinar que o papel do artista é evitar as verdades centrípetas.

Como todo mito, o filho pródigo pode também assumir uma outra significação que, embora aponte um caminho diverso, não exclui a anterior. Octavio Paz, questionando a existência de uma literatura hispano-americana, lembra que ela nasce da confluência da imaginação e da realidade, do externo e do interno. Retomando o exemplo dos poetas moder-

nistas (período que corresponde ao nosso Simbolismo), que deixaram sua terra para experimentar o exílio, ele diz: “O caminho até Palenque ou até Buenos Aires passava quase sempre por Paris. A experiência destes poetas e escritores confirma que para voltar à nossa casa é necessário primeiro arriscar-se a abandoná-la. Somente regressa o filho pródigo” (PAZ: 1981, p.19). É no distante que se encontra a experiência que vai fecundar uma visão mais fiel do local. Na imagem do filho pródigo está representada a configuração circular que caracteriza a atuação da revista, mostrando que a busca do externo possibilita uma literatura de fundação. Ou seja, que o caminho para a identidade passa necessariamente pelo outro. *Joaquim* vive esta circularidade sem o lapso de tempo que a trajetória do filho pródigo pressupõe: o seu movimento de ida e volta se dá concomitantemente. O caminho para a província passa por Paris, Nova York e Rio de Janeiro, criando uma rede cosmopolita de circulação de informações estéticas. *Joaquim* é também o filho pródigo, que faz do abandono de sua terra um forma de retornar a ela, fundando-a.

RESISTÊNCIA AOS MECANISMOS DE CONSAGRAÇÃO

A constante desavença com a província foi responsável pelo não-envelhecimento social da obra de Trevisan. A *Joaquim* é, portanto, o momento em que fica objetivado o seu atrito com uma forma de expressão e de pensamento provinciana. Nesta primeira fase do jogo, oportunidade em que ele se vale de um veículo cultural coletivo para romper com a província letrada, a cidade aparece cindida. Há uma inequívoca simetria entre a cisão de identidade de seus personagens e a urbe que se apresenta bipartida. Essa fissura, que aparece em *Joaquim* no conto “Minha cida-

de”, é fruto da adesão aos seres marginais. Para transformar Curitiba no umbigo do mundo, sem se deixar cooptar pelo poder local, o que comprometeria o seu programa de projeção de uma amostragem social periférica, Dalton teve que separar os espaços sociais e literários.

Esta separação não é apenas fruto de uma postura literária pessoal, mas reflete a condição bifronte da vida cultural da cidade, lembrada por Wilson Martins em artigo de 08 de dezembro de 1990, na *Folha de São Paulo*:

O mundo intelectual curitibano que, àquela altura, resumia todo o mundo intelectual paranaense, dividia-se materialmente em dois territórios inimigos, separados pelo que, *au temps de ma jeunesse folle*, denominei de ‘meridiano da rua 15 de Novembro’. De um lado e do outro da rua, as tribos aguerridas encaravam-se com olhares desafiadores e sorrisos escarninhos. Na margem Oeste, às portas da antiga Livraria Mundial e da *Gazeta do Povo*, estacionavam os paranistas, membros da Academia e numerosos grêmios beletristas, todos acolhidos sob a proteção patriarcal de Romário Martins; a Leste, e nas portas da Livraria Ghinone, reuniam-se nos fins de tarde os mais variados antiparanistas (um ou outro incursionando, às vezes, pelo outro lado), a maior parte tanto mais agressiva e intratável quanto mais unida contra o adversário comum. Homens sérios e respeitáveis, os paranistas não freqüentavam os cafés, mas, pegado ao seu reduto inexpugnável, O Belas Artes acolhia os antiparanistas, preconizando uma visão crítica, não uma visão lírica e inseqüente do Paraná. Este capítulo da geografia literária ainda não foi escrito e já se transformou, para os futuros pesquisadores, em capítulo de arqueologia urbana. (MARTINS, 1996, v. 12: p. 545)

A revista é fruto desta polarização que servirá como elemento constitutivo da tomada de posição expressa na obra de Dalton, mormente em “Minha cidade”, texto eivado por esta luta travada na rua XV de Novembro, meridiano que separa os jovens dos escritores já feitos. Note-se que este embate se dava num território demarcado, o que chama a atenção para o papel da geografia urbana na obra do contista, didaticamente tratado nesta crônica que busca negar a outra cidade, a dos paranistas, a dos medíocres satisfeitos.

“Minha cidade” aparece em outros formatos e com outros títulos ao longo da carreira do autor. Isso aponta para a sua importância na definição das estratégias literárias, estabelecendo, ao mesmo tempo, a importância, para uma leitura plena da obra de Trevisan, da compreensão do seu espaço de estréia e de suas relações com a cidade. Em 1953, em um pequeno cordel ilustrado por Poty, ela aparece como *Guia Histórico de Curitiba*. Há um outro momento importante deste conto, que abre uma série, dando-lhe inclusive título (“Minha cidade”), de pequenos textos que Dalton publicou, na *Guáira*, depois da dissolução da *Joaquim*.

A revista *Guáira* (1949-1955), veiculada pela editora paranaense de mesmo nome, transpõe o projeto bem sucedido da sua antecessora, agora dentro de uma perspectiva de mundanidade. É uma versão comercial da *Joaquim*. Este parentesco pode ser visto no *slogan* da publicação: “Guáira - uma revista moderna para o Brasil”. No editorial do número 1, assinado por José Cury, fica definida a linha de atuação que a faz continuadora do projeto *Joaquim*: “Guáira pretende ser uma revista moderna para o Brasil. O que equivale a dizer, uma revista em sintonia com o que vai pelo país e pelo mundo, refletindo em todas as suas páginas as pulsações da hora que passa e cuja fixação em acontecimentos, homens e idéias representam típicos sinais dos tempos”. Mais adiante, o secretário-editor chama a atenção para o desejo de integração que caracteriza a revista que herda o legado simbólico de *Joaquim*: “Para que *Guáira* chegue a ser o que desejamos, procuramos nos articular em todo o país e inclusive no estrangeiro com jornalistas e escritores, fotógrafos e desenhistas e nomes responsáveis por assuntos especializados, sem descurar - é claro - de uma equipe selecionada em assuntos gráficos, além de agentes e correspondentes em todas as capitais [brasileiras]”. Com um projeto desta natureza e vivendo de publicidade local, a revista acaba suscitando muitas críticas no Paraná por não

ter concentrado maior atenção nas coisas domésticas: “entendem estes críticos que *Guáira* deveria ser mais regional, conter maior número de páginas com assuntos referentes ao Paraná”, argumenta Cury no editorial do número 2, lembrando ao leitor que a *Guáira* é “uma revista que circula em qualquer ponto do território nacional com o mesmo interesse que teria no local em que é editada”. A valorização do Paraná muda de tática. Ao invés de falar só sobre o Paraná para os paranaenses, ela busca dar visibilidade ao estado: “acreditamos que fazendo uma revista para todo o Brasil e nela inserindo assuntos locais - embora em menor número - estaremos atraindo maior soma de atenções e interesses para o Paraná do que fazendo uma revista inteiramente ilustrada com coisas parananenses”. O objetivo escuso da revista, no entanto, era promover nacionalmente alguns nomes da política local. Isso não impede de reconhecermos nela o órgão de imprensa mais expressivo nacionalmente surgido no Paraná. Uma de suas seções revelava muito bem o espírito de irmandade internacional (herdado do periódico dirigido por Trevisan): “Um Mundo Só - América Brasil Curitiba”. A presença de Dalton em suas páginas é uma prova da continuação das propostas que ele exprimiu em sua própria revista.

Guia Histórico de Curitiba foi depois recolhido, com o título de “Em busca de Curitiba perdida”, à obra do contista no volume *Mistérios de Curitiba* (1968), dando, recentemente, nome ao livro que “comemora” os 300 anos da capital paranaense.

Entender, portanto, as mutações deste conto é acompanhar os estágios de resistência aos mecanismos locais de consagração e também vislumbrar a busca permanente de uma poética topográfica definida em um período matinal de sua carreira literária, quando o autor ainda estava num processo de reconhecimento de seu universo ficcional.

A leitura comparativa destas versões pode abrir perspectivas para

determinar as apostas que estavam sendo feitas na revista e a sua significação numa trajetória marcada pela recusa a qualquer tipo de inserção no campo social estabelecido. O que orientará nossos comentários é um desejo de esboçar a tomada de posição de seu autor e a problemática que estava em vigor em tempos distintos.

“Minha cidade” é um tratado poético de Curitiba. Na *Joaquim*, ele aparece de forma a delimitar dois territórios conflitantes no espaço abarcado pelos limites municipais. Ou seja, havia uma consciência muito definida do antagonismo artístico que se consolidava através da forma peculiar de recortar o espaço urbano, que deixa de ser caracterizado pela unificação para ser visto fragmentariamente. A imagem da cidade enquanto um bloco é substituída por estilhaços. A forma moderna de percorrê-la é costurando os seus diversos segmentos. Somente esta imagem de uma Curitiba múltipla se torna adequada para os jovens que queriam percorrer caminhos novos.

Nesta declaração de sintonia lírica com a cidade, Dalton a vê modernamente, enquanto território palpitante, em que há um choque entre as suas instituições e as manifestações populares. É esta cidade, com seus personagens suburbanos, que ele canta - o uso do verbo *cantar*, que será substituído na outra versão por *viajar*, mostra que se trata de um resgate lírico da cidade. Ao privilegiar a vida em suas múltiplas florações, Trevisan está mais do que manifestando a sua simpatia pelo homem da rua. É uma maneira de eleger a imagem da cidade enquanto diversidade e não enquanto representação unificada e estabelecida metonimicamente por suas instituições. Não é a Curitiba da Academia de Letras e nem a do Museu Paranaense que ele busca, mas sim esta cidade fronteira em que personagens notórios (como Gigi, o turco Jorge, dona Nhãnhã) convivem com pequenas multidões já despersonalizadas. É o momento de passagem

de uma realidade ainda colonial (as polacas vendendo ovos, galinhas e lenhas no centro) para os hábitos mais urbanos (cinemas, vida estudantil e cultural).

O autor se coloca ao lado desta cidade granulada por diversas ocorrências. É na fragmentação do espetáculo urbano, que apresenta manifestações rurais, suburbanas e urbanas, que o contista encontra a sua matéria literária. Esta urbe sem pretensões majestáticas não se envergonha de uma realidade agrícola ainda presente. O jovem contista, sintonizado com este ritmo que guarda vivo um tempo ainda colonial, conclui que ela “é uma cidade boa para um sujeito morrer”.

Há uma tomada de posição a favor da pluralismo desta realidade em detrimento das definições ossificadas em torno de clichês: Cidade Sorriso, terra dos pinheirais, cidade positivista. Ao perceber o múltiplo, o narrador está habitando modernamente o espaço urbano.

Na versão de 1953, *Guia Histórico de Curitiba*, o verbo *cantar* vai ser substituído por *viajar*, revelando um narrador que se coloca agora como alguém em busca não mais de uma postura lírica, mas desempenhando um papel de descobridor, de pesquisador empírico das manifestações do real.

Viajar Curitiba é mais profundo do que cantá-la por conotar a idéia da pluralidade. Neste texto, há um investimento num grau maior de contenção emocional, através da eliminação de alguns tópicos do seu itinerário citadino e da substituição de outros. A representação marginal, entretanto, continua a mesma. E o narrador percorre é a Curitiba paralisada no tempo. No outro texto, o relógio da Praça Osório marcava a hora errada, aqui ele aparece remetendo a um tempo petrificado: “[...] essa Curitiba não é a minha. Eu sou da outra, do relógio na praça Osório que sempre marcou seis horas e meia em ponto” (p.7). Isso sugere que ele já está

vendo Curitiba de uma perspectiva histórica (daí o título novo: *Guia Histórico de Curitiba*), como uma cidade que já vai deixando o seu passado colonial para trás.

A perda desta cidade que marcou o seu discurso no momento da estréia fica evidente na mais recente versão do texto, a que consta do livro alusivo aos 300 anos de Curitiba.

Aqui se fazem necessários alguns esclarecimentos de ordem mais geral.

A leitura de uma cidade é que define a imagem que ela terá para nós. Temos que pensá-la então como um ser sem face definida, que só pode ter um retrato parcial. Seguindo tal raciocínio, é lícito afirmar que toda cidade é várias cidades e que ela só se entrega, em suas formas mais recônditas, para quem a percorre com os olhos atentos.

Todo recorte de sua realidade é, antes de mais nada, uma interpretação que privilegia determinados aspectos. Ou seja, ela estará, via de regra, revestida de uma intenção. Por mais que nos esforcemos nunca conheceremos todas as faces que uma metrópole possui. A nossa percepção dela será, por isso, uma imagem composta pela superposição de elementos desemparelhados, ou seja, teremos apenas a montagem de uma série de vistas parciais.

Isso nos coloca numa situação de relatividade, que geralmente é “ignorada” pelo discurso oficial, que concebe a cidade a partir de uma visão restritiva, sufocando assim as inesgotáveis possibilidades de montagem.

O discurso oficial tem uma função publicitária, que é dar a conhecer as belezas municipais. Isso define a hipocrisia reinante nestes cartões postais que operam uma suavização, ideologicamente premeditada, do complexo urbano.

Se pensarmos que toda leitura da cidade é um mapa, que elege trilhas, estabelecendo prioridades com o intuito de dar uma forma ao que existe caoticamente, poderemos afirmar que os discursos oficiais são mapas dissimulados.

Neste momento de sua produção, Dalton continua fazendo a crítica aos estereótipos sobre Curitiba, agora vestidos com uma roupagem moderna de capital ecológica e bem planejada. O perfil da cidade eleito pelos órgãos oficiais revela não a amostra do que a cidade realmente é, dentro de sua diversidade gritante, mas sim aquilo que se quer que ela seja. São exibidos a Ópera de Arame, o Jardim Botânico, o Teatro Guaíra... Na verdade, esta colagem que é tomada como a Curitiba de corpo inteiro não passa de uma leitura ideologizada da pluralidade urbana, com o intuito de edificar, apenas no discurso, a cidade modelo.

Um procedimento desta natureza acaba anulando as outras cidades que compõem Curitiba. A obra de Trevisan, desde a revista *Joaquim*, funciona como um antídoto contra a deformação suavizadora. *Em busca de Curitiba perdida* traz, na sua primeira página, o hino oficial da cidade. E isso cumpre, na estrutura do volume, um papel de contraponto que atende a funções irônicas, uma vez que os contos contestam frontalmente as imagens veiculadas pelo hino que caracteriza hipocritamente a urbe como cidade linda e amorosa, jardim de luz, paraíso na terra, linda jóia... Este ufanismo provinciano recebe uma resposta contundente através de histórias realistas que são um anti-hino, ou melhor, um hino às avessas, que substitui os topônimos pitorescos por outros que passam para a história da cidade através da literatura do autor: Rio Belém, túmulo da Maria Bueno, Buraco do Tatu, Caneco de Sangue...

O que marca estes textos e, em especial, o que estamos comentando, é um profundo sentimento de exílio. Trevisan se sente em terra es-

trangeira. A sua Curitiba, cantada na *Joaquim*, é agora passado. Esta Curitiba nostálgica fica evidenciada em outros contos, como em “Que fim levou o Vampiro de Curitiba”, onde o narrador lamenta a perda das características que a cidade de sua juventude tinha, marcando assim o descompasso entre o Vampiro que sobreviveu e a cidade que foi assassinada, como em “Canção do Exílio”, onde manifesta o desejo de, antes de morrer, abandonar a cidade que lhe é estranha: “morrer em Curitiba que não dá / não permita Deus / só bem longe daqui” (TREVISAN, 1992: p.43). Este sentimento de exílio, nascido não da mudança do narrador, mas sim da perda de uma parcela da cidade, aponta para uma visão que se volta permanentemente para uma imagem do passado.

Das diversas mudanças do conto “Em busca de Curitiba perdida”, a mais significativa é a repetição, no final do texto, do verbo viajar: “Curitiba sem pinheiro ou céu azul, pelo que vosmecê é - província, cárcere, lar -, esta Curitiba, e não a outra para inglês ver, com amor eu viajo, viajo, viajo” (p.9). A repetição conota a obsessão de percorrer um espaço que só existe na dimensão da memória. E dá a chave para a iteratividade de recursos, enredos e personagens.

A oposição entre dois espaços, que se dava em “Minha cidade” no tempo presente, vai se tornando também uma oposição entre dois tempos. Este antagonismo, que permanece atual, vai ser responsável por um ponto de vista que faz com que a cidade, apesar de sua modernização, seja vista por um prisma colonial, agrário, pelo fato de Trevisan continuar se sentindo pertencente ao período histórico de sua debutância literária.

Independentemente desta mudança e deste valor de “desfocar” as pretensões civilizadas da capital, a leitura das versões deste texto fundante de uma concepção do elemento urbano deixa patente a imagem de

um autor que preferiu gravitar sempre em uma órbita marginal, investindo numa fissura permanente da linhagem artística e social provinciana.

Podemos querer ver neste apego à província agrária, na obra de um autor que defendeu uma literatura aberta às influências, uma contradição. Se há esta contradição, ela é apenas aparente. O que marca a modernidade desta concepção de província não é a defesa de uma modernização de superfície, que Dalton Trevisan jamais aceitou, mas uma maneira de habitar modernamente a periferia, abrindo-se para a experiência do múltiplo em um território urbano concebido como espaço da percepção. Dalton se vê como um narrador itinerante que, ao perceber a cidade, percebe a si mesmo. A sua modernidade não está na defesa de uma cidade industrializada, mas na edificação de um eu que se projeta na realidade.

Nesta sua constante luta contra qualquer aproximação do poder provinciano, o que faz com que esteja permanentemente voltado para o externo, Dalton Trevisan acaba se insurgindo contra a institucionalização da pintura de Guido Viaro, que havia sido um dos pais da renovação empreendida pelos jovens. Isso se dá em 1984, quando o pintor, já falecido, acaba incorporado pelo discurso oficial. Tal episódio interessa diretamente para os rumos deste ensaio na medida em que o texto que Dalton escreve já na fase madura de sua carreira tem como objetivo garantir a mesma independência que, durante *Joaquim*, ele alcançara através do elogio a Viaro. Aqui, o pintor serve-lhe para deixar definida sua total incompatibilização com os valores da Curitiba letrada. Tal mudança de julgamento não quer apenas negar o artista italiano, mas desligar-se dele e, por extensão, dos valores provincianos.

Neste artigo, intitulado “Uma rua barulhenta” (*Gazeta do Povo*, 10/10/84), Trevisan retoma alguns pontos do anterior, publicado em

1946. Na verdade, ele o rescreve, apresentando-o como primeira parte da nova crônica com uma estrutura dupla - esta estrutura demarca nitidamente a passagem do tempo. De 1946 a 1984, o sentido da obra de Viaro mudou na perspectiva do contista. O artista, que era considerado sozinho uma rua barulhenta, foco da renovação artística do Paraná, é hoje um pintor datado, sem o direito de ser tomado como mestre da geração à qual Dalton pertence. Por isso, Trevisan questiona a sua própria definição de Viaro: “uma rua barulhenta de Curitiba às seis da tarde?”. Ou seja, o tempo em que o pintor tinha uma significação para o movimento artístico do estado já passou, tal significação só fazia sentido durante o alvorecer da renovação. Dalton não descarta sumariamente Viaro, mas faz uma distinção entre o homem inquieto e o artista, que, de uma certa forma, justifica o seu entusiasmo matinal. Para ele, Viaro colocou, como Oscar Wilde, todo o seu talento na vida. Sua verdadeira grandeza estaria no uso do verbo, na sua vocação literária. Sua pintura, no entanto, teria sido estática e primária:

Que contraste com a pobre pintura: bem comportada, reacionária, nenhuma originalidade. Diria até acadêmica, se ele soubesse desenhar. Em busca de efeito maltratava nariz e pé? Ai dele, só inabilidade. Na gravura poderia quem sabe fazer das fraquezas força e, ruim artesão, repetiu sem progresso as poucas qualidades e muitos erros - entre a primeira e a última nada aprendeu.

Através desta separação entre Guido Viaro, o homem revoltado que não se acanhava diante dos valores suspeitos, e o artista medíocre, que é um mau exemplo, Dalton busca não só justificar o seu primeiro artigo, em que ele se valia de Viaro para polemizar com os adeptos da arte paranista, mas também acertar contas com a arte provinciana que absorveu a rebeldia de Viaro, cultuando-o como instituição paranista. Assim, Viaro, às seis da tarde, já não é mais o pai pródigo, em quem os filhos rebeldes se reconheciam. Ele é uma extensão da arte provinciana que tem

que ser combatida. Dalton, nega então o seu próprio julgamento do pintor, com quem teve uma longa amizade, que se prolongou na sua amizade com o filho (Constantino Viaro), em nome de uma permanência nos antípodas da vida cultural provinciana. Nesta sua cidade, Viaro será visto, a partir de uma certa altura, com uma dupla nacionalidade, que pertence e ao mesmo tempo não pertence a ela. Com estas permanentes rupturas, Trevisan leva até o fim a sua opção de ser o filho pródigo, que não se deixa prender por nenhum tipo de sentimentalismo por sua terra natal. Com isso, ele se mantém sempre à margem do campo literário, em sua vocação de franco-atirador.

FECHANDO A BIBLIOTECA

O CÂNONE ESTILHAÇADO

No meio do caminho de *Joaquim*, mais precisamente na sua décima primeira edição, deu-se início a uma série de depoimentos de jovens. Estes depoimentos tinham um sentido geracional e visavam consolidar o lugar dos artistas novos dentro do panorama nacional marcado pelo cosmopolitismo. Por isso, havia um clima de liquidação de saldos, comentado por Silviano Santiago em “Sobre Plataformas e Testamentos”: “Nos difíceis anos 40 a emergência de uma nova geração traz como consequência o balanço impiedoso dos feitos da velha geração” (SANTIAGO: p. 19). Dois livros compostos de entrevistas contribuíram significativamente para este balanço por se complementarem: *Testamento de uma geração* (1944), de Edgar CAVALHEIRO, e *Plataforma da nova geração* (1943), de Mário NEME.

No primeiro, os escritores que se ligavam à idéia modernista faziam um balanço de sua atuação. Foi a pedido de Edgar Cavaleiro que Mário de Andrade começou a escrever o *mea culpa* que viria a se transformar em “O Movimento Modernista”, mas este texto acabou não sendo publicado no conjunto dos testamentos, aparecendo isoladamente e ultrapassando em significação o livro organizado por Cavaleiro. Como um todo, *Testamento de uma geração* revela que a preocupação preponderante recai sobre a busca de um conceito de Brasil triangulado, como o

proposto por Gilberto Freyre, de onde, logicamente, foi banido o Sul do país, visto como o anti-Brasil, como a negação desta mistura que deu origem a uma imagem pitoresca de nacionalidade. Isso que fica apenas sugerido em algumas confissões deste inquérito, aparece tratado por Abguar Bastos: “para o intelectual brasileiro, o que está em perigo é a nossa cultura, que não pode sumir de nenhum ponto de nosso território, como sumiu de certas colônias do Paraná e Santa Catarina” (CAVALEIRO, 1944: p. 27). O Modernismo figura para estes depoentes como um momento de definição do nacional. Afonso Arinos de Melo Franco reconhece as raízes européias do movimento, mas lembra que não havendo um cânone, um sistema de valores muito rígido, os seus integrantes valeiram-se dele para chegar aos caminhos da pátria verdadeira. Isso se encaixa com o que diz João Alphonsus, que vê no movimento um admirável laço de unidade nacional, responsável pelo contato estabelecido com as regiões. O regresso ao Brasil será contestado apenas por Augusto Frederico Schmidt, voltado para os sentimentos universais. Ele se sente, por isso, fora de sua geração, esperando um lugar entre os jovens. Este lugar, ele encontrará-lo-á no grupo de 45 que, negando a poesia colada ao mapa do Brasil, a poesia da geografia nacional, reconhece-o como precursor.

Manoelito d’Ornelas, como os demais depoentes, também acredita numa possibilidade de identidade nacional, unificada pelas características típicas, pois “só assim teremos vencido a poderosa força desagregadora dos continentes humanos alienígenas que aqui se radicaram em núcleos” (idem: p.181). Todas estas convicções apontam para o fato de que o projeto maior do Modernismo, segundo a maioria dos seus representantes reunidos por Cavaleiro, foi a construção de um conceito de nação que nos distinguisse da Europa. É isto que dá uma conformação grupal aos elementos que escrevem este testamento coletivo.

A busca de uma unidade pelo característico nacional remete necessariamente a uma tentativa de centralização, como já ficou dito no começo deste ensaio. Tentando apagar os elementos alienígenas, por não fazerem parte do Brasil pitoresco, este projeto descamba para uma planificação e para uma utopia identitária.

Já *Plataforma da nova geração* é um livro mais limitado por sua pouca representatividade. Ele está centrado em São Paulo e reflete muito mais uma realidade estadual do que nacional. Apesar desta limitação, é possível encontrar subsídios para a compreensão do período. Fica nítido no livro o esfacelamento dos caminhos, não havendo assim um elemento comum tão forte como no livro anterior. O que há é uma ânsia de entender o turbilhão do presente, sem definições hegemônicas. Mas algumas características podem ser identificadas. A primeira delas é a afinidade entre os depoentes: trata-se de uma geração composta, em sua maioria, por sociólogos, com uma ligação de trabalho, estudo ou nascimento com a cidade de São Paulo. O seu projeto é, portanto, mais interpretativo do que criativo. Este revezamento é visível na dinâmica da produção literária. Como o Modernismo tinha investido pesado na criação literária, a geração seguinte vai buscar se distinguir trilhando um outro caminho. Esta geração crítica, ligada a São Paulo, sede do Modernismo, é analítica e funcional e vem para pensar as conquistas dos seus predecessores que constituíram uma geração de artistas. Lembremo-nos que Mário de Andrade, o escritor modernista que mais se aproximou do perfil do homem de estudos, em seu testamento literário, ressentia-se por ter traído sua vocação artística.

Estes jovens de 40, localizados num espaço saneado pelas conquistas modernistas, optaram pelo ensaio interpretativo. É uma geração superintelectualizada, em que os criadores são sufocados pelos críticos.

As mudanças que vão se dar com a entrada dos centros periféricos de cultura colocarão em xeque esta hegemonia do grupo paulista que havia se beneficiado com a situação histórica. Nesse sentido, o inquérito de *Joaquim* vai complementar a plataforma de Mário Neme, trazendo para o palco jovens de outras procedências, com uma experiência totalmente diversa, ampliando assim a amostragem de uma geração que dá os seus primeiros passos na vida literária. Os entrevistados de *Joaquim* serão essencialmente criadores, revelando com isso um dado que a *Plataforma da nova geração* escamoteou, pelo fato de estar centrada em São Paulo.

É indiscutível que os depoimentos estavam em alta e significavam uma maneira de dar visibilidade aos produtores literários, vistos como termômetros das mudanças artísticas. *Joaquim* tentou juntar em suas páginas espíritos criadores em alta, oriundos das mais distantes regiões do país, para constituir um padrão literário insurgente. Através do inquérito, a revista revela o seu desejo de representatividade. Ao dar voz aos jovens, não se tinha nenhuma preocupação com suas tendências estéticas, usando como critério seletivo o fator idade - embora admitisse um poeta já consolidado da geração anterior - Murilo Mendes. Muitos desses artistas não se realizaram, estando seus depoimentos fundados na sua condição neófito, o que não diminui o seu peso na medida em que compõem um retrato do artista em formação. Participaram desta seção os seguintes jovens: Raimundo Sousa Dantas (nº 11), Ney Guimarães (nº 11), Francisco Pereira da Silva (nº 11), Ledo Ivo (nº 12), Harry Laus (nº 13), Armando Lins (nº 13), Bernardo Gersen (nº 17), Temístocles Linhares (nº 17), Afonso Félix de Sousa (nº 19), Oscar Sabino Jr (nº 20), Adalmir da Cunha Miranda (nº 21) e o já consagrado Murilo Mendes (nº 15). Qual é o denominador comum destes nomes ou da geração à qual eles pertencem? Parece ser justamente a falta de um denominador comum. Ney

Guimarães defendia na entrevista que a sua era uma geração desarticulada. Esta desarticulação pode ser vista no próprio fato de se habitar a província. Eram atores que não se deixaram moldar pelo centro cultural do país que tende a desfazer as particularidades através de uma planificação de valores. Tal fato também é assinalado por Francisco Pereira da Silva que vê na sua geração uma ausência de ismos e bandeiras, ou seja, que a vê como uma geração que não se une em torno de concepções de arte definidas e definitivas. Em função desta característica, ele se recusa a apontar os mestres da geração alegando ser impossível, devido à inexistência de figuras consensuais e a uma mistura de influências as mais diversas.

Façamos um levantamento dos nomes dos autores nacionais citados como mestres pelos depoentes para se poder ter uma idéia mais precisa das direções conflitantes que os jovens apontavam.

AUTORES NACIONAIS

Autores	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
C. Drummond												
Mário de Andrade												
Graciliano Ramos												
Murilo Mendes												
Manuel Bandeira												
Lins do Rego												
Jorge Amado												
Otávio de Faria												
Lúcio Cardoso												
Tristão de Ataíde												
O. M. Carpeaux												
Jorge de Lima												
Afonso F. Schmidt												
Álvaro Lins												
Vinícius de Moraes												
Cecília Meireles												
Anibal Machado												
José G. Vieira												
Marques Rebelo												
Sérgio Milliet												
Oswald de Andrade												
Machado de Assis												

Ordem dos entrevistados na tabela: 1 - Ney Guimarães, 2 - Raimundo Sousa Dantas, 3 - Francisco Pereira da Silva, 4 - Ledo Ivo,

Podemos ver que Drummond é o poeta-modelo do período. Mário de Andrade, embora com um mesmo grau de preferência, é lembrado pelos entrevistados em função de sua atividade de orientador estético da juventude, como reconhece Ledo Ivo: “O caso Mário de Andrade é bastante expressivo: os pingentes da nova geração agarram-se à sua generosa conceituação de guia político-social, quando a grandeza de Mário está na sua poesia (mormente a lição dos últimos versos)” (*Joaquim*, nº 12: p.8). Assim, é Drummond, poeta já ligado a um momento de superação das propostas modernistas (o Mário dos últimos versos também se encontra neste período de ultrapassagem), quem se torna caro aos jovens. A drummondiana visão pessimista é preferida às utopias da primeira geração, sendo o poeta itabirano o porta-voz de um período histórico marcado pelos dilemas dos conflitos bélicos. Se Mário é aceito, Oswald (mencionado uma única vez) revela-se distante do ideal artístico dos jovens, que vêem nele a galvanização dos cacoetes modernistas que se queriam superados. Os dois outros poetas mais cotados são Murilo Mendes (daí o motivo deste constar do grupo dos depoentes) e Manuel Bandeira, ambos mais próximos de Drummond (excetuando o Murilo de *História do Brasil*, livro renegado posteriormente pelo autor) do que de Oswald de Andrade. No romance há uma nítida predileção pela narrativa com preocupações sociais, refletida pela ordem de preferência: Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado.

Poderíamos dizer que estes são os autores nacionais que funcionavam como centro do horizonte de referência dos jovens. Mas a sua aceitação tem como contrapartida um grau de rejeição da mesma intensidade. O que nos permite pensar que não existe um cânone nacional definido,

mas sim consensos relativos que atestam antes de mais nada uma abertura para o múltiplo, assumida no depoimento de Ledo Ivo, onde o poeta propõe uma idéia de geração a partir da sua propensão para o fragmentário: “Uma geração não se torna grande pelas suas afinidades, mas pelas suas diferenças, pelo seu caráter multifário”. Posição semelhante é assumida por Oscar Sabino que, evitando o conceito de geração biológica, pensa-a como uma geração de espírito que apresenta integrantes de 18 a (mais de) 30 anos, todos unidos por uma preocupação em fazer algo de novo, mas sem uma unidade de pontos de vista. Não pode haver, portanto, para eles, um cânone nacional.

A fragmentação atinge um grau muito mais acentuado quando se faz referência aos autores estrangeiros, como fica visível no quadro abaixo:

AUTORES ESTRANGEIROS

Autores	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Dostoiévski	■			■		■	■		■		■	
Marcel Proust	■	■		■		■			■		■	
André Gide	■	■		■		■			■		■	
R. M. Rilke	■			■					■	■	■	
Virginia Woolf	■			■		■			■		■	
Franz Kafka	■					■	■		■		■	
James Joyce	■	■				■			■		■	
Marx		■					■		■		■	
García Lorca				■					■	■	■	
Sartre						■	■		■		■	
Maritain							■		■		■	
Walt Whitman	■								■		■	
Paul Valéry				■					■		■	
Thecov						■			■		■	
Nietzsche							■		■		■	
Kierkegaard							■		■		■	
Engels									■		■	
Rimbaud									■	■	■	
Mallarmé									■		■	
Eluard									■		■	
Pablo Neruda									■	■	■	

Unamuno	■												
Luigi Pirandelo	■												
Sinclair Lewis	■												
Ortega y Gasset		■											
Gorki						■							
Tolstoi	■												
Eça de Queirós	■												
Papini						■							
Maupassant						■							
Péguy								■					
Jaspers								■					
Pascal								■					
Bloy								■					
Stendhal									■	■			
Thomas Mann	■												
Julien Green									■	■			
K. Mansfield									■	■			
Paul Claudel									■	■			
Hemingway									■	■			
Faulkner									■	■			
Baudelaire									■	■			
Apolinaire									■	■			
Aragon									■	■			
T. S. Eliot											■	■	
Paul Verlaine											■	■	
Fernando Pessoa											■	■	
Maughan												■	■

O quadro dá bem a medida da influência da língua francesa sobre esta geração. Os três mais cotados romancistas chegaram-nos via francês, sendo Proust e Gide desta nacionalidade e Dostoiévski traduzido no Brasil das edições francesas ou lido nestas. Virginia Woolf, Kafka e Joyce ficam num segundo lugar, mostrando esta movimentação do cânone literário, que deixa de ser hegemonicamente de extração francesa - embora Kafka também nos chegue através deste idioma. Na poesia, Rilke lidera praticamente sozinho, seguido por Frederico Garcia Lorca. Na esfera do pensamento, é Marx e Maritain que garantem uma posição de relativo relevo no cânone, representando uma certa preocupação política e católica da geração jovem, já não tão acentuada. Muito mais visível do

que no horizonte de referência nacional, a desarticulação aqui dá o perfil de um período de estilhaçamento que reflete a multiplicidade de projetos de leitura que desencadearão projetos de criação variegados.

Mas esta listagem de autores citados permite que tiremos outra conclusão. Sendo ela muito mais rica em nomes do que a anterior, com mais do dobro de autores, fica evidente um desejo de universalização. Em carta para José Paulo Paes, para comentar o seu primeiro livro (*O Aluno*, 1947), em que havia um discurso poético paralelo ao dos grandes nomes da nossa poesia moderna, Carlos Drummond de Andrade alertava o estreante para a necessidade de dialogar com a literatura estrangeira:

[...] as influências são sensíveis em você, e até confluências (“Canção do afogado” identifica-se com “Balada”, do Glauco; são simultâneas?). A verdade é que há um certo ar de família entre os novos poetas brasileiros, ar de família que estou aflito para eles perderem, marchando cada um para o seu rumo difícil [...]. O aparecimento de um novo e bom poeta é como que a negação ou a superação dos poetas imediatamente anteriores, pouco importando que numa perspectiva de séculos uns e outros se confundam na mesma cadeia. Entre nós, e na situação presente, creio que o necessário será reagir contra os de “mais de quarenta anos”, não evidentemente para voltar aos de “mais de oitenta”, mas para libertar nossa sensibilidade dos clichês poéticos que eles criaram. É a tarefa de vocês. Não haverá nisso nenhuma injustiça para com os velhos; nem há injustiça em arte... Seu livro, a começar pelo título, trai uma posição que significa fervor pela poesia, mas que conduz você a desistir da invenção, ainda que defeituosa, para se comprazer na lição dos “mestres”. Ora, no dia em que você perder o respeito aos mestres terá dado um grande passo à frente, como o filho que fugiu de casa e vai ganhar a vida na dureza do mundo. Sou decididamente contra o paternalismo literário, e a favor da insubordinação. *Para fugir aos modelos nacionais, leia os estrangeiros; é contrapeso excelente, e imitação por imitação, a dos últimos nos faz ir mais longe e nos universaliza mais, isto é, traz consigo mesma a possibilidade de libertação.* (PAES, 1997: p. 36)

A carta de Drummond aponta para a necessidade de rompimento com o espírito de família, ou seja, com a tradição nacional, para que se estabeleça uma ação reflexiva entre o interno e o externo. Numa geração insurgente que tinha atrás de si grandes autores, a busca de modelos internacionais assume uma incontestada função libertadora. Note-se que

Drummond pensa o período a partir da imagem do filho pródigo, que tem que fugir de casa para encontrar-se. A grande quantidade de autores internacionais citada pelos jovens tem uma significação transparente: o itinerário do filho pródigo se dava através de uma descentralização da leitura de ordem lingüística, estilística e geográfica.

Drummond acha fundamental perder o respeito pelos mestres. Tal conselho pode ser entendido de outra forma: havia a necessidade de se perder o respeito por um cânone, pois o seu estilhaçamento é uma forma de combater os clichês literários.

Uma outra reflexão que pode ser feita a partir desta listagem é sobre a posição da revista *Joaquim* em relação aos autores citados. Há uma concentração de interesse nos escritores mais cotados nas entrevistas. Gide, Proust e Rilke estão entre os mais comentados e traduzidos nas páginas de *Joaquim*, mas há um investimento também em Virginia Woolf, Sartre, Joyce e Kafka e em diversos outros. A revista atende, portanto, a uma expectativa de leitura do período e contribui para a abertura do campo literário, não o concebendo como polarizado por umas poucas figuras, ou seja, ela é uma revista sem uma perspectiva unificadora. Desdenhando uma tradição fixa, *Joaquim* reflete a intenção do período de ver o cânone como um elemento agregativo e, portanto, em movimento, que se refaz através do acréscimo de outros autores. Assim, há uma visão heterogênea do que seja canônico, neutralizando o seu poder centralizador.

A DUPLA RUPTURA

Tendo em vista o que ficou dito até aqui, podemos afirmar que *Joaquim* adquiriu uma identidade feita de pedaços. A tendência para a estratificação que pode ser verificada no horizonte de referência dos jovens é o princípio organizativo da revista editada por Dalton Trevisan. O seu próprio manifesto, como já afirmamos no início deste ensaio, é marcado pela colagem de trechos de diversos escritores, revelando a natureza compósita do ideário da revista. Isso fica evidenciado na aceitação do outro que se efetiva através da publicação de manifestos alheios no espaço da *Joaquim*. No seu número 9, sai o “Manifesto Invencionista”, em que artistas argentinos apresentam uma proposta para a criação de uma arte não-figurativa, concreta, que valorize a ótica, a realidade e a invenção. No número 18, a *Joaquim* publica o “Manifesto dos Novíssimos”, proposto por jovens poetas paulistas que ficaram conhecidos como a “geração do primeiro semestre de 1948” - maneira criativa de contestar o conceito de geração. Eles elaboraram este manifesto no I Congresso Paulista de Poesia, a partir do conflito de Oswald de Andrade e Domingos Carvalho da Silva. Os jovens defendiam que o Modernismo havia entrado num período de desgaste de procedimentos e técnicas repetidas *ad infinitum*, enquanto a sua geração posterior se opunha a todos os recursos modernistas sem propor algo efetivamente novo, encontrando no com-

bate sistemático a 22 a única forma de afirmação. Os novíssimos se viam diante de uma encruzilhada, recusando-se a seguir qualquer caminho. Buscavam se estabelecer através da resistência aos estereótipos de 22 e 45, aceitando do passado só aquilo que realmente fosse conquista. Num certo sentido, *Joaquim* se identifica com esta posição na medida em que se reporta às duas tendências com o intuito de apropriar-se de suas conquistas, sem uma definição restringível.

Mas se tal procedimento pode dar a chave de leitura da *Joaquim*, ele, ao mesmo tempo, isenta-a de defender uma idéia de arte restritiva, mostrando que lhe interessava antes de mais nada tornar-se um delta para onde confluíssem as mais variadas expressões artísticas. Aceitando colaboradores da Geração de 45, do Modernismo e dos novíssimos, *Joaquim* buscava ser este ponto de confluência onde se dava a colisão dos contrários.

Uma seção que se manteve presente em quase todos os números, “História Contemporânea”, também era montada através da técnica da fragmentação. Assim, a maneira privilegiada da revista recortar os acontecimentos do tempo presente era a colagem. O mapa literário que ia se desenhando nas suas edições era composto por retalhos. Ou seja, ao mesmo tempo que havia um nítido anseio de universalização, manifestava-se uma valorização do local, na medida em que se desfazia a centralização do poder literário num dado espaço. É este desejo conjunto de atingir a esfera do transnacional que faz com que a província deixe de ser vista como antípoda da metrópole. Dizendo isso de outra forma: a província toma consciência de si mesma no momento em que se abre para aspirações que a transcendem. A revista é na verdade o termômetro deste movimento que pode ser visto como uma dupla ruptura. *Joaquim* rompe com uma idéia de autonomização do regional, como culto da identidade,

como movimento ortodoxo de contra-colonização, e rompe também com a concepção de uma arte totalmente desenraizada da vivência do cotidiano. Ela assume o lugar geométrico dos contrários, que não tem nada a ver com o meio termo, com a indecisão, refletindo, isso sim, uma necessidade de habitar o fronteiroço como forma de resolver uma condição dilemática e com isso garante um distanciamento dos lugares comuns sociais, literários e políticos.

O que a revista reflete, na esfera da relação entre província e metrópole, é uma combinação de internacionalismo e localismo que a torna portadora de uma forma nada extremada de se posicionar no campo social. Gilberto Freyre, em *Interpretação do Brasil*, livro em que faz um balanço da situação híbrida da cultura brasileira, nascida de um colonizador etnicamente heterogêneo - Portugal faz parte de uma zona de transição entre dois continentes, a Europa e a África, sendo, portanto, um país aberto para a miscigenação - defende que o regionalismo e o internacionalismo não podem ser pensados como conceitos excludentes, mas interpenetrados: “Não importa que nos seus apegos transnacionais, o homem vá tão longe quanto se possa imaginar e torne-se um verdadeiro cidadão do mundo. Sua condição de membro do grupo primário local parece, ainda assim, necessária para a sua saúde pessoal e social” (FREYRE, 1947: p. 175). O sociólogo vale-se desta idéia para defender a importância da região contra a idéia centralizadora da nação - diga-se de passagem que o livro foi escrito no ano de 1944, no fim da ditadura Vargas, o que dá bem o contexto desta discussão. A sua conclusão, todavia, define de forma precisa a posição assumida por *Joaquim* de partir para uma busca do universal sem perder de vista o local. O conceito de tradução, tão caro aos jovens, também tem que ser estendido para a ação de dar cidadania literária às regiões e aos seres deserdados do universo provinciano do qual

eles faziam parte. Ao retratar a periferia até então desprezada, também estava sendo empreendido um movimento tradutório que complementava a tradução de outras literaturas para as obras produzidas na periferia.

Podemos fazer uma distinção clara deste projeto, pensando *Joaquim* como um órgão formativo empenhado no processo de afirmação “provincial”. Ela é uma revista provincial, ou seja, que não busca simplesmente uma valorização localista, mas a sua superação. O que a marca não é um complexo periférico, mas uma nítida ansiedade transatlântica. O termo provincial cifra, portanto, uma ruptura com o provincianismo, embora marque com precisão o lugar a partir do qual se está fazendo a reformulação dos caminhos literários. Ela investe sentido na sua origem geográfica e politicamente demarcada, sem, no entanto, restringir-se a este espaço. *Joaquim* é provincial por sua localização e não por sua ideologia. Como diz David Mourão-Ferreira sobre o grupo português Orpheu: “Estar é ser. Estar na província é ser, fatalmente, provincial” (apud ROCHA, p. 81). As revistas jovens dos centros periféricos de cultura caracterizam-se então por um provincialismo que transcende o provincianismo e o regionalismo. Elas marcam esta passagem de um conceito para outro, fazendo a reinvenção da província.

Rompendo com os dois extremos, *Joaquim* se aninha nesta região estratégica que lhe permite manter uma certa distância das ortodoxias. Se ela não era mais local do que universal, também não era mais modernista do que da Geração de 45. Enquanto espaço agregativo, funcionava, no tocante ao campo literário, como elo de posições contraditórias, fazendo com que fosse estabelecida uma ação em frentes duplas ou múltiplas que visava ultrapassar um pensamento literário polarizado, fundado numa lógica de alternativas. O seu princípio unificador, portanto, é a busca de uma geografia intermediária entre o fora e o dentro, o Modernismo e os

jovens, a região e a nação. É através desta postura não ortodoxa que *Joaquim* ajuda a operar uma legitimação moderna do periférico.

Na área estrita da literatura produzida no Paraná, ela faz a passagem da literatura tradicional para a moderna. Esta passagem se dá queimando a etapa modernista, que o estado não teve em função de sua forte tradição simbolista, levada ao extremo da rotinização por epigonais que fizeram um uso repetitivo dos procedimentos, recorrendo a eles passivamente, sem nenhuma invenção. A atuação da revista tem portanto um papel que, em função da própria realidade da província de que ela emana, tornou-a mais próxima da geração modernista que saía de cena no panorama nacional. Isso deu-lhe a oportunidade de não se aproximar de forma muito colada ao projeto antimodernista da Geração de 45. Tal postura é visível no seu caráter liquidatório, na sua gramática iconoclasta e destrutiva, marcada pelo espírito *anti*. Ela teve então que assumir um caráter destrutivo que não era próprio do período marcado pela reconstrução de um mundo saído da guerra.

Tal papel de rompimento com um ideário ortodoxo pode ser visto em um poeta que, ligado à sensibilidade da Geração de 45, superou-a através da incorporação do ponto de vista da *Joaquim*. Quando, em 1947, o jovem poeta José Paulo Paes entrava em cena com a coletânea *O Aluno*, a literatura modernista já assumira uma perspectiva histórica. Os jovens, no entanto, tinham atrás de si não apenas escritores epigonais, embora fosse manifesta a rotinização de alguns expedientes desta corrente, e sim um conjunto significativo de grandes escritores que, superado o estágio inicial de ruptura, tinha levado a produção literária a um nível de qualidade ainda não atingido coletivamente em nossa história.

Na produção dos jovens, em fins dos anos 40, pode ser detectada a sombra dos escritores que dominavam o campo literário. Isso, na verda-

de, não se configura uma fraqueza de caráter ou de personalidade por parte dos moços. É fruto da consolidação de uma moderna tradição poética. Num certo sentido, os neófitos em letras sofreram o peso desta ascendência. Ou seja, o dilema do iniciante não era mais o dos primeiros modernistas, que precisaram liquidar em bloco uma tradição rotinizada. Deles era exigido, além da superação de alguns cacoetes, o aproveitamento das experiências de uma tradição imediata altamente positiva, sem deixar de privilegiar os elementos característicos de um novo estágio das letras.

Tendo em vista tal especificidade do contexto em que surgiu *O Aluno*, podemos entendê-lo melhor. Diga-se ainda que Paes o publicou em Curitiba, cidade para onde veio na condição de estudante secundarista. Ele estava, portanto, num exercício duplo desta condição de aluno que, em relação aos grandes vultos de nossa poesia, conotava um sentimento de humildade. O poeta, em sua autobiografia, revela o sentido que a escolha deste título teve para ele: “Ao escolher o título de *O Aluno*, eu queria deixar claro o meu débito de iniciante para com alguns *mestres*” (PAES, 1996: p.38). O título, portanto, era uma maneira de assumir as influências e de neutralizá-las através da aceitação declarada. Isso que aparece no título é confirmado por dois poemas que remetem à fonte: “Drummoniana” e “Muriliana”.

O Aluno é, portanto, um livro que define a inserção de Paes no discurso poético nacional, constituindo-se não apenas em uma fase de aprendizado, mas em uma postura moderna de relacionamento com a tradição, embora o autor vá declarar, em entrevista a José Geraldo Couto (*Folha de S. Paulo*, 12/11/95), que tenha buscado calar estas ascendências: “No segundo livro, *Cúmplices* (1951), eu já tinha mais consciência de que tinha que lutar contra essas influências para conquistar uma voz

própria, o que acredito ter alcançado a partir de *Novas Cartas Chilenas* (1954)”. O seu livro matinal, em função de uma carta de Drummond, teve o papel de levá-lo a uma abertura para os grandes poetas universais, definindo a sua futura carreira de tradutor.

O Aluno, no entanto, não pode ser visto como um momento de fechamento que será superado por outros livros e por influências externas. É, isso sim, o primeiro estágio deste caminho para a universalidade. Não podemos esquecer que, vivendo no interior de São Paulo (Taquaritinga) e depois em Curitiba, num período em que esta cidade se distinguiu por uma produção passadista, a descoberta dos nossos grandes poetas modernos funcionou como uma abertura.

Não se trata de uma subserviência cega à tradição, nos moldes em que se pensa a Geração de 45. Daí a oportunidade de estabelecer uma relação com o *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, publicado em 1927, no auge da atuação modernista. Oswald subverte a poesia através de um conceito outro de livro, não mais visto como uma coisa séria, mas como algo lúdico, provisório e irônico. O caderno está ligado a um universo pré-adulto, que dá a chave de uma poética em que o autor busca, mediante a infantilização do discurso, uma postura primitivista. No prefácio da edição da Globo, Raúl Antelo afirma que “Oswald de Andrade não sonha com um Livro mas rabisca num primeiro caderno que o confirma como aluno”(apud ANDRADE, O., 1991: p.9). O caderno é, para ele, o território mítico da experimentação, e o autor que rabisca (ato subversivo por natureza) ao invés de escrever a poesia está fazendo um uso não-normativo de suas páginas. Os seus próprios desenhos, que ilustram a coletânea, chamam a atenção para o traço infantil que corrobora a perspectiva de uma poética sintonizada com a criança. Assim, Oswald escreve a sua poesia como a criança que faz do

caderno um reduto do sentimental e do subjetivo, tirando-lhe o peso de território da transmissão do saber. É, portanto, um aluno que não cumpre as suas tarefas escolares, rompendo com os conteúdos educativos. Esta ruptura semantiza uma poética que não se quer normativa.

Para José Paulo Paes, localizado em um período em que a tradição nacional conta também com um sentido positivo, por ter um perfil moderno, a figura do aluno ganha uma outra significação: ele é aplicado, leva a lição poética com mais seriedade e faz as suas tarefas, incorporando as influências de forma comportada. Não existe, fique isso claro, qualquer demérito nesta constatação, definida pela natureza do campo literário naquele momento. Se nos anos 20 havia a valorização estratégica da infância, no período em que Paes escreveu o seu livro estava em voga a imagem do engenheiro, do ser que trabalha com precisão e clareza:

No papel intacto há linhas
fundamentos de aurora, estrutura
de um mundo pressentido, linhas.
("O Engenheiro")

Isso faz a diferença entre as duas posturas escolares: a que subverte e a que incorpora. Mas, a despeito da intenção, o simples fato de Paes se assumir como aprendiz, declarando paródico (de caráter admirativo) o seu discurso, já dota o livro de uma semente de ironia, elemento que vai ser valorizado em obras posteriores. Ele estava atingindo a sua voz própria sem uma intenção deliberada de fazê-lo. *O Aluno* pode ser lido como um momento em que a poesia mais formalizante daquilo que ficou conhecido como Geração de 45 se manifesta de forma um tanto irônica, na medida em que a condição de aprendiz tem algo de questionador. É, portanto, um livro fronteiro, que vai ganhar uma outra significação em decorrência dos rumos tomados pelo poeta. Em entrevista

que consta dos anexos deste trabalho, coloquei a Paes justamente esta questão. É oportuna a resposta do poeta: “A idéia do título não veio do *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, e sim de um poema de Jules Supervielle em torno do aprendizado poético que li em tradução de Casais Monteiro. Aproveitei a dica para inculcar-me aluno de poetas meus antecessores. Há no meu livrinho de estréia inclusive dois pastiches, uma ‘Drummoniana’ e uma ‘Muriliana’. Mas na própria imitação já havia um elemento paródico e crítico. No pastiche há sempre uma certa exageração cômica de cacoetes estilísticos. Relendo hoje essas poeminhas, sinto a ponta de crítica bem humorada que neles havia”. Ou seja, *O Aluno* é oswaldiano antes de o poeta ter recebido a influência de Oswald, com quem conviverá depois em São Paulo. Este parentesco é fruto de sua atuação junto à revista *Joaquim*, que fez ressurgir, um quarto de século mais tarde, o espírito iconoclasta da Semana de 22. Wilson Martins percebeu no poeta este desvio do ideário da geração condoreira de 45, desvio produzido pela luta travada contra os abencer-ragens provincianos: “Tendo estreado em 1947 com *O Aluno*, José Paulo Paes também se inscreve, mas apenas cronologicamente, na Geração de 45, dela se separando e distinguindo, entretanto, pela natureza de inspiração e pela conformação intelectual. Ele pertenceu, por afinidade, ao grupo de *Joaquim*, que, como pseudópode do Modernismo de 1922, ignorou, no sentido forte da palavra, a nova estética surgida em São Paulo precisamente para contestá-lo. *Joaquim* opunha implicitamente o ácido dissolvente e desmistificador da ironia à solenidade hierática e erudita do Clube de Poesia, e, criada em 1946, foi uma revista modernista porque só então as correntes renovadoras de 1922 começaram a penetrar no Paraná em termos coletivos ou geracionais; basta comparar-lhe o conteúdo e as idéias com os da *Revista Brasileira de Poesia*, que surgiu em

1947 como órgão oficial dos poetas que então reconheciam, mais do que decretavam, o fim do Modernismo andradino (quero dizer, dos dois Andrades)” (*Pontos de Vista*, v. 12: p. 378).

De uma certa forma, é esta dupla orientação, o tributo à Geração de 45 e o espírito questionador do grupo da *Joaquim*, que vai distinguir o livro com o qual o poeta deu início a uma obra que, sem deixar de seguir os rumos da produção nacional, nunca caiu em extremismos estéticos.

Joaquim, sensível ao espírito destrutivo dos modernistas, também acolhia os jovens menos iconoclastas - como já ficou dito em páginas anteriores deste trabalho. Mas é inquestionável que o que o distingue é o seu poder de fogo. Segundo Walter Benjamin, o caráter destrutivo tem como objetivo primordial criar espaço e está ligado a uma idéia de rejuvenescimento (não só por quem é tomado por ele mas no ambiente em que se manifesta) na medida em que objetiva garantir ar fresco e espaço livre, opondo-se, para tanto, a toda forma de conservação: “O caráter destrutivo está na *front* dos tradicionalistas. Alguns transmitem as coisas, tornando-as intocáveis, conservando-as; outros transmitem as situações, tornando-as manejáveis e liquidando-as. Estes são os chamados destrutivos” (BENJAMIM, 1987: p. 237).

A consciência da necessidade de manejo é típica dos jovens que buscam desobstruir o campo social ou literário, criando assim espaço para suas edificações. Desejar a destruição daquilo que impede o seu desenvolvimento é visto então não como uma tarefa negativa, mas positiva: “O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente porque vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda a parte, tem que desobstruí-lo também por toda a parte. Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento. Já que vê caminhos por toda a

parte, está sempre na encruzilhada. [...] O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa atrás delas” (idem). O espírito destrutivo atende a uma busca de caminhos e, para que ele seja eficiente, tem que ser completo.

É com este caráter destrutivo que *Joaquim* investe nos monumentos da província letrada, descobrindo os caminhos que levam ao mundo e ao subúrbio. A ação liquidatória dos valores suspeitos define um parentesco com a geração modernista enquanto o desejo de participar do seu tempo leva-a ao encontro dos coetâneos que estão liquidando os próprios modernistas. Daí a posição fronteira da revista em relação às duas gerações que se chocam na luta pelo poder literário. Ela funciona como um aglutinador de tendências opostas.

Tal explicação, no entanto, cobre apenas um lado da questão. Falta ainda ver o problema da perspectiva das estratégias de infiltração que definem o poder de legitimação da revista.

MECANISMO DE LEGITIMAÇÃO

Joaquim pode ser considerado o momento em que se dá a entrada de Dalton Trevisan na vida literária e no âmbito de seus jogos de promoção. Ela tem que ser vista também do ângulo das táticas de aceitação. Um dos grandes equívocos críticos é estudar apenas de forma religiosa um escritor, sem ousar penetrar nos significados menos *nobres* de sua atuação. Isso impede uma abordagem mais sociológica do fazer literário.

A arte sempre contou com um mecanismo de ilusão que a defendeu dos processos de compreensão mais desmitificadores. A verdade é que o artista, concebido como entidade sagrada, como o grau mais elevado na escala humana, ponte entre o criador e a criatura, sempre teve os seus processos de criação protegidos por uma aura que impossibilita o deslindar dos caminhos de sua produção e consagração. Essa divinização definiu diversos processos subsidiários de glosa crítica. Talvez os mais representativos sejam os estudos histórico-biográficos e a análise interna da obra de arte.

Tais posturas críticas, em última instância, consagram o artista mas se fecham para a reflexão mais honesta de suas trajetórias de produção e promoção. Os intelectuais envolvidos nesta tarefa de consagração são como sacerdotes que buscam provar e propagar a grandeza de seu deus. Esta visão religiosa da literatura acabou gerando alguns impasses. Dentre

eles destaque-se o fato de que ficamos entregues a uma convenção do papel sacral do artista, refratário a toda a forma de compreensão mais profunda do ambiente social em que ele se move.

Não podemos deixar de tentar compreender a função consagratória de *Joaquim*, que coloca Dalton Trevisan dentro de um circuito, digamos, alternativo de recepção literária. O fato de a revista ser um espaço do híbrido, marcado por uma vocação para o agregativo, tem suas razões mais rasteiras que importam por ser nesta esfera que são definidas as estratégias de atuação.

Sendo Dalton Trevisan o principal beneficiário da revista, o que o torna agente e agido dela, tem ele interesses pessoais em jogo que não podem ser ignorados sob pena de se compreender parcialmente o papel de *Joaquim*. O principal financiador da publicação é a família do contista, dona de uma fábrica de louças e refratários (Fábricas João Evaristo Trevisan), que manteve um anúncio de página inteira em todos os números do periódico. Tal fato dá a medida da presença do capital econômico da família do diretor no seu empreendimento cultural. É este capital econômico que facilitará a produção de um capital artístico inicial que garantirá a consagração do autor. Sem ter um trânsito pelos grandes jornais do país, Dalton investe na criação de um veículo que, representando um amplo setor cultural, não só na esfera geográfica como também na da vida literária, pudesse colocá-lo em evidência.

Este poder de infiltração era reconhecido pelos jovens que participavam destas revistas dispersas pelas províncias brasileiras. No seu depoimento (*Joaquim*, nº-17, p. 10), Bernardo Gersen deixa dito que “as revistas dos novos representam uma força indispensável ao movimento cultural do país. Além de oferecerem oportunidade aos talentos anônimos e aos rapazes da província sem jornais para colaborar e sem proteção

para se infiltrarem nos grandes matutinos das capitais, elas constituem uma espécie de eliminatória através da qual se faz a seleção espontânea dos autênticos valores que vão nascendo”. Esta seleção, na verdade, não é tão espontânea assim por ser fruto de apostas que estão sendo feitas de forma premeditada pelos jovens. Muito mais do que contribuir para a cultura, estas revistas funcionam no sentido de dar visibilidade a uma geração que começa a surgir em pontos isolados do país. Ela tem um poder de coalizão e de legitimação que suplanta a sua relevância cultural, embora esta também seja expressiva.

No tocante a Trevisan, é fundamental ver as credenciais que a revista lhe concede. *Joaquim* não é apenas um lugar de afirmação coletiva, mas o local de afirmação de Dalton Trevisan através da afirmação de uma geração radicada na província - eleita por ele como sua geografia literária. Nela, o autor se lançou como escritor, colocando para a experimentação de um público amplo o seu recorte da realidade. Assim, sua personalidade literária se construiu nas páginas desta revista, uma vez que o estímulo ao projeto *Joaquim* funcionou indiretamente como estímulo para a produção de seu diretor. Ela, portanto, o encorajou a investir pacientemente nos caminhos literários testados num veículo geracional.

A revista faculta um processo de *feedback* para o diretor, permitindo-lhe receber críticas e definir o grau de rejeição ou aceitação do produto que está sendo proposto. Neste processo em que fica fixada a condição dupla de diretor e autor, as críticas positivas à revista são extensíveis à sua obra e apontam caminhos possíveis para futuras produções. Assim, a revista, tornando-se foco de interesse coletivo, ao penetrar no campo literário, é muito mais reversível do que o livro, ou seja, ela dá um retorno mais consistente dos níveis de receptividade de uma proposta criativa

do que uma obra individual. Por se inserir de forma muito mais completa nas questões latentes do seu tempo, ela goza de uma imediata reversibilidade, que, nos momentos definidores de uma carreira, que é o período em que se encontram os participantes das revistas de moços, pode contribuir sobremaneira para o encaminhamento de uma obra.

O êxito de *Joaquim*, que não morreu como as demais revistas, mas que foi premeditadamente interrompida por seu fundador, funcionou como um mecanismo importante para a consolidação do êxito da obra de Trevisan. Ele herdava não apenas um círculo nacional de relações, mas principalmente as credenciais de uma geração que, abonando a revista, abonava também a sua produção. Ele vai continuar em contato com os antigos leitores da *Joaquim*, enviando-lhes seus folhetos e assim solidificando o seu nome até que em 1959, com a chancela da Civilização Brasileira, sai o seu primeiro livro (*Novelas nada exemplares*) em uma editora comercial. É esclarecedor que este livro seja composto por reinvestimentos em histórias escritas ao longo dos últimos dez anos, ou seja, durante o período em que circulou a revista. A obra que enfim atingia uma forma satisfatória, publicada por uma editora metropolitana, foi uma espécie de suma ficcional, que dava a estatura de um escritor que pacientemente vinha montando um mosaico. O livro vêm à luz carregado de um grande poder simbólico, poder que o autor acumulara no decurso de seus anos de formação, seja como mentor de *Joaquim*, seja como autor de inúmeros folhetos - expedientes que lhe permitiram continuar testando sua produção.

A *Joaquim*, portanto, serviu para catapultar o jovem curitibano, sem uma presença fora de seu estado, no meio do torvelinho cultural dos fins dos anos 40 e início dos 50. Funcionou como um trampolim de lançamento, rigorosamente controlado por seu diretor - haja vista que é dele

a presença mais contínua e acentuada ao longo dos 21 números. O fato é que Dalton polarizou sua obra na revista, fazendo convergir para si os lauréis que esta conquistou em sua curta mas intensa existência.

Dadas estas características, seria no mínimo ingênuo tratar de *Joaquim* apenas como um movimento que objetivava a renovação desinteressada do campo literário. A sua fundação pressupunha a projeção de um grupo e, mais especificamente, de um autor no circuito literário nacional. Com isso não se quer minimizar o seu papel, mas dar-lhe a verdadeira estatura e desmontar os mecanismos através do quais Trevisan busca ser feito pela revista, sendo confundido com ela, acumulando assim um capital simbólico que lhe dará uma consagração que está colada à própria consagração de seu periódico. O papel das revistas jovens é romper com o monopólio de legitimidade dos grandes centros, criando expedientes legitimadores próprios. *Joaquim*, centrada, como vimos, em Trevisan, acaba sendo o instrumento de infiltração que o consagra como escritor. Esta função é comprovada pela resenhas críticas dos contos e da novela de Dalton, reproduzidas nas páginas da revista: “Sonata ao luar”, de Lígia Correia (nº 10), “Primeiras considerações sobre o contista Dalton Trevisan”, de Wilson Martins (nº 14), “Antecipações sobre o contista”, de Temístocles Linhares (nº 18), “Sete anos de pastor”, de José Geraldo Vieira (nº 20) e “Edições Joaquim”, de Sérgio Milliet (nº 21). Note-se que esta repercussão crítica só se efetiva a partir da metade da vida de *Joaquim* (maio de 1947), embora Dalton tenha publicado o seu primeiro livro já em 1945. Logo, é a revista que dá ao contista a oportunidade de transitar pelo meio literário. Além dessas críticas diretas, outras indiretas, que tratavam dos méritos da revista, também atuaram neste processo de consolidação do capital simbólico do autor.

Recusando o estereótipo crítico que vê em períodos remotos da

vida do autor o gênio que ele é, preferimos não pensar que é Dalton Trevisan de agora que criou uma revista para exprimir sua vocação inata, mas sim que a revista foi um momento de aposta em determinada direção que mostrou-se recompensadora e que, por isso, definiu os caminhos escolhidos pelo autor. Naquele momento, ele não estava apenas treinando, mas efetuando apostas, lançando dados e experimentando os possíveis.

Esta especificidade define a linha editorial de *Joaquim* que, como ficou dito, é marcada por um princípio agregativo que admite a dialética das posições. Não é, portanto, fortuita a sua vocação para a fronteira, mas uma estratégia de ampliar o horizonte de penetração, garantindo com isso um reconhecimento que transcende o âmbito de sua geração. Ou seja, sendo uma revista de jovens, ela objetivava ser aceita também pelos membros da geração que estava em vigência, como acaba acontecendo com as adesões entusiásticas de Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Milliet e José Lins do Rego. Evitando passar por uma revista doutrinária, *Joaquim* se assume como um espaço da utopia (como é comum nas revistas de jovens) onde se propõe a integração total. Dentro desta filosofia integracionista, ela não vai empreender uma cruzada, concentrando todo o esforço na abertura de fronteiras, sem se ligar a nenhuma crença específica, seja estética ou política. Daí não poder ser pensada enquanto epifenômeno nem do Modernismo tardio do Paraná nem da Geração de 45. Ela está numa latitude de militância mais ampla. A abertura, marcação estética de *Joaquim*, se manifesta na publicação de escritores modernistas, na indicação de traduções, nas traduções veiculadas em suas páginas, no acolhimento de textos de autores jovens de diversas regiões do Brasil, na preocupação com os acontecimentos internacionais...

Pierre Bourdieu, cujos passos estamos seguindo nesta tentativa de conclusão principalmente através do utilização de sua terminologia para

pensar o fenômeno literário, aponta com precisão o sentido do convite de participantes para uma publicação coletiva: “O sumário de uma revista é a uma só vez a exibição do capital simbólico de que dispõe o empreendimento e uma tomada de posição político-religiosa: é preciso, então, *ter* alguns grandes acionistas ao mesmo tempo que um leque de participantes tão amplamente distribuídos quanto possível na *arena político-literária* a fim de evitar cair em tal ou qual orientação demasiado marcada” (BOURDIE, p. 307). Visão idêntica é defendida por Clara ROCHA: “Um processo bastante freqüente de valorização de uma revista lançada por jovens consiste em incluir nela colaboração dos mais velhos e consagrados, com o fim de lhes conferir prestígio e autoridade. Esta colaboração é uma espécie de *label* de qualidade da revista e pode traduzir-se quer na escrita de editoriais e textos de apresentação, quer através de páginas de criação propriamente ditas, quer ainda através de inéditos de autores já desaparecidos” (ROCHA, p. 168). Tal prática revela uma atitude de apadrinhamento que, na *Joaquim*, não deve ser pensada como um amortecimento de seu papel questionador, mas como uma das formas de abertura para o externo.

Se toda revista caracteriza-se por esta tática de apresentação de nomes consagrados e, portanto, consagradores, a revista jovem nascida na província vai precisar, mais do que qualquer outra, dispor desta variedade que a torna imune a si mesma, ou seja, que a faz representativa de uma realidade maior, que está além das fronteiras locais. A reunião é uma forma de concentrar determinado capital que vai lhe dar peso para entrar num mercado de bens simbólicos: “A reunião de autores e, secundariamente, de textos que compõem uma revista tem como princípios verdadeiras estratégias sociais [...] que levam em conta, entre outros critérios, o capital propriamente literário dos escritores reunidos” (BOURDIE, p.

307). É através deste expediente que se cria uma vontade de percepção da revista jovem e do contista enquanto portador de credenciais artísticas. Pois, definindo, entre os agentes de diversos campos, a aceitação do periférico, estavam garantidas as possibilidades de aceitação da obra de Dalton.

MATRIZ DE UM PRINCÍPIO CRIATIVO

Esta estrutura agregativa se consolida no momento em que está emergindo um novo campo literário que faz da província um lugar da experiência válida, resultado de um esforço para reverter a posição periférica numa posição central. Dalton Trevisan não tirou apenas vantagens promocionais das experimentações da *Joaquim*. Crer nisso seria reduzir sua importância. Nela ficaram estabelecidas algumas características que acompanharão o autor. Estas características, que foram testadas na revista, vão estar presentes na sua obra. Poderíamos dizer que é do ponto de vista definido nela que Trevisan chegou à sua poética. Este ponto de vista nasceu das particularidades do seu espaço artístico de estréia, dando contornos ao seu projeto criativo.

A fragmentação do campo literário, da qual as diversas revistas jovens são o termômetro, coloca Trevisan diante de um sistema em lascas, subdividido, onde os centros se proliferam com o intuito de deshierarquizar os espaços. Há, portanto, uma luta contra o próprio conceito de centro em suas mais diversas manifestações.

No âmbito dos gêneros, o conto sempre foi considerado uma forma menor, periférica na produção de um grande autor. A sua consolidação dentro da cultura brasileira vai ocorrer durante os anos 70, quando se transformou na principal arma de uma geração que se valeu da narrativa,

principalmente da narrativa cifrada, contra a ditadura. Este também foi um período de grande efervescência de pequenas revistas em toda extensão do território nacional.

Conto e revista permanecem unidos em função da própria possibilidade espacial desta conter aquele. O conto está também relacionado com uma idéia de imaturidade e, logo, de juventude e de gerações insurgentes. Enquanto narrativa pouco extensa, ele é praticado pelos jovens como uma espécie de exercício, como um estágio preparatório para o domínio técnico da arte de escrever. No período de estréia de Dalton Trevisan, estavam em voga os romances cíclicos: o ciclo do Cacau, de Jorge Amado, o ciclo da Cana de Açúcar, de José Lins de Rego, e a Trágédia Burguesa, de Otávio de Faria. A narrativa que ocupava posição central na produção literária de então era o romance que, na sua versão cíclica, se fundava numa tentativa de produção literária a partir de uma visão mais homogênea, embora o conto já se manifestasse desde o início do Modernismo, como lembra Guilhermino César:

Se antes de 30 a poesia lírica monopolizava a preferência do público, essa posição cabe agora aos gêneros de prosa. Notadamente o conto, que entre nós cresceu extraordinariamente, de tal sorte que os escritores em germe já não começam a vida literária pelo infalível voluminho de versos do antigo costume. Os periódicos por sua vez abrem espaço de raro em raro à poesia, enquanto os contistas encontram geral acolhida em todos eles [...]

O conto veiculou processos desconhecidos, atingiu camadas diversas; de desprezado que fora, passava a atenção do leitor apressado dos grandes centros; e, por isso, no decênio de 40, já contava a seu serviço um bom número de autores e de obras. (CÉSAR, p. 441)

O crítico mostra como o conto está relacionado com o crescimento urbano, uma vez que a concentração populacional coloca em cena uma maior diversidade temática que, no conto, ganha visibilidade de maneira mais natural. O início dos anos 50 é tido por Guilhermino César como o período de consolidação desta forma literária no Brasil, o que comprova

a íntima relação entre as opções de Trevisan e o seu universo de estréia. Numa lista das coletâneas mais relevantes surgidas no Brasil, Antônio HOHLFELDT (pp. 215-228) acusa o surgimento de 22 livros na década de 40 e 33 na seguinte. 15 dos 22 títulos impressos na década de 40 pertencem à segunda metade deste decênio, o que dá a medida das relações entre a nova geração e esta forma literária.

Dalton, ao escolher o conto, que é marcado pelo heterogêneo, conseguiu fazer com que houvesse uma interpenetração entre as propostas de descentralização dos pólos culturais e a sua forma de expressão, fragmentária e periférica em relação às expectativas do mercado literário de então. A opção pelo conto apresenta metaforicamente a sua opção pelo granulado e o seu desprezo pelas verdades hegemônicas. Se o autor tivesse, posteriormente, migrado para o romance, esta experiência matinal não passaria de uma limitação própria da idade. No entanto, a sua perseverança nesta opção dota-a de um sentido que dá coerência à sua trajetória. A escolha do conto como sua forma ideal de expressão tem a sua definição em consonância com as peculiaridades do universo de estréia, em que, contra os conceitos de centro e de unicidade, os jovens propunham o periférico e o múltiplo. No conto estão representadas estas duas propostas.

Dentro do campo literário vigente, ele figura como um estágio primário do ficcionista, cujo caminho teria que desembocar no romance. Este tinha um consumo massificado, sendo o cultivo do conto uma forma de exercer uma contrariedade na medida em que Trevisan não queria apenas valer-se de um público já existente, predisposto a consumir um produto literário específico, mas forjar o seu público.

Parece ser evidente que, durante as experimentações de *Joaquim*, fica definida esta escolha por uma determinada narrativa através da qual

Trevisan assume uma postura cujo sentido contestatório corroborava as estratégias de infiltração. Na área da ficção, a geração insurgente objetiva garantir espaço mediante a oferta de um produto literário ao qual está identificada. Esta é realmente a vocação que culminará com a redução do conto a dimensões miniaturadas, como pode ser visto em *Ah, é?* (1994) e *234* (1997). Desde a publicação de *Lincha Tarado* (1980), ele vem editando uma série de “haicais”, que nada mais são do que pequenos contos. Mas entre estes primeiros textos, que ainda têm o tamanho de uma página, e os de *Ah, é?* e *234* há um abismo imenso que revela o trabalho redutor de Trevisan. Em *Meu Querido Assassino* (1983), os haicais se tornam mais sintéticos e atingem a perfeição em *Pão e Sangue* (1988), onde aparecem quatro coletâneas de minúsculos contos. Logo, o livro de haicais é a concretização de um projeto antigo do escritor, que tem suas raízes na *Joaquim*.

Mas se o haikai só aparece oficialmente em sua obra em *Lincha Tarado*, ele já estava clandestinamente presente em algumas passagens extremamente sintéticas de suas ficções. Como no texto “Personagem” (*Joaquim* nº 13, p.7), que traz um formato muito parecido com o das ministórias atuais, ou no conto “O bêbado de Nossa Senhora” (*Abismo de Rosas* - 1976), que é composto por inúmeros fragmentos sucintos. Alguns deles são verdadeiros haicais e foram aproveitados integralmente no volume *Ah, é?*. Isso mostra que os haicais apareceram internamente nos contos de Dalton para, somente depois, assumirem um lugar de destaque em sua obra.

Por que esta obsessão pela miniatura? Se atentarmos para os seus livros, veremos que Trevisan sempre retratou um mundo miniaturizado: os homens, as coisas, os sentimentos etc. aparecem reduzidos por diminutivos que destacam não o afeto do autor pelas coisas mas a pequenez de tudo.

Esse mundo *encolhido*, que tem sido a temática do autor, deve ter definido a redução formal de seus textos. Como os personagens trazem inscritos em suas atitudes um comportamento estereotipado, Trevisan não perde tempo com descrição e diferenciações; relata apenas o argumento central da trama que, por si só, revela a identidade dos personagens. Como há uma preocupação básica com esta microfauna que vem aparecendo na obra do autor desde os primeiros livros, não precisamos de digressões explicativas. As ministórias são uma radicalização da opção pelo conto enquanto forma de opor-se às expectativas de leitura vigentes.

Se ao escolher a narrativa curta Trevisan estava definindo uma posição contestatória em relação à geração anterior de ficcionistas, que se assumia como romancista, há também um itinerário social que o coloca à parte do poder. Sendo, como já ficou dito, portador de um capital econômico herdado, embora renegue frontalmente as posições herdáveis, Dalton Trevisan pôde fazer a sua carreira sem vínculos com o poder. Seja atuando como advogado autônomo ou trabalhando nos empreendimentos familiares, ele se manteve sempre independente e nunca precisou valer-se de seu talento criativo e nem de seu nome para garantir a sobrevivência. Sem passar pelo jornalismo cultural (no início da vida, logo depois de *Joaquim*, o autor atuou, por pouco tempo, como repórter policial) e nem ocupar cargos relacionados com a cultura, sejam eles em instâncias municipal, estadual ou federal, o contista manteve-se afastado do centro do campo social, produzindo a sua obra numa certa clandestinidade, que lhe garantiu a continuidade das posições críticas numa trajetória literária e existencial que recusa a incorporação de qualquer forma de credenciamento social. O seu rompimento com o poder centralizador do campo literário está intimamente ligado ao rompimento com o grupo hegemônico. Dalton permanece, portanto, independente, evitando o efeito de envelhe-

cimento social oriundo dos mecanismos de cooptação, o que torna a marginalidade de sua opção um instrumento de oposição às situações dominantes. Pois, como pontifica Bourdieu, “o capital econômico assegura as condições de liberdade com relação à necessidade econômica, sendo a renda, sem dúvida, um dos melhores substitutos da venda” (BOURDIEU: p. 295). Logo, a sua trajetória de escritor, mesmo depois da consagração, permanece fiel ao universo social e cultural no qual surgiu a revista. A sua obra, que ganha visibilidade a partir do periférico (em diversos níveis), vai fazer desta posição uma constante que lhe dá legitimidade pela própria negação do centro do campo. Logo, a tomada de posição da revista confunde-se com a tomada de posição de Dalton Trevisan.

Isso significa que *Joaquim* teve, para o autor, uma função de balão de ensaio. O entendimento do seu papel, portanto, pode ajudar a ler as particularidades da obra de Trevisan. A primeira coisa que temos que pensar é que o grande sucesso da revista garantiu ao autor uma definição de suas possibilidades criativas. Se a revista, portadora de algumas propriedades, conseguiu fazer-se notar pelos produtores culturais de gerações e regiões diferentes, uma obra que trouxesse elementos similares também teria garantida a sua aceitação. É, dessa forma, através de *Joaquim* que Dalton Trevisan consegue o direito e a oportunidade de entrar no campo literário, ao adquirir, através de seu veículo, um código de conduta e de expressão que valoriza o múltiplo num momento em que estava acontecendo uma reestruturação do campo literário com a entrada de uma geração jovem que se destacava pela quantidade numérica e por anseios e projetos específicos, já não mais cimentados por ideários grupais coesos.

Através da revista ficam devidamente testadas as possibilidades de sucesso das estratégias de subversão do espaço central e fixo, o que dava

a garantia ao contista de um horizonte de recepção para uma obra produzida a partir das posições assumidas na revista.

Com o fim da *Joaquim*, Dalton vai continuar produzindo autonomamente os seus contos, em pequenas edições de cordel, enviadas aos leitores espalhados por todo o Brasil. A sua produção persiste no caráter panfletário, herdando os leitores da revista através da utilização de sua lista de assinantes. Assim, ele pode contar não apenas com o campo estabelecido nas metrópoles (São Paulo e Rio), mas também com novas posições do campo artístico que estavam surgindo com a inserção das províncias, até então estigmatizadas como lacunas culturais. Mediante a metropolização da província, cria-se uma vontade de recepção descentralizada que será ambiente propício, fértil, para a percepção da sua obra. Ele é beneficiado pela aceitação do periférico, cujos principais agentes foram as revistas jovens. A vitória de sua literatura não pode ser pensada de forma isolada, mas como decorrência da ressemantização da província num panorama cultural centralizador que sofre abalos sísmicos com a entrada de uma geração oriunda de várias regiões - regiões que passam por um processo de homogeneização cultural e temporal até então inédito na história da literatura brasileira. Elas deixam de viver em descompasso com o presente, entrando neste tempo - em alguns casos de forma acanhada - que antes era privilégio apenas das metrópoles.

Mas onde a descentralização realmente deixa marcas é na cosmovisão de Trevisan e no seu posicionamento diante dos personagens. Ele assume uma postura que rompe com a autoridade do autor, colocando em cena o universo dos personagens e se ausentando da narrativa. Um dos expedientes mais expressivos deste recurso é o conto com vários pontos de vistas, não sendo nenhum deles o privilegiado. Com isso, evita-se cair numa posição muito matizada, que creditaria ao autor o poder de inter-

pretação. Nos contos de Dalton, na grande maioria deles, não existe uma interpretação prévia. A responsabilidade de conclusão e de fechamento fica transferida para o leitor. Há, portanto, uma des-hierarquização também no âmbito do texto de ficção, ficando este com uma significação em suspenso.

Estas técnicas nascem da aposta matinal feita durante a experiência da *Joaquim*, que constituía, junto com as demais revistas jovens, um período literário em que houve um profundo processo de questionamento dos valores centrípetos. É durante este empreendimento que se dá a formação do artista, quando ele encontra a sua maneira de produção e a vê confirmada no sucesso da revista através da qual se faz representar.

A descentralização que, se não foi conseguida na prática, foi reivindicada pelos produtores literários, teve um papel muito importante na própria dinâmica da criação artística por ter agido de forma a solucionar o drama da cópia. Não havendo mais um centro que garante para si o direito de autenticidade das propostas e das produções, uma vez que não se aceitando o centro também não se aceita o conceito de original, as periferias ficam livres para fazer um trabalho de apropriação dos legados externos, projetando o que era tido como tipicamente periférico (a cultura reflexa) e democratizando assim os espaços. Roberto Schwarz, em seu ensaio “Nacionalismo por subtração”, ressalta esta relação entre centro/periferia e cópia/original:

Por que dizer que o anterior prima sobre o posterior, o modelo sobre a imitação, o central sobre o periférico, a infra-estrutura econômica sobre a vida cultural e assim por diante? Segundo os filósofos em questão [Foucault e Derrida], trata-se de condicionamentos (mas são de mesma ordem) preconceituosos, que não descrevem a vida do espírito em seu movimento real, antes refletindo a orientação inerente às ciências humanas tradicionais. Seria mais exato e neutro imaginar uma seqüência infinita de transformações, sem começo nem fim, sem primeiro ou segundo, pior ou melhor. Salta à vista o alívio proporcionado ao amor próprio e também à inquietação do mundo subdesenvolvido, tributário, como o nome diz, dos países centrais. De atrasados passaríamos a

adiantados, de desvio a paradigma, de inferiores a superiores [...], isso porque os países que vivem na humilhação da cópia explícita e inevitável estão mais preparados que a metrópole para abrir mão das ilusões da origem primeira. (SCHWARZ, p.35)

Os últimos anos da década de 40, quando afloram os centros provincianos de cultura, com aspirações cosmopolitas, é o momento em que, no Brasil, se dá uma reformulação de perspectivas que vai definir, na segunda metade deste século, a desnegativização da noção de cópia com o advento da cultura pós-moderna.

Dalton Trevisan, sempre atento ao externo, vai empreender textos paródicos (já vimos aqui a apropriação de Gide e de Cyro dos Anjos, mas existem inúmeras outras inserções do alheio na obra do contista), onde há uma imitação ativa que funciona no sentido de transformar a província e a metrópole em espaços xipófagos. Ao traduzir, de forma criativa, o periférico num conteúdo ou num continente vindo de alguma metrópole, estabelece-se uma soma e não uma reprodução restritiva. Assim, é através do descondicionamento empreendido pela geração de 40 que se chega a uma idéia de literatura sem o complexo de inferioridade.

Sendo o agido de *Joaquim* por se fazer enquanto escritor a partir de um público criado na revista e de experimentações levadas a cabo nas suas páginas, Trevisan, em sua obra, coloca em prática as orientações que nortearam a publicação em que se deu a sua pré-estréia nacional. O projeto de importação continua presente em seus livros no diálogo com escritores nacionais e internacionais e principalmente com a tradição cinematográfica.

Em outras palavras, estamos propondo que *Joaquim* não seja pensada como um ancestral de Trevisan, mas como o seu primeiro livro, exploração de um universo rico, que ganhou visibilidade no país, colocando em circulação o nome de seu autor.

Até agora vimos apontando a projeção da revista na obra do con-
tista, mas não é esta a sua única relevância. Ela, junto com as demais re-
vistas jovens, ajuda a compreender o período não pelo prisma da histori-
ografia tradicional, segundo o qual os anos 40 foram apenas um mo-
mento de retorno às posições esteticistas e tradicionalizantes. A grande
diversidade de centros de cultura e de produtores culturais chama a aten-
ção para o fato de o período ser caracterizado não por grupo hegemônico
(a Geração de 45), mas pela diversidade de tendências e concepções que
desaguaram numa literatura moderna rica por suas diferenças e distinta
da anterior por uma recusa a siederar em torno de ismos. O estudo das re-
vistas jovens dá a ver que a marca deste período está não na sua oposição
ao anterior, embora esta tenha ocorrido em algumas frentes, mas na plu-
ralidade de caminhos e na abertura irrestrita a toda sorte de influência.

José Paulo Paes, em seu artigo Post-Modernismo (*Joaquim*, nº 18,
p.5), defende que o período ao qual pertence não conta com um progra-
ma. Já vimos isso na própria *Joaquim*, que era uma revista sem programa,
cuja principal definição era a ausência de um manifesto - embora, contra-
ditoriamente, a própria ausência de manifesto já seja um manifesto. Diz o
poeta e tradutor paulista: “Em primeiro lugar não temos programa e
aceito o termo no sentido de obrigatoriedade a determinadas cláusulas
ideológicas ou simplesmente estéticas, previamente estabelecidas como
roteiro de trabalho. Procuramos a realização de algo livre, pessoal, apro-
gramático, ou limitado apenas por imperativos de ordem interior, não
coletiva”. O segundo ponto que marca a presença dos jovens na literatura
é, segundo Paes, a ausência de uma sensibilidade comum, embora reco-
nheça uma técnica e um vocabulário padronizados - poderíamos dizer
que tal fato é decorrência de um desejo de participar do tempo presente,
sem que haja uma consciência grupal entre os diversos produtores.

O que interessa à nossa discussão neste seu artigo é a aguda percepção da diferença que se esconde sob a roupagem padronizada da produção do período. O conceito de pós-modernismo, criado por Tristão de Ataíde para diferenciar esta geração da anterior, visto a partir da idéia de que ela fez a passagem para um cânone estilizado, refletido na própria estratificação dos centros de culturas, o que desarma a idéia de matriz, traz em semente as características que viriam distinguir, internacionalmente, o conceito de pós-modernidade. Não estamos querendo garantir para esta geração um falso papel histórico, mas sim mostrar como ela marca um relacionamento diferente com os centros metropolitanos de cultura. É na literatura do pós-guerra, vista como o território do múltiplo, que estão as raízes de nossa atual identidade literária. Na conclusão de sua *História da literatura Brasileira*, conclusão escrita em 1996, Luciana Stegagno PICCHIO (p.700) propõe a característica principal de um estilo brasileiro consolidado neste século:

Se no fim do outro século, Sílvio Romero definia a literatura brasileira como manifestação de um país mestiço, será fácil para nós defini-la como expressão de um país polifônico: em que já não é determinante o eixo Rio-São Paulo, mas que em cada região desenvolve originalmente a sua unitária e particular tradição cultural. É este, para nós, no fim do século vinte, o novo estilo brasileiro.

ARQUIVOS

O PODER DE INFILTRAÇÃO

(entrevista com Poty - Curitiba 12/10/95)

Como você entrou para a revista Joaquim? Você conhecia o Dalton?

Eu o conheci no atelier do Guido Viaro, na Praça Zacarias, onde era a sociedade Dante Alighieri, que estava fechada por causa da guerra. Todas as instituições de italianos ou alemães não estavam funcionando. Ocasionalmente, o atelier era do Viaro e o Dalton me aparece lá um dia. Depois, ele me procura aqui no Capanema com o Erasmo Pilotto (estou em dúvida se tinha um terceiro). Eles traziam a proposta de fundar uma revista e perguntaram se podiam contar comigo. Eu disse que sim, embora os meus préstimos se limitassem aos de desenhista, ilustrador e ao que tinha o pomposo título de correspondente do Rio. Mas, sem dúvida, eu ocupei este papel porque eu entrava em contato com pintores do Rio que cediam desenhos para a revista. Eu fazia também umas raríssimas correspondências e algumas entrevistas com amigos.

Quando eles procuraram você já havia sido definido o projeto da revista?

Ah, sem dúvida. Eles já tinham a idéia de como ia ser, como iriam agir e essas coisas todas. Eu não me misturava porque não tenho, vamos dizer, cultura [risos] para participar de um movimento. Depois eu fui para a França e, na volta, pude ampliar um pouco mais a colaboração, fazendo uma correspondência aqui e outra lá.

A sua participação na revista acontecia de que forma?

Eu desenhava e servia como ponte entre Curitiba e o Rio de Janeiro. Meu papel nunca passou disso. Intelectualmente eu nunca interferi.

Você acha que a sua atuação foi importante para que a revista tivesse uma feição mais cosmopolita?

O artistas paranaenses eram acadêmicos. De modo que o pesado mesmo da renovação foi feita pelos escritores. Agora, sem dúvida, eu ajudei, porque pedia para o Portinari fazer uma capa, pedia para o Augusto Rodrigues fazer uma entrevista etc.

E como eles encaravam a idéia de publicar numa revista de província composta basicamente por jovens?

Eles faziam com boa vontade e, depois que o Dalton mandou os primeiros números, eles acharam muito boa a qualidade da revista. Em função desse sucesso começaram a aparecer, no interior, outros movimentos aparentados. Ela fazia muito sucesso, pelo menos na minha modesta roda de relações. O nervo motor de tudo isso era o Dalton. Ele é que dirigia, escrevia e propunha idéias.

Nas artes plásticas, qual foi o sentido da Joaquim?

O Dalton sabe isso muito melhor do que eu. Mas ela com certeza serviu de elo entre os artistas que estavam surgindo no Paraná e no Rio. Havia o Guido Viaro e o Euro Brandão. Este tinha até um cargo dentro da estrutura da revista. Mas ele também desenhava.

A participação da revista foi importante para a trajetória de sua obra?

Foi...O Dalton era um sujeito que entusiasmava, com uma tal ansiedade para fazer as coisas que contagiava a gente. E a *Joaquim* era um ponto de efervescência.

A guerra produziu alguma alteração na sua produção?

Não. Só depois que ela acabou é que eu comecei a explorar temas de guerra. Antes, o que era exigido do artista era freqüentar uma escola acadêmica, uma Escola de Belas Artes. Fiz todo o curso de pintura, mas, na realidade, eu passava as noites fazendo gravuras no Liceu de Artes e Ofícios. Pintura mesmo eu nunca pratiquei, eu não gosto da pintura a óleo. Cheguei até a tirar medalhas e participar de salão, mas na realidade eu sempre me realizei na gravura. Eu me interessava muito mais pela gravura por causa do uso do preto e do branco. Mas a academia foi uma boa experiência. Você tem a disciplina que é desenhar aquela chatura a partir de moledro vivo, mas dá uma boa base para você, por exemplo, poder distorcer uma figura com autoridade. Sem esta experiência, você acaba distorcendo-a de maneira lógica.

Vocês faziam arte com intenção de fazer crítica social?

Não era assim tão precisa e tão radical a crítica social. Mas a gente tinha uma sensibilidade para com aquilo que estava acontecendo e daí a gente transmitia. Nós éramos uma espécie de pára-raios.

O fato de você ter saído de uma província e de uma classe social mais humilde contribuiu para essa proximidade com o povo?

Acho que sim, porque não se sai impune daqui para o Rio, principalmente naquela época, em que não havia comunicação, livros nem revistas. Num período anterior eu teria sido mandado direto para a Europa, o que teria sido um desastre. Eu teria ido para a Itália ou para a França, mas como havia a guerra, então acabei indo para o Rio de Janeiro. Este intervalo de quatro anos que passei no Rio foi uma escala. Se não tivesse acontecido isso, Curitiba-Rio-Paris, não sei se a viagem à Europa teria sido benéfica ou não. A gradação é importante para a gente ir assimilando as diferenças aos poucos. Não sei se isso teve alguma importância para a revista *Joaquim*, que também

buscava ultrapassar as fronteiras da província. Talvez não passe de coincidência, mas o fato é que minha trajetória exprimia esse desejo da revista. Talvez isso tenha ocorrido por acaso, as coisas foram se encaixando naturalmente.

O muralismo e gravura eram duas tendências das artes plásticas daquele período, não eram?

A gravura sim, porque ela possibilitava que um maior número de pessoas pudesse adquirir e apreciar a obra. Agora, o muralismo começou mais tarde, já como uma espécie de continuação do caminho aberto pela gravura. O mural atinge muito mais gente.

E a Joaquim, como é que ela se enquadrava nessa tradição da gravura?

A revista não era uma reprodução, era original, assim como a gravura. Ela era obrigada a isso pelas circunstâncias de redução de despesas. Mas, sem dúvida, era original e isso marcou como uma característica importante da *Joaquim*. Havia um parentesco com a tradição nordestina da xilogravura, usada na literatura de cordel. O que reflete um desejo de popularização da obra de arte.

Como foram as suas experiências no Rio? Você se ligou a quais grupos, aos modernistas ou aos mais jovens?

Naquele tempo era tudo muito diferente. A gente encontrava nos cafés os mais velhos e os mais jovens. Mas havia os cafés frequentados só por acadêmicos. Quando eu cheguei, em 42, o salão, que até a República era presidido por imperadores e presidentes, começou a se dividir. Tivemos então o Salão Nacional de Belas Artes e o Salão de Artes Modernas. Este foi o primeiro cisma oficial: havia um prêmio para o salão e outro para as artes modernas. A *Joaquim* se ligou às artes modernas.

Você fazia os contatos com os artistas modernos?

Sim. Eu também conseguia clichês usados nas redações em que trabalhava. Eles eram destinados à revista. O clichê, por exemplo, da entrevista com o artista fulano de tal. Eles iam jogar fora mesmo, então eu mandava para o *Joaquim*. Além do clichê, que vinha do Rio, *Joaquim* usava os restos de zinco da Gazeta do Povo, fornecidos por uma pessoa chamada Capitão. A revista, como você vê, nasceu de um reaproveitamento de materiais dos grandes jornais.

Qual teria sido a função da revista?

Bem, foi o seu poder de infiltração. Ela se infiltrou nos centros de cultura e se tornou famosa, tanto que quem tem algum número da *Joaquim* guarda como relíquia. Ela teve repercussão até em outras províncias (eu me lembro, principalmente, das correspondências do Ceará) e muitas revistas, algumas até com nomes de pessoas, começaram a surgir. Ela talvez tenha sido a primeira revista nascida na província e com circulação nacional.

A Joaquim ajudou a criar um desejo jovem de fugir da província?

Isso era uma espécie de panela de pressão e a *Joaquim* funcionou como uma válvula, um suspiro.

Qual foi o papel do Viaro?

O Viaro era um dos nossos. Só que ele era mais velho, mais viajado, um sujeito compreensivo em torno do qual a gente se reunia. Ele era muito estimulador, mas não me influenciou muito porque eu vivia no Rio. Outros artistas mais velhos do que eu, no entanto, sofreram a influência do Viaro.

Você também comungava com a idéia de combater a arte passadista da província?

A revista combatia, mas eu particularmente não. Eu apenas dava a minha contribuição. Eu me limitava a fazer aquilo de que gostava. Era só isso, não havia intenção de lutar contra quem quer que fosse. Eu sabia muito bem o que estava fazendo, mas não me envolvi no lado intelectual da coisa.

Os anos 40 foram marcados por uma valorização do papel do ilustrador. A Joaquim contribuiu para isso?

Não propriamente, ela refletia essa valorização. Isso foi importante para mim porque eu pude me dedicar à ilustração. A ilustração era uma outra forma de atingir o público. Eu acabei sendo conhecido em lugares que nem suspeitava que existissem. Porque os livros chegavam nos cafundós e levavam meu nome. E isso me agradava por saber que estava me comunicando com o leitor. Os escritores começaram a me procurar para fazer as ilustrações. Ter um livro ilustrado era uma coisa chique. Antes de mim, houve outros ilustradores: um Santa Rosa, um Livio Abramo. Eu, desde sempre, quis ser um artista com um público mais amplo, por isso fiz gravura, mural e ilustração de livro, deixando de lado a pintura. É bom que se diga que já aos treze anos eu fazia histórias em quadrinhos para o *Diário da Tarde*. Esse sempre foi o meu caminho.

O *Joaquim* foi uma coisa nova para mim. A minha estréia foi no Salão Nacional, mas já no segundo ano de residência no Rio eu estava no de arte moderna. A participação na *Joaquim* era uma forma de aprofundar esta mudança. Minha contribuição, assim como toda a minha obra, buscava essencialmente a comunicação.

O que você teria ainda a dizer sobre a Joaquim?

Eu acredito não estar sendo indiscreto ao dizer que no dia que o Gilberto Freyre, na condição de deputado, fez um elogio público à revista jovem que surgia no sul, o Dalton coçou a cabeça e me disse: bom, vamos ter que parar a revista porque alguma coisa está errada. Eu me lembro até da cara do Dalton quando percebeu que a sua publicação corria o risco de se institucionalizada. E eu acho que a gente fez bem em acabar logo, não se podia continuar eternamente naquele xingatório, naquela irreverência.

A SUPERAÇÃO DA PROVÍNCIA

(entrevista com Wilson Martins - Curitiba, 15/10/95)

Quais eram as tendências das gerações que apareceram em Joaquim? Havia alguma hegemônica? Joaquim aceitava todo tipo de colaboração?

Do ponto de vista tácito, não aceitava porque era uma revista de um grupo determinado, de um pequeno grupo de escritores da época que tinha o seu ideal, a sua estética, de forma que se aparecesse um ultraconservador, ou um outro artista de épocas já superadas, imagino que não seria acolhido. Mas não havia nenhuma regra específica ou clara a esse respeito, quer dizer, a boa colaboração que chegasse eu acredito que o Dalton publicaria sem problemas.

Como você entrou para a Joaquim? Você fazia parte do grupo que fundou a revista?

Não houve grupo que fundasse a revista, a revista foi criada pelo Dalton Trevisan pessoalmente. Ele era o editor, era a pessoa que se encarregava de recolher a matéria, da tipografia, enfim, era uma empresa individual. E os amigos dele, que era aquele grupo de que eu também fazia parte, escreviam, colaboravam na revista. Então, constituiu-se assim um grupo, digamos, teórico, um grupo abstrato, que eram os amigos dele. Mas não havia uma coisa organizada. Não havia uma redação, ou qualquer tipo de coisa empresarial para dirigir a revista.

Quais eram as suas preocupações como crítico durante o período da circulação da revista?

Em teoria, eram as mesmas de hoje, com a enorme diferença de 50 anos, no sentido de que eu era bem mais jovem e estava muito menos maduro, mas já estava escrevendo crítica literária desde 1942, isto é, quatro anos antes do surgimento da *Joaquim* eu já escrevia no jornal *O Dia*, aqui de Curitiba, e também em outros jornais de São Paulo e do Rio. De modo que eu já fazia crítica no molde que faço hoje, com esta diferença da maturidade, da cultura, que eu fui adquirindo depois. Isto é um fator que pesa, a gente não sabe qual foi a influência de 50 anos de leitura e de viagens. Mas é claro que houve uma influência. E é claro também que a amplidão dos conhecimentos, das leituras, é consideravelmente maior do que naquele tempo.

É por esta diferença que não será reeditado Interpretações, livro em que você reuniu a crítica publicada naquele período?

Não, eu não reuni toda a crítica do período, foi uma seleção dos artigos que me pareciam melhores para aquela altura. Não é que eu não queira reeditar, é que não faz mais sentido reeditar artigos de 1942 ou de 1945. Não faz sentido porque basta hoje comparar a densidade e o peso específico dos *Pontos de Vista* para ver que aquele livro foi um livro de estrepante. Não é que eu repudie ou renegue o livro, ao contrário, eu acho que ali há idéias que até hoje eu defendo e de vez em quando até me refiro a coisas escritas naquele tempo. Mas é um livro que teve o seu momento. Não faz mais sentido desenterrar aquilo.

Houve mudanças relevantes da crítica literária na década de 40, a ponto de podermos tomar o período como um divisor de águas?

Não, não realmente, a crítica dos anos 40 era uma continuação do que já se fazia antes, na verdade, desde o tempo do Modernismo. Por exemplo, os grandes críticos deste momento eram o Tristão de Ataíde, que já vinha dos anos 20, o Sérgio Milliet, que já vinha, pelo menos como crítico, desde os anos 30, o Álvaro Lins que começou, eu creio, mais ou menos pelos anos 40. De forma que não era realmente uma ruptura, ao contrário, havia até a idéia de uma espécie de continuidade. Pensava-se naquele tempo, por exemplo, que o Álvaro Lins tinha vindo para continuar a obra do Tristão de Ataíde. Havia uma espécie de idéia de dinastia que, se não era verdadeira, era a percepção comum.

E você foi colocado dentro desta perspectiva dinástica, de continuador de algum crítico anterior?

Não, porque se pensava naquela época que o continuador da dinastia seria o Antônio Cândido, depois do Álvaro Lins. Eu era da província, de forma que não entrei em nada, fiquei mais ou menos na margem da estrada.

Quais eram os escritores mais lidos, na área da crítica e da literatura, pela sua geração a partir de 45?

Bom, na ficção e na poesia, nos anos 40 houve um espécie de vácuo, porque nos anos 30 a literatura dominante era a do romance nordestino e da poesia mais ou menos de implicações políticas como a do Carlos Drummond de *A Rosa do Povo*, que é de 45. Tudo isso influenciado e motivado pelo ambiente da guerra. E com o esgotamento da poesia modernista, porque o Drummond continuava agora numa outra linha e o Bandeira também, e com o esgotamento da ficção nordestina e com a guerra, o que entrou para as preocupações mais vivas do momento foram justamente os ensaios, interpretações sociológicas e históricas. Daí então essa tendência que se encaminhou para os estudos sociais, para os estudos brasileiros em geral. E na crítica, no fim da década de 40 e começo de 50 é que começou a pregação do Afrânio Coutinho em favor da nova crítica. Quer dizer, aí sim houve uma ruptura, porque ele se colocou deliberadamente contra tudo o que havia até então. Ele sempre teve a convicção de que ele estava iniciando a crítica literária no Brasil nestes novos moldes. Então é este o problema, a gente lia os escritores tipo Jorge Amado, Raquel de Queiroz, Graciliano

Ramos, mas os lia como autores do passado, não eram mais contemporâneos. E ainda não tinha havido tempo para entrar este novo tipo de literatura que iria começar em 1944 com a Clarice Lispector e logo em seguida, em 1946, com Guimarães Rosa. E com um fato curioso, o *Sagarana* foi recebido com grandes fanfarras, inclusive pelo Álvaro Lins, que foi quem escreveu o primeiro grande artigo sobre ele, e abafou com isso a glória que poderia ter sido da Clarice Lispector. Ela ficou mais ou menos deslocada, por causa desta glória de Guimarães Rosa.

Mas ela conseguiu reaver tudo com juro e correção monetária.

Sim, logo depois ela recuperou sua posição. Mas já recuperou assim como uma escritora histórica, que não tinha renovado nada, ao passo que em 1944 a renovação tinha se dado com ela. Aliás, Guimarães Rosa roubou a glória de dois escritores. A dela em 1946 e a de Mário Palmério em 1956. De forma que há dois escritores brasileiros frustrados no que lhes era devido por causa do Guimarães Rosa.

Você apontou isso na época, não foi?

Exatamente.

Criando inclusive uma polêmica.

Não houve realmente uma polêmica, mas surpreendeu muito e eu fui considerado mais ou menos um imbecil dizendo aquilo. Eu sempre disse que o livro do Mário Palmério era superior, como romance, ao livro de Guimarães Rosa. Guimarães Rosa tem o valor da criação estilística, lingüística, mas do ponto de vista da ficção, da criação fictícia dos personagens e também da temática, eu sempre achei e continuo achando que *Vila dos Confins* é superior ao *Grande Sertão*. E hoje, como o *Grande Sertão* está mais ou menos fora daquele centro de interesse que despertou durante muitos anos, acho que é possível começar a pensar de novo no assunto.

Dos escritores internacionais, quem vocês liam naquela época?

Durante a guerra a gente lia principalmente aqueles autores russos que eram muito traduzidos aqui pelos editores do Partido Comunista. Todos aqueles livros chamados *Guerrilheiros Russos*, *A Ética do Cimento*, este tipo de literatura. Na verdade, a maior parte deles era subliteratura. Mas, como eram do realismo socialista, eram lidos e aplaudidos. E também muitos escritores ingleses.

E o Gide?

Era muito lido e, sobretudo, pelo pessoal de formação francesa de São Paulo e um pouco do Rio também. O Gide era naquele momento o escritor por excelência na avaliação crítica de todo mundo. Ele teve naquela época a reputação que Sartre teve depois da guerra.

A Editora Guáira teve um papel relevante para a mudança de uma tradição de leitura?

Não realmente, mas foi uma editora importante que publicou muitos livros relevantes, muitas traduções, inclusive de obras hispano-americanas, que eram pouco conhecidas no Brasil. Publicou também muitos livros brasileiros, publicou, por exemplo, Sérgio Milliet, Luis Martins, Roger Bastide. De forma que, apesar de ser uma editora da província, ela teve naquele momento um papel mais ou menos semelhante ao da Globo de Porto Alegre, com esta diferença de que a Globo tinha uma penetração muito maior do ponto de vista da comercialização. E a Guáira sofreu um pouco o fato de não ter uma rede nacional de distribuição, mas foi uma editora, no seu momento, de grande importância.

Na sua opinião, a que se deve o grande número de revistas na década de 40? À estratificação de preocupações ou ao surgimento de uma nova geografia literária?

Eu não creio que tenha uma explicação, mas o fato existe. Naquele momento não eram só as revistas literárias que se multiplicavam, havia muito mais jornais do que hoje. Só o Rio de Janeiro tinha 3 ou 4 jornais bons, todos eles com um suplemento muito bem cuidado, especificamente literário, em geral com 6 ou 8 páginas. Os suplementos eram lidos. O *Correio da Manhã*, o *Diário de Notícias*, *O Jornal*, *O Estado de São Paulo*, todos estes jornais importantes tinham suplementos. E, ao lado deles, circulavam muitas revistas, tais como: *Dom Casmurro*, *Boletim de Ariel*... Eu não creio que haja explicação, mas havia um interesse muito maior, muito mais rico, pela literatura e, em particular, pela literatura brasileira, do que hoje. Havia um volume enorme de traduções, mas muito menos, digamos, opressivas do que hoje. Porque agora elas dominam o mercado e o interesse. Naqueles tempos não, eram lidas lateralmente por quem lia também os livros brasileiros. A explicação disso eu realmente não sei, é um fato histórico que não tem uma explicação específica.

Qual era a relevância de Joaquim na literatura nacional?

Este também é um outro fator difícil de avaliar, porque a *Joaquim* imediatamente teve um grande nome, teve uma grande reputação. Foi objeto de muitos artigos de autores no Rio e em São Paulo. Era considerada naquele momento como a melhor revista de jovens escritores brasileiros, mas ela sofreu justamente o defeito desta qualificação. Ela era vista como uma revista de jovens e não como uma revista de escritores, embora muitos escritores já reconhecidos, maduros, escrevessem na *Joaquim*. Mas, fundamentalmente, ela era vista como a revista da nova geração. Nova geração, como no caso do Dalton, que ainda não tinha produzido nenhum livro importante. O Dalton era conhecido pela literatura de cordel que ele fazia, mas isto era olhado como uma espécie de curiosidade literária. Só quando saiu o livro dele pela José Olympio é que começou a ter o respeito nacional.

Então, era uma revista vista com muito simpatia. E nunca foi censurada pelo escritores, a não ser por Otto Maria Carpeaux, mas isto por questões pessoais. Mas, do ponto de vista objetivo, ela foi muito bem recebida, muito lida, e era olhada assim como a gente olha uma criança muito inteligente, mas travessa...

Era uma espécie de revista menino prodígio.

Exatamente, era essa a idéia.

A província, como reserva de revolta, teve um papel significativo?

A situação paranaense era constituída da seguinte maneira: antes da *Joaquim*, em geral todos os escritores já pertenciam a uma geração bem mais antiga e claramente esgotada, não estavam produzindo nada nem mesmo na linha de inspiração deles. Então tinha-se a sensação de um marasmo, de uma morte generalizada da literatura. De fato que a *Joaquim*, o grupo dela e tudo que se seguiu, teve este mérito de ser uma reação contra esse estado de coisas. E criou-se então esta divisão que já existia. Os mais velhos eram chamados de paranistas porque eles se chamavam a si mesmos de paranistas por tomarem como temática única o Paraná, o pinheiro e todas as paisagens locais e os pontos de história do Paraná. E como paranistas, não admitiam nenhuma reserva em relação a esta temática. Ao passo que *Joaquim* era representada por uma geração de visão crítica do Paraná. Não importa se com justiça ou sem justiça, mas o fato é que houve uma reação a essa literatura do lugar comum. Essa reação foi puramente literária, não tinha nenhuma coloração política.

No resto do Brasil não houve também uma literatura nova na província?

É claro, houve grupos locais importantes, em Porto Alegre os escritores se uniram em torno da *Globo*, no Ceará houve o grupo da *Clã* e em Minas Gerais apareceram algumas revistas naquele período. Eu acho que por imitação, já que a primeira revista de jovens surgiu e foi bem recebida, começaram a aparecer outras tantas. Em São Paulo houve a *Clima*, que teve uma importância bem maior do que a *Joaquim*, porque era feita por um grupo literário mais consistente. Foi também mais respeitada. Pura convenção também, como era de São Paulo e da Faculdade de Filosofia, tinha já uma espécie de autoridade assim inata que o Paraná não podia dar à revista *Joaquim*.

O senhor poderia explicitar a sua divisão da literatura paranaense em antes e depois de Dalton?

Aí são vários antes e vários depois. Vários antes porque o Paraná teve uma vida literária muito grande nos finais do século passado e no começo deste século. Até, vamos dizer, os anos 20. Depois as atividades literárias entraram num compasso de espera porque o Modernismo de São Paulo teve pouca repercussão aqui. E esta repercussão foi mais na base da chacota, da gozação do que realmente para fazer um movimento literário. Esse é um período mais ou menos morto, em que a literatura adormeceu. Nos anos 30 apareceu o Newton Sampaio, que era visto por nós como a esperança modernista da literatura no Paraná. Mas o Newton Sampaio se mudou logo para o Rio de Janeiro e logo em seguida faleceu. De forma que foi uma esperança gorada. Isso foi em meados dos anos 30. De forma que só dez anos depois surgiu a *Joaquim*. Há, portanto, várias florações e várias frustrações antes de *Joaquim*. Enquanto isso, os acadêmicos continuavam a dominar. Enquanto os jovens todos morriam, os velhos continuavam vivos. A lei da literatura é o contrário da vida real. Só o grupo da *Joaquim* é que teve uma certa consistência por ter uma revista local. Esta renovação foi a chegada tardia do Modernismo aqui no Paraná. Já um pouco murcho. Nos anos 40 não havia modernismo nenhum a ser imitado, mas a ser superado.

Joaquim refletia então mais o espírito modernista do que o da geração de 45?

Não exatamente, porque o Dalton nunca foi realmente modernista nem a revista teve um programa modernista. Agora, cronologicamente, pertencia à geração de 45, mas acho que o Dalton também não se identificou muito com esta geração por um motivo: é que a geração de 45 era feita essencialmente de poetas. E Dalton era, claramente, depois das poesias goradas de sua infância, um prosador. Mas publicou-se o livro de José Paulo Paes, que é talvez o único documento dessa geração aqui em Curitiba. Mas havia um poeta, hoje mais ou menos esquecido, que era o Glauco de Sá Brito que representava muito mais de perto a geração de 45, mas ele não chegou a ter nenhuma repercussão nacional.

E ele não esteve muito presente na Joaquim.

Não, ele era lateral. Naquele tempo, havia no mesmo grupo diversas subseções. Por exemplo, eu me dava com pessoas que não se davam com o Dalton. Outros se davam com outros com os quais eu não me dava ou que não se davam comigo. Ou seja, havia subgrupos. Não era um grupo homogêneo em que todo mundo é amigo de todo mundo.

Qual era o elo de ligação entre todos?

O elo era fundamentalmente o Dalton. Ele reunia mais velhos, como Temístocles Linhares, o Bento Munhoz da Rocha, o Erasmo Pilotto e o Guido Viaro. Agora, fora da *Joaquim* havia uma diversificação de grupos e de pessoas. Eu me dava, por exemplo, com Marcel Leite, que era desenhista, mas não tinha nenhuma ligação com *Joaquim*. E acho que nem o Dalton com ele.

A sua geração empreendeu uma renovação do conceito de província. Você, mesmo fora do Paraná, sempre manteve vínculos com o estado. Qual, na sua opinião, a importância deste novo modo de habitar a periferia?

Isto foi involuntário, não havia um programa de superação da província, mas aconteceu que, por acaso, eu e o Temístocles Linhares começamos a escrever fora de Curitiba e com isso tivemos uma presença fora daqui, que aliás contrastava com nossa presença aqui. Nós éramos mal vistos aqui, mas continuávamos a escrever no *Estado de São Paulo*, na *Revista do Livro*, e nos jornais do Rio também. Isso aconteceu com o Linhares, porque, apesar de ser bem mais velho do que todos nós, era muito mais ligado aos jovens do que a esse grupo anacrônico que existia então no Paraná. Como aliás o Newton Sampaio tinha feito nos anos 30. Newton Sampaio, enquanto viveu no Rio, acho que durante uns 4 ou 5 anos, teve uma atividade muito intensa nos jornais cariocas e nos meios literários. Ele fez muitas entrevistas com os escritores da época. De forma que a salvação da província é contraditória, ela está na superação da província. Se você quiser dar alguma permanência à província tem que ser escrevendo e publicando lá fora. Mas paga-se o preço, esta espécie de "glória nacional" é mal recebida nos meios locais. Há uma reação contra aquele sujeito que está escrevendo no Rio ou em São Paulo.

O CARÁTER DIFERENCIAL

(entrevista com José Paulo Paes - São Paulo, 25/10/95)

O que Joaquim significou para a ilha paranaense?

Teve um papel muito importante. Quando começou a circular, eu cursava o padrão técnico do Instituto de Química do Paraná e me lembro bem de sua repercussão. Curitiba era então, por assim dizer, a cidade brasileira de mais acadêmicos por metro quadrado. Havia quatro ou cinco academias funcionando e seus membros, aos olhos do Poder, incarnavam a “inteligência” paranaense. *Joaquim* veio mostrar que não, que a inteligência realmente viva estava fora delas. Revista irreverente, exerceu uma função saneadora num ambiente deveras passadista. Boa parte dos poetas do Paraná rimavam e metrificavam ainda nos moldes paranasiano-simbolistas; seus prosadores continuavam escrevendo pelos modelos de um romantismo requentado; e seus pintores e desenhistas, de tão acadêmicos, não chegavam sequer a ser medfocres. Com raras exceções: Helvídia Leite, Guido Viaro, Miguel Bakun, Esmeraldo Blase Jr. e, claro, o grande Poty, ilustrador de *Joaquim* e dos contos inovadores de Dalton Trevisan ali sistematicamente publicados. A grande proeza da ficção de Dalton foi a de ter convertido Curitiba em umbigo do mundo.

E essa experiência foi importante para a sua formação?

Naquela época eu pertencia não ao grupo de *Joaquim*, mas a outro grupo que se reunia no Café Belas-Artes e incluía basicamente Glauco Flores de Sá Brito, Armando Ribeiro Pinto e Samuel Guimarães da Costa. Além da revista *Idéia*, o grupo fez os suplementos literários de *O Dia* e *Diário Popular*, se não me equivoco no nome. Fez também o da revista *O Livro*. Claro que estávamos todos identificados com a arte moderna. Em 1947, quando se realizou o Segundo Congresso Brasileiro de Escritores, fomos procurar Dalton para juntarmos forças e dar um “passa-moleque” nos acadêmicos. Tivemos sucesso e conseguimos fazer uma delegação paranaense só de escritores jovens. O menos jovem era Temístocles Linhares. Conseguimos passagens com o governador do Estado, o famigerado Moisés Lupion, e lá seguimos para Belo Horizonte, onde fomos hóspedes do governo mineiro. A partir de então, o pessoal do nosso grupo passou a colaborar em *Joaquim*.

Como era o clima cultural da Curitiba em que o senhor foi estudante?

Curitiba era, na época, uma cidade muito agradável para nela se morar. Uma cidade de burocratas, militares e estudante, mas sua vida intelectual era tacaña. Em matéria de concertos, por exemplo, só a música mais tradicional; Debussy era o limite. Em matéria de pintura, pior ainda. A primeira exposição de Miguel Bakun foi uma grande surpresa para nós. Bakun havia sido colega de Pancetti na Marinha. E sua pintura, de um vigor expressionista verdadeiramente surpreendente, nos espantou. Depois de ver a exposição de Bakun, nós propusemos a escrever sobre ela nos jornais em que colaborávamos, a fim de chamar a atenção do público. Bakun era uma alma franciscana, de admirável simplicidade. Quando lhe falamos disso, ele atalhou: “Bem, eu não posso pagar; o máximo que posso fazer é dar um quadro a vocês”. Ficamos escandalizados, não queríamos quadro algum: bastava-nos a alegria de ver surgir alguém de talento naquele deserto de pintura medíocre. Aí Bakun nos contou que um figurão, que se fazia passar por crítico de arte, tentara extorquir-lhe dinheiro com a promessa de um artigo. A exposição de Bakun era um dos sinais do surgimento, em meio à pasmaceira intelectual da cidade, de impulsos de renovação. Os anos de fim de guerra e pós-guerra foram anos de discussão e agitação de idéias em Curitiba e alhures. Viviam-se então um clima incomum de inquietações e esperanças. E todos nós nos beneficiamos dele.

Qual foi a sua ligação com O Livro e o que ele significou para o Paraná?

Bem, *O Livro*, apesar do nome, era uma revista de mundanidades, mas seu proprietário, José Cury, um bom sujeito, criou um suplemento literário que o nosso grupo passou a dirigir e no qual regularmente colaborávamos com artigos, contos e poemas. E éramos pagos por isso, aliás razoavelmente bem. Esse suplemento teve o seu momento e a sua importância. O pintor Carlos Scliar nos conseguia colaboração de gente do Rio. Chegamos a publicar um texto inédito Jorge Amado, numa altura em que seu nome ainda era visto com maus olhos pelo Poder.

Como foi o lançamento de O Aluno pela revista O Livro?

Carlos Scliar, que havia sido pracinha da FEB, voltara da Itália com uma esplêndida série de desenhos de guerra, que mais tarde foram publicados num álbum com prefácio de Rubem Braga, correspondente no *front* italiano. De passagem para Porto Alegre, Scliar expôs parte desse desenhos em Curitiba. Ele chegou acompanhado do escritor James Amado e de sua mulher, Jacinta Passos, autora dos belos versos de *A Canção da Partida*. Ficamos logo amigo dos três e Scliar convenceu José Cury a publicar livros nossos. Planejou ele próprio as edições, ilustrou-as e acompanhou o trabalho gráfico. A edição do *Aluno* era uma plaquete modesta, mas de muito bom gosto. Junto com ela saíram as de *Os Gatos*, contos de Armando Ribeiro Pinto, e de *O Marinheiro*, poemas de Glauco Flores de Sá Brito. Com isso, nos tornamos os três oficialmente escritores e pudemos participar com plena consciência disso do Congresso de Belo Horizonte em 1947.

Na sua opinião, Joaquim estava mais afinada com a Geração de 45 ou com os modernistas?

Aí é que está o busílis da questão. Joaquim teve um caráter diferencial, próprio. Preservou o espírito irreverente e revolucionário de 22, ao mesmo tempo que o

temperou com um pouco, não do conservadorismo, mas do alargamento de horizonte de 45. Pessoalmente, não gosto da designação Geração de 45; prefiro falar em geração do pós-guerra. Para nós, a II Guerra Mundial foi um acontecimento decisivo, fundador. Embora não tivéssemos dela participado fisicamente, participamos sentimental, intelectual, espiritualmente. Ela nos abriu os olhos para as grandes questões sociais do século. Na irreverência e no ímpeto renovador de Joaquim era perceptível desde logo a abertura para o mundo que marcou os anos finais da década de 40. Principalmente no terreno das leituras. Joaquim divulgou pela primeira vez no Paraná textos fundamentais de Kafka, Rilke, Sartre, Faulkner, Gide (o de *Teseu*) e outros autores de ponta da modernidade. Mas também teve as suas demasias, a pior das quais me parece ter sido o artigo de Dalton contra Monteiro Lobato. Tais demasias eram contudo explicáveis: a juventude da revista e de seu fundador e animador faziam jus a elas. Quando mais não fosse, por terem levado avante o ímpeto de 22 até os horizontes alargados do pós-guerra.

O que teria definido a aceitação da revista?

Em primeiro lugar, a competência extrema de Dalton Trevisan como agitador de idéias. Dalton era tudo em *Joaquim*: diretor de cena, ator principal, iluminador e cenógrafo. Se bem ele tivesse podido contar com o respaldo de Erasmo Pilotto, homem de vasta cultura e rica biblioteca. Mas, alma e motor da revista, Dalton se desdobrava no esforço de estabelecer pontes com o restante do Brasil, numa intensa correspondência. *Joaquim* logo se tornou conhecida no Rio, em São Paulo, em Belo Horizonte, em Porto Alegre e outros centros. Teve, portanto, repercussão nacional. Foi, sem favor, a revista jovem mais combativa e de mais forte caráter naqueles anos.

Em que medida a questão da participação política foi importante para os jovens de então?

A guerra sangrenta que se desenrolou na Europa, na África e na Ásia não era apenas uma guerra de ideologias ou interesses econômicos, mas do novo contra o velho. Guerra que ainda não terminou e nem haverá de terminar tão cedo. Pois se trata de uma luta penosa, cheia de avanços e recuos. Na miopia própria daquela época, achávamos que o caminho até o novo era balizado pelo comunismo soviético. Mas não o conhecíamos de perto, sabíamos apenas que sinalizava a utopia igualitária com que todos sonhávamos. Logo, porém, começamos a sentir o peso da mão de ferro stalinista. O pós-guerra foi uma época de ilusões e desilusões. Um dos autores que muito me influenciou àquela altura no sentido de abalar as certezas de meu marxismo de segunda mão foi Arthur Koestler, de quem *Joaquim* chegou a publicar textos. Em seu melhor romance, *O Zero e o Infinito*, Koestler denunciou com rara força de convicção os crimes de Stalin. Mostrou como o Estado totalitário soviético havia corroído as consciências, a ponto de fazer velhos militantes se voltarem contra suas próprias convicções. Um processo diabólico, instaurado séculos atrás pela Inquisição e levado pela polícia política da União Soviética a um grau de incrível refinamento. *O Zero e o Infinito* mostrava os pés de barro do ídolo staliniano. Mais tarde, ao ler a autobiografia de Koestler, percebi o quanto havia de fidedigno nos seus libelos. Não se tratava de mera tomada de posição, mas de um depoimento de testemunha ocular da História. Com isso, embora sem abrir mão de nossas esperanças igualitárias, começamos a perceber que os alicerces da utopia haviam sido minados pela cegueira do poder.

Como se dava a relação província-metrópole naquele período?

Não creio que, a despeito de o Rio e em menor medida São Paulo serem os dois principais centros culturais do Brasil, importasse muito para os jovens poetas e ficcionistas de então a questão da hegemonia metropolitana. Cabia-nos fundar a nossa metrópole onde quer que estivéssemos. Assim como Guimarães Rosa fez dos Campos Gerais a imagem do mundo vasto mundo, assim também Dalton Trevisan, nos seus terríveis contos curitibanos, metropolizou a cidade de seu nascimento. Há um frase de Vlaminki que gosto de citar: “A inteligência é cosmopolita, a burrice é nacional e a arte local”. A arte encarniadamente local de Dalton Trevisan teve em *Joaquim* o mais cosmopólita dos veículos.

As revistas de jovens funcionam como incubadoras. Parece que com o Dalton Trevisan a Joaquim teve essa função. Os contos publicados na revista estão, com muitas alterações, em sua obra definitiva. No seu caso, a participação da revista teve essa função?

Em boa medida, sim. Uma das coisas que mais fazem falta no Brasil de hoje são revistas literárias. É inacreditável que um país de tão bons escritores, de uma vida universitária tão intensa, de tantos jovens estreantes nas letras e nas artes, não haja uma só revista literária de âmbito nacional. Para citar apenas um exemplo em contrário: a Grécia, país de uns 9 milhões de habitantes que falam uma língua de circulação muito mais restrita do que a nossa, conta com um bom número de revistas literárias, algumas com mais de meio século de plena e ininterrupta atividade. À falta de revistas onde divulgar suas produções, a rapaziada de agora começa a publicar livro já aos 17 anos, o que é mau. Revista é provisória, livro é definitivo. Ela, revista, funciona como um laboratório onde você publica experimentalmente os seus tentames literários para que possam ser conhecidos dos seus companheiros de geração, numa espécie de mostruário comparativo de que se podem tirar lições da maior importância. A crítica mútua entre coetâneos literários é muito útil. Eles têm ilusões e sonhos parecidos, e é a partir das parencas que se começa a ver melhor as diferenças; a perceber, por via do cotejo, o que há de bom ou de mau no que se escreve e no que os outros escrevem. Essa é a grande função da revista de jovens: oferecer-lhes um campo de confrontos. Com isso ela pode evitar o desastre de uma publicação precoce demais em livro. Porque o livro é irremediável.

A influência que vocês receberam no âmbito da política foi apenas marxista?

Talvez em sentido estrito. Mas em sentido lato houve uma marcada influência do existencialismo, que nos chegou primeiro pelos seus ecos mundanos - a vida boêmia dos cafés da *rive gauche* frequentados por Sartre onde pontificava a cantora Juliette Grecco, musa existencialista. Mas o importante mesmo foi o influxo das idéias existencialistas. Numa de minhas passagens por São Paulo em 1947, comprei o *L'existencialisme est un humanisme*, de Sartre. Foi o primeiro ensaio dele que li. Tratava-se dum livro de divulgação das idéias básicas da sua filosofia. Duas delas ficaram profundamente gravadas em mim e em vários dos meus companheiros de geração. A primeira era a de que o homem está condenado à liberdade, a opções permanentes cuja responsabilidade final é inteiramente dele; não há nenhum código que o possa ajudar nisso; só tem, para guiar-se, sua própria consciência. A segunda era a de que cada um de nós é

implicitamente responsável por tudo quanto acontece com os outros homens, quer por envolvimento nos acontecimentos, quer por omissão de envolver-se. Partindo do princípio de que a essência do indivíduo vai-se formando ao longo do seu existir, o pensamento existencialista fazia do eu um processo de construção autóctone - idéia extremamente importante para jovens que estavam nascendo para a vida das idéias e da criação artística. Na ficção brasileira do pós-guerra a marca existencialista é visível - num Guimarães Rosa, numa Clarice Lispector, numa Lygia Fagundes Teles, num Osman Lins. Na poesia ela aflora no subjetivismo aberto para o social da obra de Drummond, onde um sentimento de culpa e infusa responsabilidade avulta com frequência ("Minha mão está suja, preciso cortá-la", etc.).

O que caracterizaria, na sua opinião, a geração pós-guerra?

Como acabei de dizer, a marca existencialista é uma característica marcante dela. A geração de 22 voltou-se fundamentalmente para a destruição das velharias parnasianas e naturalistas que entulhavam a literatura e a arte brasileiras. Com a geração de 30 começa a obra de construção propriamente dita do novo. A geração de pós-guerra, testemunha de uma terrível destruição material e moral no mundo, sentiu ainda mais fortemente do que sua antecessora mais próxima a ânsia de reconstrução. Aqui no Brasil, a queda da ditadura do Estado Novo, a legalização do Partido Comunista, a realização de eleições livres, o clima de discussão de idéias e de tomada de posições partidárias incrementou a empresa de reconstrução. Todos nós participamos dela em maior ou menor medida. Foi durante a guerra, com a suspensão das importações, que a indústria brasileira começou a ganhar impulso. E o desenvolvimento material se fez acompanhar do desenvolvimento intelectual. O volume de publicação de livros, de traduções sobretudo, aumentou consideravelmente. As universidades ganharam vida nova. Em suma, nossa geração como que fez da reconstrução a sua bandeira. Embora levássemos nas costas o peso de uma ilustre ascendência - Bandeira, Mário, Oswald, Murilo, Graciliano e outros -, conseguimos dar-lhe continuidade condigna através de figuras como Clarice, Lygia, Osman, João Cabral, Ledo Ivo, Dalton.

Sobre Dalton, gostaria de lembrar que quando ele começou a publicar os seus contos tão pessoais e tão inovadores, a maledicência daquele "sujo beco literário" a que Drummond se referiu certa vez, cuidou logo de amesquinhar a originalidade deles. Pôs-se a dizer que eram coisa de alguém que tinha lido Faulkner em tradução espanhola. Num texto que escrevi tempos atrás para *Nicolau*, eu disse que isso não era verdade. Possivelmente fora Faulkner quem lera Dalton, talvez em tradução feita por John dos Passos, que falava um pouco de português... Essa contra-piada visa apenas a acentuar a grandeza da contística de Dalton, que, depois de Wilson Martins - o primeiro crítico a destacar-lhe a importância ímpar -, Fausto Cunha considerou um dos maiores contistas do mundo. O que pôs em polvorosa o bovarismo brasileiro.

O senhor acha que, depois de uma juventude acadêmica e séria que criou a revista Clima, Joaquim repõe uma tradição mais jovial?

Clima era uma revista feita por gente universitária, num tempo em que o uso de gravata era de praxe na universidade. *Joaquim*, extra-universitária, inaugurou a moda da camisa esporte no periodismo literário.

As revistas jovens pipocaram por todo o Brasil depois do sucesso da Joaquim. Aquele período pode ser considerado como um momento em que a província, enquanto local de irradiação de cultura, começa a existir para a literatura brasileira?

Pode e deve ser assim considerado. Um dos pontos altos do Congresso de Escritores de 1947 foi o destaque que tiveram a força e a vitalidade dos escritores mais jovens ali reunidos. Otto Maria Carpeaux escreveu na ocasião um artigo num dos suplementos literários do Rio chamando a atenção precisamente para esse aspecto, que ele considerou com justa razão o mais enriquecedor do Congresso.

O que vocês liam na época?

Tudo que nos caísse nas mãos, de autores antigos, novos, novíssimos. Lembrome de que na época comprei a prestaçãoes uma tradução espanhola de *Ulisses* de Joyce. E descobri Gide, autor hoje fora de moda. Malraux nos marcou muito. E Kafka ainda mais. Comecei a lê-lo em *A Metamorfose*, numa tradução de Jorge Luís Borges que encontrei em Belo Horizonte; antes, só conhecia dele coisas esparsas, publicadas em jornais e revistas. Depois, mergulhei em *O Processo*. Outra grande descoberta foi a de Fernando Pessoa, cuja obra só era acessível numa antologia feita por Adolfo Casais Monteiro. E a turma do Café Belas-Artes deliciou-se com o ortônimo e os heterônimos pessoanos, de que havia tido notícia prévia num artigo de José Geraldo Vieira. E começamos a curtir a literatura norte-americana.

Foi a sua geração que fez esta passagem para a literatura norte-americana.

Em parte devido a uma circunstância de ordem conjuntural. Durante a guerra ficaram suspensas as importações de livros da Europa, sobretudo da França. Livros estrangeiros só nos chegavam dos Estados Unidos, já naquela época com a facilidade dos *pocket books*. Li coisas de primeiríssima ordem nesse tipo de edição barata. Tivemos que aprender inglês por falta de livros franceses. Terminada a guerra, abriu-se em São Paulo uma excelente livraria de livros ingleses, a Pioneira. Foi através dela que chegamos à poesia e a prosa de Eliot, Pound, Auden e outros. Nossa geração fez realmente a ponte interlingüística com a cultura de língua inglesa. Com isso abrandou-se a excessiva influência francesa. Lembrome de um ensaio de Koestler em *O iogue e o comissário*, em que ele se referia ironicamente à *influenza* francesa como uma espécie de gripe cultural. Cortados os contactos Inglaterra-França por culpa da guerra, começou a vicejar na Grã-Bretanha a nostalgia da França, a ponto de qualquer frase em francês, por mais banal que fosse, passar a ter conotações poéticas. Koestler atribuía o prestígio de Aragon na Inglaterra a essa *influenza*. Nessa mudança de interesses intelectuais havia muito de positivo. Antes, para nós, a França era a Canaã cultural. Agora outras Canaãs se ofereciam aos nossos olhos gulosos. E veio a grande descoberta do romance americano de Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Steinbeck. Isso não só no Brasil, mas na própria França, onde Sartre foi influenciado de perto pelas revolucionárias técnicas da ficção norte-americana.

Como foi a participação dos rapazes de Curitiba no Congresso de 47?

O melhor dessa participação foram os contactos pessoais. Primeiro com os monstros sagrados da literatura brasileira: Lins do Rego, Carpeaux, Drummond,

Milliet... Participamos pouco dos debates, monopolizados pelos escritores mais velhos. Mas fizemos valiosos contactos com os jovens de outros Estados - Minas, Ceará, Goiás, Pará - de que resultaria posteriormente um rico intercâmbio de idéias, livros e colaborações.

O seu primeiro livro poderia ser definido como fronteiroço. O eu poético se assume como continuador dos grandes nomes da poesia modernista, num clima mais conservador (no bom sentido do termo), mas também apresenta uma semente de ironia ao declarar-se aprendiz.

A idéia do título, *O Aluno*, não veio do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, e sim de um poema de Jules Supervielle em torno do aprendizado poético que li em tradução de Casais Monteiro. Aproveitei a dica para inculcar-me aluno de poetas meus antecessores. Há no meu livrinho de estréia inclusive dois pastiches, uma "Drummondiana" e uma "Muriliana". Mas na própria imitação havia um elemento paródico e crítico. No pastiche há sempre uma certa exageração cômica de cacotes estilísticos. Relendo hoje esses poeminhas, sinto bem a ponta de crítica bem humorada que neles havia. O aluno teve uma recepção em certa medida contraditória. Recebi de Drummond uma carta simpática, mas severa, em que ele dizia que eu me procurava através do outros, quando devia procurar-me dentro de mim mesmo. Na mesma ocasião, Sérgio Milliet publicou um artigo ressaltando que eu assimilara lições nacionais e estrangeiras sem perda de uma marcada individualidade. Mas a carta de Drummond teve um efeito corretivo: apeou-me das nuvens do auto-incensamento. E me fez perceber que eu tinha de descobrir minha própria voz. Toda a minha vida de poeta tem sido consagrada à conquista dessa voz - minha, ainda que fraca.

ÍNDICE GERAL DE JOAQUIM

1. JOAQUIM, 1, Curitiba: abril de 1946. Capa: Poty (20 p.)

1.1. MANIFESTO:

- 1.1.1. PILOTTO, Erasmo - "Manifesto para não ser lido"- colagem de trechos de obras de autores nacionais e internacionais. (p.3)

1.2. POESIA:

- 1.2.1. MORAIS, Vinícius de - "O Desesperado da Piedade"- Canto em tom bíblico que pede piedade a todos os seres humildes. (pp. 10-11)

1.3. CRÔNICA:

- 1.3.1. ANDRADE, Carlos Drummond de - "Natal" - Seção História Contemporânea: reprodução de um telegrama anônimo que comenta as mortes no Natal. (p.8)
- 1.3.2. BELTRÃO, Odacir - "Arrabalde"- crônica que valoriza os seres humildes e humilhados ao dirigir o olhar para um espaço marginal: o arrabalde. (p.13)
- 1.3.3. ROBINE, Adriano - "O Anarco-Sindicalista" - Retrato da vida do sapateiro e anarquista português Timóteo Barbalhão, que residiu em Curitiba. (p. 18)

1.4. CRÍTICA:

- 1.4.1. MILLIET, Sérgio - "Modernismo" - Seção História Contemporânea: trecho de ensaio em que o crítico comenta os três estilos do Modernismo brasileiro: o branco, o luso, o mestiço. (p. 9)
- 1.4.2. PILOTTO, Erasmo - "Tolstoi I" - É antes uma introdução que defende uma nova forma ensaística fundada não na visão didática, mas no prazer de pensar. (p. 14)
- 1.4.3. PILOTTO, Erasmo - "Apontamentos para uma entrevista sobre teatro" - O crítico questiona os porquês do teatro permanecer indiferente às inovações empreendidas pelos jovens. (p.9)

1.5. CONTO:

- 1.5.1. TREVISAN, Dalton - "Eucaris a de olhos doces" - A paixão frustrada e a passagem abrupta da infância para a maturidade é o tema deste conto. (pp. 12-13)

1.6. EXCERTO LITERÁRIO:

- 1.6.1. TREVISAN, Dalton - "Música de Fundo" - Trecho da novela *Sonata ao Luar*, entrecortado por opiniões críticas. (p.17)

1.7. ARTE:

- 1.7.1. ANDRADE, Oswald de - "Teatro" - Seção História Contemporânea: o poeta paulista defende um teatro como festa do povo. (p.8)
- 1.7.2. CAMPOFIORITO, Quirino - "A exposição de Negri" - Acusa os críticos de apenas visarem ao incentivo do comércio de obras, sem nenhuma preocupação com o seu valor artístico. (p.5)
- 1.7.3. CHOROSNICKI, João - "A exposição de Negri" - Aconselha o público a comprar as telas do pintor. (p.5)
- 1.7.4. ESTARICO, Leonardo - "Pintura Argentina" - Seção História Contemporânea: detecta o imperativo de uma paisagem sem relevo que teria definido a influência européia na pintura argentina por não haver no país um elemento local exuberante. (p. 8)
- 1.7.5. FRANCK, Waldo - "América" - Seção História Contemporânea: a América tem que ser criada pelos artistas, mas não deve refletir o ponto de vista de uma elite e sim de todas as classes sociais. (pp. 8-9)
- 1.7.6. PILOTTO, Erasmo - "Julgamento da música brasileira" - Colagem, em forma de entrevista, de trechos de obras de Bianca Bianchi e Mario de Andrade, costurados pelas intervenções de E.P. (pp. 4-5)
- 1.7.7. PILOTTO, Erasmo - "Poty e a prata da casa" - Entrevista em que Poty defende a importação como única saída para o atraso da província (pp. 7-8)

1.8. ILUSTRAÇÕES:

- 1.8.1. BLASI JR., E. - "O Anarco-Sindicalista" -. (p.18)
- 1.8.2. BRANDÃO, Euro - "O Desesperado da Piedade" -. (p.11)
- 1.8.3. POTY - "Auto-retrato" -. (p. 7)
- 1.8.4. POTY, - "Eucaris a dos olhos doces" -. (p.12)
- 1.8.5. VIARO, Guido - "Sonata ao Luar" -. (p.17)

2. JOAQUIM, 2, Curitiba: junho de 1946. Capa: Poty (20 p.)

2.1. POESIA:

- 2.1.1. ANDRADE, Carlos Drummond de - "Caso do Vestido" - Poema dramático que narra um caso de adultério e de amor. Personagens simples, situações cotidianas, bem no espírito da *Joaquim*. (p.3)
- 2.1.2. ARAGON, Louis - "La valse des vingt ans" - O poeta, na faixa dos 40 anos, vê os jovens de 20 sendo levados para guerra, repetindo o que acontecera com sua geração. Esta é a nova valsa dos 20 anos. (p.12)

2.2. CRÍTICA:

- 2.2.1. ANDRADE, Carlos Drummond - "Propondo a volta à realidade" - Seção História Contemporânea: propõe a concentração das discussões nos temas sociais latentes e o abandono das recriminações às liberdades estéticas do Modernismo. (p.9)
- 2.2.2. ATAÍDE, Tristão de - "Catolicismo" - Seção História Contemporânea: defesa do catolicismo liberal que luta contra todas as formas de opressão. (p.9)
- 2.2.3. GUIRAL, Maggie - "A crise do espírito" - Seção História Contemporânea: a vida moderna, com sua rapidez e seu encanto pela utilidade, está fazendo com que desapareça o homem de espírito, ocasionando a substituição da obra madura pela apressada. (pp. 8-9)
- 2.2.4. LINS, Álvaro - "Poesia Moderna" - Seção História Contemporânea: trecho de ensaio que define a poesia moderna, mais estética, contrapondo-a à anterior. Indo contra a acusação de que há uma cisão entre a poesia moderna e o povo, que não a entende, o crítico levanta uma dúvida: antes do Modernismo o povo entendia a poesia, ou só suas exterioridades? (p.8)
- 2.2.5. MARTINS, Wilson - "Manuel Bandeira" - Ensaio escrito em tom coloquial, valoriza Bandeira pela sua adesão aos dramas das pessoas simples e pela valorização da alma humana e não da alma nacional - indo assim contra a tônica modernista. (p.6)
- 2.2.6. PILOTTO, Erasmo (?) - "Mario de Andrade" - Seção História Contemporânea: comentário não assinado, provavelmente escrito por E.P., que destaca a feroz auto-crítica de Mario que recrimina em seus livros o alto grau de esteticismo que matou o elemento humano. (p.8)
- 2.2.7. PILOTTO, Erasmo - "Tolstoi (II)" - Continuação do ensaio publicado em *Joaquim* nº 1: retrata Tolstoi como um homem que coloca em xeque os valores do sistema. (p.15)
- 2.2.8. RILKE, Rainer Maria - "A um jovem poeta" - Seção História Contemporânea: trecho da famosa carta de Rilke que destaca um conceito de poesia como uma necessidade interior que tem como objeto temas simples e cotidianos. (p.8)
- 2.2.9. TREVISAN, Dalton - "Emiliano, poeta medíocre" - Em polêmico ensaio, Dalton se insurge contra a idolatração provinciana de Emiliano Pernetá, julgando-o poeta menor, preso demais aos moldes de escola e produtor de uma poesia conformista. (pp.16-17)

2.3. CONTO:

- 2.3.1. SAMPAIO, Newton - "Irmandade" - Retrata o drama de uma família diante do enlouquecimento de um de seus membros. (p.4)
- 2.3.2. TREVISAN, Dalton - "Notícia de Jornal" - Conto composto a partir de duas narrativas interlacadas, trata da história de um crime passionai. O relato frio e direto do jornal aparece ao lado da narrativa do autor que mostra o drama do caixeiro que matou, por amor, sua amante. (pp. 10-11-12)

2.4. EXCERTO LITERÁRIO:

2.4.1. PROUST, Marcel - "Em busca do tempo perdido" - Trecho inicial da grande obra de Proust que dá início à *Lição Berlitz de composição para romance*. (pp.17-18)

2.5. ARTE:

2.5.1. PILOTTO, Erasmo - "*Gatti Rabbiosi*: entrevista com Guido Viaro" - Define as duas forças que agem na criação artística: a expressão subjetiva e a socialização, sendo uma responsável pelo estilo e a outra responde pela necessidade de comunicação. (p.5)

2.5.2. SALPETER, Harry - "Kaethe Kollwitz" - Seção História Contemporânea: comentários sobre a artista alemã que produziu sua obra sob o impacto dos temas sociais (guerra, inflação...), marcando sua opção de ser a voz dos sacrificados. (p.8)

2.6. CORRESPONDÊNCIA:

2.6.1. ANDRADE, Carlos Drummond de - "Carta a D. Trevisan" - O poeta elogia a rebeldia dos jovens da revista num momento em que os velhos estão calados. (p.17)

2.7. ILUSTRAÇÕES:

2.7.1. BLASI JR., E. - "Irmandade"-. (p.4)

2.7.2. BRANDÃO, Euro - "Caso do Vestido" -. (p.3)

2.7.3. KOLLWITZ, Kaethe - "Pão" -. (p.8)

2.7.4. VIARO, Guido - "Notícia de Jornal" -. (p.10)

3. JOAQUIM, 3, Curitiba: julho de 1946. Capa: Poty (18 p.)

3.1. CRÔNICA:

3.1.1. ROBINE, Adriano - "Leo Cobbe" - Lembranças do professor e boêmio curitibano. (p.3).

3.1.2. VIARO, Guido - "Leo Cobbe" - Lembranças de Cobbe, definido, tanto na outra crônica quanto nesta, como um gênio que colocou todo o seu talento na arte provisória de viver. (p.3)

3.2. CRÍTICA:

3.2.1. CÂNDIDO, Antônio - "*Joaquim*: a irreverente e heróica" - Trechos do rodapé "Revistas", publicado nos *Diários Assossidados*. *Joaquim* é heróica porque sugiu num lugar onde tudo estava por fazer. (p.9)

3.2.2. JUNG, C. G. - "Ulisses" - Seção História Contemporânea: a epopéia moderna de Joyce, composta de puros nada, revelaria o grande vazio da condição humana. (p.14)

3.2.3. LINS, Álvaro - "Revalorização do estilo" - Seção História Contemporânea: o crítico nota que o descuido formal dos modernistas retardatários está sendo contestado por escritores que revalorizam o estilo. (p.15)

- 3.2.4. PILOTTO, Erasmo - "A Filosofia e a Arte" - Estuda a divisão tradicional de filosofia e arte como campos distintos e mostra como, na modernidade, há um embaralhamento, simbolizado pela obra de Sartre que, ao colocar em cena dramas humanos, está expressando idéias que agem sobre o público. (pp. 15-16)
- 3.2.5. ROUSSEAUX, André - "Jean-Paul Sartre" - Seção História Contemporânea: defende que a obra de Sartre é marcada pelo espírito dissolvente e corrosivo da época. (p.14)
- 3.2.6. SILVEIRA, Helena - "Joaquim" - transcrição de notícia publicada na *Folha da Manhã* sobre o surgimento da *Joaquim*. (p.16)
- 3.2.7. SIMON, Michel - "Arte Poética" - Seção História Contemporânea: trecho de um caderno clandestino francês de 1943 em que sobressai a defesa do poeta como homem comum, em contato com o mundo exterior, pressionado por este a agir. (pp. 14-15)

3.3. CONTO:

- 3.3.1. TREVISAN, Dalton - "Um Adágio" - Relato do drama de um rapaz de 20 anos à beira da morte. O conto não está assinado, mas o estilo de Dalton já é inconfundível. (p.6)
- 3.3.2. TREVISAN, Dalton - "Canto de Sereia" - História do moço Serafim (20 anos) que sofre com a estreiteza da vida provinciana e o seu desejo de aventura. (pp. 10-11)

3.4. EXCERTO LITERÁRIO:

- 3.4.1. ANDRADE, Mario de- "Macunaíma" - Trecho inicial do romance modernista que aparece como a segunda *Lição Berlitz de composição para romance*. (p.7)

3.5. ARTE:

- 3.5.1. MICHEL, Michel George - "Artes Plásticas" - Vê como finalidade da arte a busca da intensidade do momento e não de suas exterioridades. (p.15)
- 3.5.2. PILOTTO, Erasmo - "Problemas contemporâneos da arte: entrevista com Artur Nísio" - Nísio, vindo da Alemanha, que havia produzido uma arte nacional-socialista, planejada, chama a atenção para o perigo de se fazer uma arte solicitada pelo momento. Segundo ele, o artista deve apenas fazer arte - as marcas históricas manifestar-se-ão espontaneamente na obra. (pp. 4-5-6)
- 3.5.3. POTY - "Apontamentos a três por quatro sobre Augusto Rodrigues" - Comentários sobre o artista que pesquisou as fontes nordestinas de arte, fez trabalhos didáticos e viveu em constante efervescência artística. (pp. 8-9)

3.6. ILUSTRAÇÕES:

- 3.6.1. BRANDÃO, Euro - "Leo Cobbe" - Desenho. (p.3)
- 3.6.2. NÍSIO, Artur - "Sem título" -. (p.5)
- 3.6.3. POTY - "Canto de sereia" - (p.10)

3.6.4. RODRIGUES, Augusto - "Central do Brasil Expresso" -. (p.8)

3.6.5. VIARO, Guido - "Jesus, Maria e José" -. (p.14)

4. JOAQUIM, 4, Curitiba: setembro de 1946. Capa: Poty (20p.)

4.1. POESIA:

4.1.1. ELLIOT, T. S. - "O homens ocos" - (trad. de Vinícius de Moraes) O homem moderno aparece no poema com um ser vazio que vive desesperado num mundo sem sentido. (pp. 10-11)

4.1.2. HUGHES, Langston - "Crime"- (trad. de Sérgio Milliet) O poeta que sempre retratou a vida do homem negro simples fala, neste poema, de um crime passional, através do ponto de vista do acusado que se dirige ao juiz. (p.11)

4.1.3. TZARA, Tristan - "Trigo" - (trad. não assinada) Poema da fase surrealista de Tzara, onde a floresta escura aparece como símbolo do tempo presente e o trigo como um convite para a busca da alegria. (p.11)

4.2. CRÔNICA:

4.2.1. TREVISAN, Dalton - "Elegia ao amigo morto" - Diante do grande número de mortes por causa da guerra, o contista sente que para o mundo uma morte a mais não deve significar muito. Ele, no entanto, sofre com a morte de Nilo Sampaio pelo amigo que este foi mas principalmente por se tratar de um moço. (p.16)

4.3. CRÍTICA:

4.3.1. ATAÍDE, Tristão de - "Sem título" - Trecho de artigo, publicado no jornal *A Manhã* de 27-07-46, em que o crítico relaciona *Joaquim* com o surgimento de uma nova geração que reflete, no plano da política, a passagem de uma ditadura pessoal à democracia e representa, no plano estético, a procura antitética de uma nova liberdade e uma nova disciplina: liberdade de temas e disciplina na expressão. (p.15)

4.3.2. BEGUIN, Alberto - "O mundo surrealista" - Seção História Contemporânea: através do sonho, o artista do surrealismo rompe os limites da individualidade, abrindo-se para o contato com o homem em geral. (p.4)

4.3.3. CARPEAUX, Otto Maria - "Um poeta brasileiro" - Destaca o valor do poeta Juó Bananére, autor de *Divina Encrenca*, por ter ele rompido, através de uma obra paródica, vasada num português italianado, com a literatura solene dos boêmios que da Itália importavam referências greco-latinas. (p.3)

4.3.4. LINHARES, Temistocles - "Salvação pela poesia" - O poeta é visto como um dos responsáveis pela construção de um mundo novo, não devendo pois comungar com uma linguagem velha e lógica. (pp. 12-13)

4.3.5. PIERRE-QUINT, Leon - "Surrealismo" - Seção História Contemporânea: os surrealistas são caracterizados pelo desejo de transformar a literatura num método de conhecimento. (p.4)

4.3.6. PILOTTO, Erasmo - "Filosofia e Arte" - Defesa do existencialismo como destruição das aparências opressoras para dar início a um período de otimismo e construção. A obra de Sartre é novamente explicada como uma literatura marcada pela intervenção filosófica. (pp.5-6)

4.4. CONTO:

4.4.1. TREVISAN, Dalton - "Bernardim, cantor de tangos" - Narrando ironicamente a morte de um donzel delicado depois de sua primeira noite de farra, Dalton mostra que é chegada a hora de uma juventude forte, realista, intelectualmente vigorosa. (pp. 7-8)

4.5. EXCERTO LITERÁRIO

4.5.1. JOYCE, James - "Ulisses"- Trecho da epopéia moderna de Joyce que aparece como a terceira *Lição Berlitz de composição para romance*. (pp. 17-18)

4.6. ARTE:

4.6.1. MARTINS, Wilson - "Pelos Caminhos da Música" - Análise do livro *Caminho de música*, de Andrade Muricy. (p.14)

4.7. CORRESPONDÊNCIA:

4.7.1. CARPEAUX, Otto Maria - "Carta a Erasmo Pilotto" - Os rapazes da província são uma espécie de reserva de revolta. (p.16)

4.7.2. LINS, Álvaro - "Carta a D. T. e a E. P." - *Joaquim é a mensagem da nova geração*. (p.17)

4.8. DEPOIMENTO:

4.8.1. REBELO, Marques - "Depoimento" - Marques Rebelo vê o momento como uma preparação para um grande batalha literária, através da qual os jovens vão tomar o lugar conquistado pelos modernistas. (p. 15)

4.9. ILUSTRAÇÕES:

4.9.1. BRANDÃO, Euro - "Bernardim, cantor de tangos" -. (p.7)

4.9.2. CAMPOFIORITO, Hilda E. - "Rachadores de Lenha" - Óleo. (p.4)

4.9.3. CAMPOFIORITO, Quirino - "Grécia" - Têmpera: projeto de um painel mural. (p.4)

4.9.4. POTY - "Os homens ocios" -. (p.10)

4.9.5. POTY - "Ulisses"-. (p.18)

4.9.6. TURIN, J. - "Sem título"- Zinco gravura. (p.17)

5. JOAQUIM, 5, Curitiba: outubro de 1946. Capa: Poty (20p.)

5.1. POESIA:

- 5.1.1. HUGHES, Langston - "Metade Metade" - (trad. de Sérgio Milliet) O poema fala de uma prostituta que, querendo um companheiro, encontra apenas um gigolô: a sua *cara metade* fica com a metade de seu dinheiro. (p.18)
- 5.1.2. LORCA, Frederico Garcia - "La casada infiel" - O poema de Lorca, não traduzido, remete, principalmente através de uma dicção popular, ao universo mítico do gitano. (p.6)
- 5.1.3. MORAIS, Vinícius de - "Balada dos mortos do campo de concentração" - Celebração da vida através da solidariedade com os inocentes mortos pelo Nazismo. (pp.10-11)

5.2. CRÍTICA:

- 5.2.1. ELLIOT, T.S. - "O Poeta" - Seção História Contemporânea: Elliot afirma que os poetas que expressam filosofias geralmente se apropriam de idéias já existentes, porque a eles não interessa convencer os leitores do valor destas idéias, mas comunicar a emoção que elas podem despertar. (p.7)
- 5.2.2. MARTINS, Wilson - "Idéias de um crítico de literatura" - Análise das idéias de Álvaro Lins (*Jornal de Crítica*, 4ª série), para quem a crítica tem duas faces: interpretação e julgamento. (p.9)
- 5.2.3. SUBIRAT, J. Salas - "Prefácio da tradução argentina do *Ulisses*" - Aparece sob o título de Lição Berlitz em História Contemporânea: destaca como principal característica do livro a sua intenção formal de criar no leitor a sensação de simultaneidade. (p.7)

5.3. CONTO:

- 5.3.1. TREVISAN, Dalton - "Elegia de amor" - Carta de amor escrita num ritmo atropelado, sem pontuação, que caracteriza, via linguagem, o universo do personagem. (pp. 3 e 18)

5.4. EXCERTO LITERÁRIO:

- 5.4.1. O'NEILL, Eugene - "Teatro" - (tradução livre de Poty), trecho da peça *Bound East for Cardiff* em que aparece o drama dos marinheiros que viajam solitários pelo mundo sem conhecê-lo de fato. (pp.16-17)
- 5.4.2. TREVISAN, Dalton - "Veneza, oh Veneza", "Serenata ao longe" & "Novenas de maio"- Trechos da novela *Sonata ao luar*. No primeiro texto sobressai o drama do jovem dividido entre a província pacata e os sonhos transatlânticos. (pp. 13-14)

5.5. ARTE:

- 5.5.1. POTY - "Um artista, um amigo dos artistas e um bom cidadão: conversas com Arthur Kaufmann" - O artista diz a Poty que a arte deve caminhar junto com o povo, sentindo as suas dores. (p.4)
- 5.5.2. SALPETER, Harry - "Arthur Kaufmann"- Seção História Contemporânea: o artista é mostrado como alguém que, pintando coisas de seu tempo, principalemnte retratos, expressa, através do estilo, aquilo que traz dentro de si e não apenas o exterior. (p.7)
- 5.5.3. VIARO, Guido - "Bakun" - Artigo sobre o pintor paranaense que optou por mostrar com ingenuidade as coisas boas e ruins da vida. (p.5)

5.6. INDICAÇÃO DE LEITURA:

5.6.2. MARTINS, Wilson. *Interpretações*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946. (p.15)

5.6.2. BRAGA, Edgard. *Lâmpada para o alqueire*, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1946. (p.15)

5.7. ARTE:

5.7.1. BLASI JR., E. - "La casada infiel" (p.6) e "Novenas de maio" (p.14)-.

5.7.2. KAUFMANN, Arthur - "Casa e postes telegráficos" e "Natureza morta"-. (p.5)

5.7.3. VIARO, Guido - "Elegia de amor" (p.3) e "A gravidez" (p.18) -.

5.7.4. PORTINARI - "Mural"-. (p.7)

5.7.5. POTY - "Sem título"-. (p.16)

6. JOAQUIM, 6, Curitiba: novembro de 1946. Capa: Poty (20p.)

6.1. POESIA:

6.1.1. ANDRADE, Mario de - "Poemas da Negra" - Aos escolher estes célebres poemas de Mário, *Joaquim* está fazendo, através do recorte, uma revisão da obra do escritor paulista. (pp.10 e 16)

6.1.2. LORCA, Frederico Garcia - "Romance sonábulo" - O poema é estruturado em dois símbolos da partida: o barco no mar e o cavalo na montanha. O marinheiro, sempre desenraizado, deseja a vida caseira e fixa do colono. (p.3)

6.1.3. PELLEGRINO, Hélio - "Fala do Maquis" - O indivíduo carente de libertação num mundo marcado pelo sofrimento. (p.9)

6.2. CRÔNICA:

6.2.1. LEITÃO, Mário G. de Melo - "Falando de emotividade" - Dentro do espírito de valorização de uma camada mais simples, este texto mostra que a capacidade de sentir as coisas de um mundo espiritual não depende da cultura e que qualquer um pode ser sensível e ter uma compreensão lírica do mundo. (p.13)

6.2.2. RUIZ, Martim - "I agora?" (dialeto negro da região de Campinas) - Um episódio da vida cotidiana escrito num dialeto, retratando a vida das pessoas pela linguagem que elas usam. (p.7)

6.2.3. TREVISAN, Dalton - "Minha cidade" - É uma emocionada adesão à província enquanto periferia rica em tipos e histórias e, ao mesmo tempo, um repúdio à convencional Cidade Sorriso. Dividindo Curitiba em duas, o poeta elege a sua. (p.18)

6.2.4. VIARO, Guido - "O Cabra" - Retrata a vida de um demente que seria feliz por não perceber a aproximação da morte. (p.14)

6.3. CRÍTICA:

6.3.1. LINHARES, Temístocles - "Raízes do Simbolismo no Paraná" - Para o crítico, o Simbolismo se desenvolveu no Paraná porque correspondia a uma predisposição de alma do paranaense. (pp.5-6)

6.3.2. RACINE, Jean - "Prefácio de *Berenice*"- Defesa de um teatro com enredo simples, que prenda o leitor, sem dar ouvidos aos cânones, porque em primeiro lugar está a comoção. (p.14)

6.4. CONTO:

6.4.1. TREVISAN, Dalton - "Nicanor, o herói" - História de um jovem que vive num mundo imaginário de aventuras marítimas e donzelas angelicais, mas que, na verdade, é um reles alfaiate e poeta doente, morador de pensão. Acaba se matando por não suportar uma realidade tão avessa a seus sonhos. (pp.8-9)

6.5. ARTE:

6.5.1. BONFATI, Gianfranco - "Arte italiana contemporânea" - Notícia da chegada das obras dos jovens talentos italianos ao Rio, que antes só conhecia os grandes mestres. (p.11)

6.5.2. NEIMEYER, Oscar - "Formação e Evolução da Arquitetura no Brasil" - O ensaio mostra como a nossa arquitetura, de origem portuguesa, pouco evoluiu até o Modernismo, momento em que surge uma nova visão arquitetônica, não mais preocupada apenas com o centro e as regiões nobres, mas que defende uma concepção ampla do espaço urbano, levando em consideração os problemas das classes menos favorecidas. Arquitetura voltada para os interesses da coletividade que se alia às lutas por medidas sociais que unifiquem os homens. (p.15)

6.6. NOTÍCIAS:

6.6.1. "Poty seguiu para a França". - O artista paranaense vai para Paris, de onde enviará notícias sobre as novidades da arte. (p 6 e 13)

6.7. INDICAÇÃO DE LEITURA:

6.7.1. WAYNE, Pedro. *Almas Penadas*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1942. (p.9)

6.8. ILUSTRAÇÕES:

6.8.1. BLASI JR., E. - "Romance sonámbulo" -. (p.3)

6.8.2. BONFATI, Gianfranco - "Nicanor, o herói" (p.8) e "Interior nº 2", seguida de breve biografia do artista, (p.9) -.

6.8.3. DEANE, Percy - "Moça"- Têmpera. (p.17).

6.8.4. MIGNECO, Giuseppe - "O beberrão" - Seguida de breve biografia. (p.11)

6.8.5. SASSU, Alligi - "Café" - Seguida de breve biografia. (p.11)

6.8.6. POTY - "Auto-retrato" (p.6), "Pinóquio", gravura, e "Retrato de moça", óleo (p.13) -.

6.8.7. VACCARINI, Bassano - "Minha mãe" - Acompanhada por breve biografia do autor. (p.13)

6.8.8. VIARO, Guido - "Pobre, mas descansado" e "No jardim das oliveiras" -. (p.4)

7. JOAQUIM, 7, Curitiba: dezembro de 1946. Capa: Poty (20p.)

7.1. POESIA:

- 7.1.1. ANDRADE, Carlos Drummond de - "A Frederico Garcia Lorca" - Canto de esperança em que Drummond deseja que a ditadura espanhola, responsável pela morte de Lorca, desapareça. (p.15)
- 7.1.2. IVO, Ledo - "Pandorga" - Poema escrito especialmente para a *Joaquim*. O seu tema é a recordação da infância. (p.15)
- 7.1.3. RILKE, Rainer Maria - "Fragmentos das Elegias de Duino" - (trad. de Dora Ferreira da Silva). (p.11)

7.2. CRÔNICA:

- 7.2.1. ANDRADE, Mario - "Foi um sonho" - Exemplo de uma das formas de linguagem. A história é escrita num dialeto caipira. O marido conta para a mulher como ele se envolveu com outra e pede para ela voltar. É o universo popular, tanto no conteúdo quanto na forma, que está sendo valorizado pela *Joaquim*. (p.18)

7.3. CRÍTICA:

- 7.3.1. FARIA, Octavio de - "Paraná, imagem do Brasil" - Comenta um artigo de Pinheiro Machado que fala da inferioridade do Paraná em relação aos outros estados. Por não ter um passado, o Paraná seria o estado do futuro. Octavio de Faria estende esta previsão para o Brasil, contrapondo-o ao Velho Mundo. (p.17)
- 7.3.2. ORTIZ, Carlos - "Sem título" - Comentários sobre *Joaquim* em que destaca a presença dos sonhos transatlânticos dos jovens. (p.15).

7.4. CONTO:

- 7.4.1. ROBINE, Adriano - "O Semeador" - Pequena história em forma de parábola. (p.15).
- 7.4.2. TREVISAN, Dalton - "Ponto de crochê" - Famoso conto de Dalton em que o ritmo frenético do trabalho manual da personagem é transposto para a história. (pp.7-8)
- 7.4.3. TREVISAN, Dalton - "Os três reis magos" - Espécie de profissão de fé da literatura como anúncio das dores humanas, este conto narra a história de uma empregadinha ingênua e explorada que reproduz o drama familiar e dá a luz a um filho sem pai. (pp.16-17)

7.5. EXCERTO LITERÁRIO:

- 7.5.1. GIDE, André - "Moedeiros Falsos" (tradução de Álvaro Moreira) - Esta é a quarta *Lição Berlitz de composição para romance*. O trecho escolhido tem uma função didática explícita, pois trata-se de uma discussão sobre a arte do romance. (p.8)

7.6. ARTE:

- 7.6.1. BONFATI, Gianfranco - "De como não ensinar pintura" - Crítica aos métodos pedagógicos das escolas de arte, que querem apenas ensinar questões técnicas. (p.3)

- 7.6.2. BONFATI, Gianfranco - "Expressionismo no Rio" - Crítica a uma exposição de Franz Weissmann. (p.13)
- 7.6.3. KERR, Yllen - "Entrevista com Di Cavalcanti" - Nesta entrevista, Di Cavalcanti critica o academicismo em arte e diz que a arte moderna tem a sua raiz no povo. (p.14)
- 7.6.4. TREVISAN, Dalton - "Viaro, hélas... e abaixo Andersen" - Dalton define quem é o mestre dos jovens paranaenses: o inquieto italiano que não pinta a gente e a terra de Curitiba, mas simplesmente a gente e a terra. Ao lado desta valorização de Viaro, há um repúdio à tradição provinciana criada por Andersen e mantida por epigonais (p.10)
- 7.6.5. WILHEIM, Georges - "Nego Batucando"- Busca definir a importância do negro na música brasileira. Caracterizado por uma grande facilidade em absorver influências, o negro foi um laboratório de música, acolhendo e alterando tradições diversas. (p.5)

7.7. NOTÍCIAS:

- 7.7.1. História contemporânea - Relata o enforcamento de nazistas em Nurembergue. (p.4)

7.8. ILUSTRAÇÕES:

- 7.8.1. ÁVILA, José Silveira d' - "Elegias de Duino"-. (p.11)
- 7.8.2. BLASI JR., E. - "Ponto de crochê"-. (p.7)
- 7.8.3. BONFATI, Gianfranco - "De como não ensinar pintura"-. (p.3)
- 7.8.4. DI CAVALCANTI - "Mulheres na rua" -. (p.14)
- 7.8.5. KERR, Yllen - "Os três reis magos" -. (p.16)
- 7.8.6. POTY - "História contemporânea" (p.4) e "Marinheiros"(p.13) -. (p.13)
- 7.8.7. VIARO, Guido - "Auto-retrato" -. (p.10)

8. JOAQUIM, 8, Curitiba: fevereiro de 1947. Capa: Yllen Kerr e Gianfranco Bonfati (20p.)

8.1. POESIA:

- 8.1.1. ANDRADE, Carlos Drummond de - "Canção amiga"- Espécie de profissão de fé em que Drummond revela a dupla direção de sua poesia: a social (*acordar os homens*) e a lírica (*adormecer as crianças*). (p.10)
- 8.1.2. ANDRADE, Mario - "Quando eu morrer" - Continua a reverência a determinados momentos dos modernistas: Mario aparece aqui, novamente, com uma poesia mais lírica. (p.16)
- 8.1.3. DEMENEZES, Eliezér - "Poema à amada presente"-. (p.15)
- 8.1.4. DUTRA, Waltensir - "O poeta enfrenta a noite" - .
- 8.1.5. MacLEISH, Archibald - "Ars Poetica" (Trad. de Pizarro Drummond) - Este é o mais conhecido poema do escritor norte-americano (1892-1982). Nele, MacLeish propõe que o poema não deve significar, mas ser. (p.8)

8.2. CRÔNICA:

- 8.2.1. ANDRADE, Oswald de - "Inês e o Ébrio" (Especial para *Joaquim*) - Discussão sobre o cinema e o teatro no Brasil e em Portugal. (p.5)
- 8.2.2. TREVISAN, Dalton - "Porque Nicanor é herói" - Para Dalton, Nicanor é herói porque é jovem. (p.11)

8.3. CRÍTICA:

- 8.3.1. LINHARES, Temístocles - "O caso de consciência do Paraná" - Vê o virtual grande destino do Paraná ameaçado por aqueles que não têm escrúpulos. (pp.12-13)
- 8.3.2. MARTINS, Wilson - "Notícias do Paraná" - O crítico deixa claro que os jovens no Paraná estão vivendo um clima de revolução contra a arte de baixo valor cultuada na província. Liga este período de mudança, simbolizado pela *Joaquim*, com a renovação política anunciada pela candidatura de Bento Munhoz da Rocha ao governo do estado. (p.6)
- 8.3.3. RIBEIRO, Fábio Alves - "Gerações brasileiras de duas guerras" - Contrapõe a geração modernista (que tinha 20 anos durante a Primeira Guerra) à nova geração que tem 20 anos durante a Segunda Guerra, mostrando que a primeira era revolucionária e a segunda está sendo muito reverente e cortês para com o passado imediato. (pp.7-8)
- 8.3.4. SILVEIRA, Tasso - "*Joaquim*" - Vê em *Joaquim* o retrato de sua própria inquietação juvenil. (p.13)

8.4. CONTO:

- 8.4.1. GUIMARÃES, Ney - "Abigail quer carinhos" - O equilíbrio amoroso é rompido por problemas financeiros. (p.9)
- 8.4.2. TREVISAN, Dalton - "Passos na calçada" - O jovem personagem do conto, Fabiano, fica dividido entre casar-se e criar raízes na província, ou realizar seus sonhos de viajar pelo mundo. (pp.14-15)

8.5. ARTE:

- 8.5.1. BONFATI, Gianfranco - "Música Viva" - Comentário sobre o grupo Música Viva, que tenta atrair o público para a música contemporânea. (p.13)
- 8.5.2. WILHEIM, Georges - "Folclore e universalidade" - Defende a criação de uma música que trabalhe o dado folclórico e que jamais o incorpore simplesmente, sem sublimação ou fusão. (p.8)

8.6. ILUSTRAÇÕES:

- 8.6.1. BLASI JR., E. - "Canção amiga" -. (p.10)
- 8.6.2. BONFATI, Gianfranco - "Passos na calçada" -. (p.14)
- 8.6.3. KERR, Yllen - "Poema à amada presente" (p.15) e "O poeta enfrenta a noite" (p.17) -.
- 8.6.4. MARX, Roberto Burle - "Composição" -. (p.16)
- 8.6.5. POTY - "Dalton Trevisan" -. (p.11)
- 8.6.6. ZALUAR, Abelardo. - "Abigail quer carinhos" -. (p.9)
- 8.6.7. WEISSMANN, Franz - "Figura" -. (p.15)

9. JOAQUIM, 9, Curitiba: março de 1947. Capa: Yller Kerr e Gianfranco Bonfati (20 p.)

9.1. MANIFESTO:

9.1.1. BAYLEY, Edgard et alii - "Manifesto Invencionista" - Manifesto publicado à propósito da primeira exposição invencionista, realizada na Argentina em 1946. Apresenta proposta para a criação de uma arte não-figurativa, concreta, que valorize a ótica, a realidade e a invenção. (p.12)

9.2. POESIA:

9.2.1. FIGUEIREDO, Wilson de - "Poema" - .

9.2.2. PÉREZ, Galo René - "Nostalgia" - *Joaquim* veicula, desta vez, o texto de um jovem poeta equatoriano. (p.5)

9.3. CRÔNICA:

9.3.1. TREVISAN, Dalton - "A geração dos vinte anos na ilha" - Defende os jovens artistas provincianos pelo desejo de participação nos acontecimentos do mundo, creditando este desejo ao momento crucial da Segunda Guerra, quando houve uma unificação mundial. (p.3)

9.4. CRÍTICA:

9.4.1. CÂNDIDO, Antônio - "Plataforma" - Texto em que o crítico paulista define o papel do intelectual, que deve lutar contra todas as formas de pensamento reacionário, esclarecendo e pondo ordem nas idéias. (p.6)

9.4.2. SARTRE, Jean Paul - "Prosa e Linguagem" - Sartre afirma que o escritor moderno deve ser engajado, cabendo-lhe escolher o seu estilo em função das idéias a que pretende dar forma literária. (p.17)

9.5. CONTO:

9.5.1. TREVISAN, Dalton - "Com uma rosa na mão" - Agora é a personagem feminina que sente vontade de correr o mundo. Prestes a morrer, ela - que é virgem e que não teve um passado de aventuras - tem que conviver com o vazio de sua vida. (pp. 10-11)

9.5.2. TREVISAN, Dalton - "Coronel Amâncio" - Narra a história do coronel que dominava a cidadezinha, sempre em busca de aventuras sexuais com prendas jovens. (pp.16-17)

9.6. EXCERTO LITERÁRIO:

9.6.1. KAFKA, Franz - "América" (trad. de Waltensir Dutra) - Trata-se do episódio em que Karl é despedido do hotel, onde era ascensorista, por indisciplina. (pp. 7 e 9)

9.6.2. KAFKA, Franz - "Um Cruzamento", "O Vizinho" e "Parábolas" - As três histórias, escritas em forma de parábola, destacam o fragmentário e insondável como características-chave da obra do escritor checo. (pp. 8-9)

9.7. ARTE:

- 9.7.1. ANDRADE, Carlos Drummond de - "Invencionismo" - O poeta faz restrições ao Invencionismo, vindo na sua busca de humanismo um equívoco, por se querer alcançar a comunhão social pela arte pura. (p.13)
- 9.7.2. BONFATI, Gianfranco - "Uma exposição escolar" - Crítica ao ensino da arte sem um estudo profundo de estilos antigos e modernos, que possibilite ao aluno ferramentas de compreensão. (p.14)
- 9.7.3. POTY - "Rouault, Van Gogh e os Novos" - Poty detecta, em Paris, que os novos se diferenciam dos outros artistas modernos por uma maior carga de intelectualismo. (p.15)

9.8. ILUSTRAÇÕES:

- 9.8.1. BONACCHI, Bianca - "Nostalgia" -. (p.5)
- 9.8.2. BONFATI, Gianfranco - "Uma exposição escolar" -. (p.14)
- 9.8.3. LOZZA, Raul et alii - "Manifesto invencionista" -. (p.12)
- 9.8.4. POTY - "Com uma rosa na mão" (p.10) e "Sem título" (p.15) -.
- 9.8.5. RUDI - "No bonde" -. (p.18)
- 9.8.6. VIARO, Guido - "Sem título" -. (p.9)

10. JOAQUIM, 10, Curitiba: maio de 1947. Capa: Yllen Kerr (20 p.)

10.1. POESIA:

- 10.1.1. ARMANDO, Paulo - "Aleluia" - A bebida como forma de transcendência é o tema deste poema dionisíaco. (p.7)
- 10.1.2. BRAGA, Edgard - "Muito de ti" - Poema lírico do poeta em eterna mudança. (p.16)
- 10.1.3. DUCHENE, Gérard - "Bal des Quatz` Arts" - Poema escrito em Paris, em fevereiro de 47, numa dicção modernista, mas tratando de problemas contemporâneos. O poeta aconselha alguém a voltar para São Paulo. (p.16)
- 10.1.4. DUTRA, Waltensir - "Canção do poema oculto nas nuvens" - A palavra fugiu do momento e se perdeu entre nuvens. (p.13)
- 10.1.5. IVO, Ledo - "Soneto do quadrante sul" - Revela um dos preceitos da Geração de 45: a busca da poesia imortal ajustada à perfeição grega das coisas. (p.13)
- 10.1.6. TREVISAN, Dalton - "Elegia santíssima" - Poema que já pertence ao universo de Dalton, separando-se dos poemas praticados no passado. (p.5)

10.2. CONTO:

- 10.2.1. KAFKA, Franz - "O advogado novato" (trad. de Temístocles Linhares) - O tema é a passagem de um mundo de ação e aventura para o da burocracia forense: o novo advogado, Dr. Bucéfalo, fôra o cavalo de batalha de Alexandre da Macedônia. (p.3)

- 10.2.2. KAFKA, Franz - "A aldeia mais próxima" - (trad. de T.L.) Aqui Kafka leva ao absurdo a rapidez da passagem do tempo. Para o velho, todas as distâncias, por menores que sejam, são intransponíveis. (p.3)

10.3. CRÍTICA:

- 10.3.1. CORREIA, Lígia A. - "Sonata ao luar" - Lígia detecta nessa novela imatura o procedimento estilístico mais intrigante na obra de Dalton: o recurso recorrente - uma repetição constante das mesmas expressões com que define as pessoas cada vez que elas aparecem. (p.18)
- 10.3.2. LINHARES, Temístocles - "A árvore existencialista" - Em essência, o artigo defende que o existencialismo é a reação de uma filosofia do homem contra os excessos da filosofia das idéias e das coisas, sendo o seu principal problema a existência do homem. (pp. 15-16)
- 10.3.3. MILLIET, Sérgio - "*Joaquim*" - O crítico vê nos moços de Curitiba e de Belo Horizonte os renovadores da literatura modernista. Para ele, a ruptura modernista surgiu na província: São Paulo e Cataguases, agora é também a província que está propondo uma ruptura. (p.3)

10.4. EXCERTO LITERÁRIO:

- 10.4.1. GIDE, André - "Les Nouritures Terrestres" (trad. de Waltensir Dutra) - É um livro que pretende educar o leitor, hipoteticamente chamado Nathanael. O narrador exprime sua opção pelo mundo (está em constantes viagens) e pelo convívio humano. (pp. 6-7)

10.5. ARTE:

- 10.5.1. BONFATI, Gianfranco - "Paulistas" - Análise da exposição dos paulistas na Galeira Domus, em que houve uma conjugação de modernistas e novos. (pp.11-12)
- 10.5.2. CAMPOFIORITO, Q. - "Os ilustradores de *Joaquim*" - Fala dos ilustradores da revista que souberam criar uma unidade gráfica através do espontâneo e do improvisado que o trabalho direto no clichê, técnica da revista, exigia. (p.10)
- 10.5.3. GARFUNKEL, Helena - "Nota à margem" - Seção História Contemporânea: comentários sobre a presença de Poty em Paris e o seu contato com os horrores dos campos de concentração. (p.4)
- 10.5.4. KOELLREUTTER, H. J. - "Música brasileira" - Os novos músicos brasileiros se valem de maneira pessoal dos elementos folclóricos, diferenciando-se da Europa, cuja música erudita se distanciou das raízes populares. Os nossos jovens músicos buscam uma arte participativa, dirigida à compreensão e não só ao sentimento. (pp.9-10)
- 10.5.5. VITUREIRA, Cipriano S. - "Clóvis Graciano" - É um artista marcado pelo humano, traduzido de forma universal. (p.14)

10.6. CARTA:

- 10.6.1. "Carta anônima de um judeu francês" - Seção História Contemporânea: Poty traduz uma emocionada carta de um judeu escrita antes de seu fuzilamento. Este documento fazia parte de uma exposição do esforço judeu durante a Resistência em Paris. (p.4)

10.7. INDICAÇÃO DE LEITURA:

- 10.7.1. AMORIM, Enrique. *O cavalo e a sombra dele*. Curitiba: Editora Guaíra, 1947. (p.18)
- 10.7.2. DAMASCENO, Darcy. *Poemas*. Rio de Janeiro: Ponggeti. (p.18)
- 10.7.3. DANTAS, Paulo. *As águas não dormem*. São Paulo: Brasiliense. (p.18)
- 10.7.4. FIGUEIREDO, Wilson. *Mecânica do azul*. Belo Horizonte: Edifício Editora. (p.18)
- 10.7.5. MAIA, Vasconcelos. *Fora da vida*. Salvador: Edições Elo, 1947. (p.18)
- 10.7.6. MURICY, Andrade. *Caminho de música*. Curitiba: Editora Guaíra, 1947. (p.18)
- 10.7.7. NERUDA, Pablo. *20 Poemas de amor e uma canção desesperada*. São Paulo: Livraria Martins Editora, trad. de Domingos Carvalho da Silva. (p.18)
- 10.7.8. ORTIZ, Carlos. *Romance de um pároco*. São Paulo: Brasiliense. (p.18)
- 10.7.9. PUSCHKIN, Alexandre. *A Dama de Espadas*. Rio de Janeiro: Cattleya Alba, 1947. (p.18)
- 10.7.10. SILVA, Domingos Carvalho da. *Rosa Extinta*. São Paulo: Livraria Martins Editora. (p.18)

10.8. ILUSTRAÇÕES:

- 10.8.1. BONADEL, Aldo - "Natureza morta" -. (p.13)
- 10.8.2. CORDEIRO, Waldemar - "Pintura n. 13" -. (p.13)
- 10.8.3. GRACIANO, Clóvis - "Sem título"
- 10.8.4. REBOLO, Consales - "Paisagem" -. (p.12)
- 10.8.5. SZENES, Arpad - "Les Nourritures Terrestres" -. (p.7)
- 10.8.6. VACCARINI, Bassano - "Figura" -. (p.12)
- 10.8.7. VOLPI, Alfredo - "Paisagem"-. (p.11)

11. JOAQUIM, 11, Curitiba: junho de 1947. Capa: Yllen e Franco (20 p.)

11.1. POESIA:

- 11.1.1. BARROZO, Antônio Girão - "Bandeira vai a Paris" - Poema de circunstância dedicado ao pintor cearense Antônio Bandeira, por ocasião da sua ida a Paris. (p.11)

11.2. CRÔNICA:

- 11.2.1. TREVISAN, Dalton - "Notícia de Newton Sampaio" - Dalton elege o jovem Newton, prematuramente falecido, como o maior contista do Paraná, por ter ele lutado contra os tabus provincianos, por seu estilo limpo e seu dom narrativo. (p.3)

11.3. CRÍTICA:

- MARTINS, Wilson - "Um poeta e o outro" - Detectando uma silenciosa revolução poética, o que mostra a hegemonia da poesia naquele

período, o crítico reconhece em Jaques do Prado Brandão (*Vocabulário Noturno*) um grande poeta jovem. (p.13)

SAAVEDRA, Juan - "Camus e a literatura americana" - Sem aceitar as relações entre cinema e literatura, Camus censura os escritores americanos que deixam a reflexão de lado e escrevem obras em que há uma supervalorização do olhar, expressando assim as atitudes humanas sem interpretá-las. (p.3)

11.4. CONTO:

11.4.1. KOESTLER, Arthur - "O último julgamento" (tradução e nota introdutória: Georges Wilhelm) - Num clima kafkaniano, os acusados vão sendo julgados sem nenhuma coerência por seus atos cotidianos e, mesmo recebendo sentenças pesadíssimas, continuam em liberdade e têm que voltar toda a noite para ouvir novamente o julgamento. Podemos concluir que o julgamento se dá no nível da consciência: todos somos culpados e queremos carregar nossa cruz. (pp. 5-6)

11.4.2. MASINO, Paola - "Monte Ignoso" (trad. de Gianfranco Bonfati) - Conto em que o realismo e a violência ganham destaque numa história de amor. O seu estilo moderno revela uma autora em busca de uma nova contística. (pp. 10-11)

11.4.3. TREVISAN, Dalton - "Sete anos de pastor" - Relato de uma relação amorosa proibida entre um moço e uma menina pobre. Amor e nojo e amor e medo de traição são as forças contraditórias que instalam o drama do rapaz. (pp.16-18)

11.5. ARTE:

11.5.1. PEDROSA, Mário - "Flores do abismo" (Especial para *Joaquim*) - A modernidade permite a valorização da arte dos dementes, das crianças e dos povos primitivos, vendo nela a possibilidade de reeducação da sensibilidade de uma civilização apegada às formas tradicionais e racionais. O crítico passa, depois desta introdução, a comentar uma exposição de trabalhos de pessoas com problemas mentais, que podem dar aos artistas uma lição de humanidade e humildade. (pp.7-9)

11.6. CARTA:

11.6.1. ANÔNIMO - "Pra ver se saía da miséria" - Pungente depoimento de um jovem pobre que, sem instrução, tenta se livrar da miséria, estudando por conta própria enquanto labuta em serviços pesados. Sem sorte na vida e no amor, acaba se unindo aos intelectuais paulistas, principalmente a Mário de Andrade. (p.9)

11.6.2. LAUS, Harry - "O sol é forte" - Primeira carta do Nordeste do escritor e crítico de arte catarinense. Nessa carta ele faz uma espécie de reconhecimento do Nordeste por um sulino. (p.18)

11.7. DEPOIMENTO:

11.7.1. DANTAS, Raimundo Sousa - "Há uma luta surda entre nós" - A geração dos novos é marcada por conflito de idéias e de tendências. Não são uma geração de moços, pois, devido à guerra, foram levados muito cedo às responsabilidades da vida. (p.11)

- 11.7.2. GUMARÃES, Ney - "A nova geração tem muitos homens-sem-partido"
- A nova geração está assumindo uma situação apartidária sem deixar de lado as questões sociais. O modelo do homem-sem-partido é encontrado em André Malraux. (p.6)
- 11.7.3. SILVA, Francisco Pereira da - "O perigo de uma mistificação existencialista" - A geração não deve se entregar a um caminho já existente, tem que criar os seus caminhos sem ismos e bandeiras. (p.15)

11.8. INDICAÇÃO DE LEITURA:

- 11.8.1. BRANDÃO, Jacques do Prado. *Vocabulário Noturno*. Belo Horizonte: Edifício. (p. 13)
- 11.8.2. BRITO, Glauco Flores de Sá. *O Marinheiro*. Curitiba: O Livro. (p.13)
- 11.8.3. IVO, Ledo. *As alianças*. Rio de Janeiro: Agir. (p.13)
- 11.8.4. SOUSA, Milton de Lima. *Abecedário Interior*. Sem editora, 1947. (p.13)

11.9. NOTA DA REDAÇÃO:

- Esclarecimento sobre a adulteração feita por certo jornal curitibano nas declarações de Érico Veríssimo sobre *Joaquim*. (p.3)

11.10. ILUSTRAÇÕES:

- 11.10.1. ANÔNIMO - "Flores do abismo" -. (p.7)
- 11.10.2. BONFATI, Gianfranco - "Sete anos de pastor" -. (pp. 16 e 18)
- 11.10.3. KERR, Yllen - "Monte Ignoso" -. (pp. 10-11)
- 11.10.4. NOBILING, Elizabeth - "Tragédia Grega" -. (p.12)
- 11.10.5. VIARO, Guido - "Sem título" -. (p.15)

12. JOAQUIM, 12, Curitiba: agosto de 1947. Capa: Renina Katz (20 p.)

12.1. POESIA:

- 12.1.1. CAMPOS, Paulo Mendes - "Renascimento" - (Especial para *Joaquim*) . (p.10)
- 12.1.2. DUTRA, Waltensir - "As imagens" - . (p.6)

12.2. CRÍTICA:

- 12.2.1. LINHARES, Temístocles - "Presença de Kafka" - Refuta a análise da obra de Kafka pelo prisma da santidade, como havia proposto Max Brod, mostrando que o autor traz muitos pontos de contato com o Existencialismo, antecipando-o pela sua opção pelo absurdo. (pp. 11-12)
- 12.2.2. SARTRE, Jean Paul - "O romance não euclídeano" (tradução de B.P.M.) - Excelente estudo do gosto do público francês pelo romance americano que, ao contrário do romance francês, está muito mais preocupado em retratar atitudes do que em interpretá-las, concentrando o foco de interesse na descrição exterior do personagem

e não na interior. Assim, os americanos renovam a técnica romanesca, influenciando os escritores franceses, que, por sua vez, acrescentam-lhe um dado novo - o que nos americanos era espontâneo, neles se torna fruto de uma reflexão. (p.7)

- 12.2.3. TREVISAN, Dalton - "O terceiro indianismo" - Crítica ao autor de *Urupês*, que tentando superar o indianismo à la Alencar, fundou um novo indianismo em que o homem é visto como uma caricatura e plasmado num estilo artificial que confunde a língua brasileira com um estilo lusitano. Ele é considerado o mais sórdido escritor nacional por não querer participar de seu tempo. (p.10)

12.3. CONTO:

- 12.3.1. HORTA Filho, Agostinho d` - "Três histórias" - Três breves contos que narram fatos da vida cotidiana: "História de uma criança", "História que ia ser de moça" e "História de homem". (p.12)
- 12.3.2. TREVISAN, Dalton - "O Retrato" - Relato de um universo paralelo criado pelo menino Ismar que, enlouquecido, vive num exílio voluntário em seu quarto onde abundam seres imaginários. Quando a família percebe o que está acontecendo, destrói o seu mundo fictício. (pp. 5-6)

12.4. EXCERTO LITERÁRIO:

- GIDE, André - *Teseu* (Trad. de Lucinao Miral) - Último capítulo do livro em que se dá o diálogo entre Teseu e Édipo. Este, cego, defende uma vivência interior. Teseu, no entanto, sente-se satisfeito por ter vivido o destino humano, pois a sua existência contribuirá para a humanidade futura. (p.16)

12.5. ARTE:

- 12.5.1. POTY - "Museu de arte moderna" - Relata uma visita ao Museu de Arte Moderna em Paris. (p.15)

12.6. CARTA:

- 12.6.1. LAUS, Harry - "Segunda carta do Nordeste" - Conta o seu encontro com Câmara Cascudo, totalmente desconhecido para o sulino: é o Sul descobrindo o Nordeste, a sua geografia humana e física, sua culinária e seus homens ilustres. (p.12)

12.7. DEPOIMENTO:

- 12.7.1. IVO, Ledo - "Depoimento" - Defende as formas fixas e metrificadas como um abandono do fácil. Na área política, acha também que o artista deve ser um homem sem partido. Sendo um escritor já consagrado, vê os seguintes defeitos nos jovens: demagogia, desatenção para os problemas do estilo, da arquitetura e da expressão e o preconceito a certas formas enriquecedoras da arte. (p.8)

12.8. ORATÓRIA:

- 12.8.1. ROCHA NETTO, Bento Munhoz da - "Perfil de um parlamentar" - Discurso de despedida de Nestor Duarte, que vai assumir a Secretaria da Agricultura. (p.3)

12.9. INDICAÇÃO DE LEITURA:

- 12.9.1. CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. Porto Alegre: Globo. (p.15)
12.9.2. MEDEIROS, Aluíso. *Crítica*. Fortaleza: edições Clã. (p.15)
12.9.3. PASSOS, John dos. *Trilogia USA*. Curitiba: Editora Guaíra. (p.15)

12.10. ILUSTRAÇÕES:

- 12.10.1. ANÔNIMOS - "Flores do abismo" - Produção artística de pessoas com deficiência mental. (p.9)
12.10.2. GUIGNARD - "Sem título" -. (p.12)
12.10.3. JAROMIR, Jindra - "Arredores de Praga" - Artista tcheco. (p.15)
12.10.4. KATZ, Renina - "O Retrato"-. (p.5)

13. JOAQUIM, 13, Curitiba: setembro de 1947. Capa: Renina Katz (20 p.)

13.1. POESIA:

- 13.1.1. DUTRA, Waltensir - "Poemas de Raquel" - Lírica amorosa. (p.4)
13.1.1. IVO, Ledo - "Soneto Selvagem", "Soneto de Abril" e "Soneto do Sempre e do Agora" - Nos dois primeiros sonetos, o tema é a aventura e o mar. (p.17)
13.1.1. LOANDA, Fernando Ferreira de - "Poema de Celme" - Poema lírico em que o poeta fala de suas origens ibéricas, de seu parentesco com o mar e com um passado monárquico. (p.14)
13.1.1. XISTO, Pedro - "Brinde" - Lírica amorosa. (p.9)

13.2. CRÍTICA:

- 13.2.1. ATAÍDE, Tristão de- "Sem título" - Trecho de artigo em que o crítico defende que quanto mais crescem as ditaduras sociais e econômicas, mais a literatura se torna um território de consciências livres. (p.14)
13.2.2. LINHARES, Temístocles - "Presença de Kafka II" - Continuação do ensaio anterior. Nesta parte, o crítico mostra, entre outras coisas, como a grandeza da obra de Kafka está no poder que ela tem de levar o eu a um encontro com um outro geralmente fracassado física e/ou moralmente. Através de sua obra se experimenta uma alteridade deformada. (pp. 8-9)
13.2.3. MARTINS, Wilson - "As novas gerações e as revoluções literárias" - Wilson Martins define o caráter da revolução necessária e difusa empreendida pela geração mais crítica da história da literatura nacional. (p.6)
13.2.4. WOOLF, Virginia - "A sobrinha do conde" - A romancista mostra-se preocupada com uma tendência do romance em geral e do inglês em particular em retratar apenas as classes sociais elevadas, legando os

seres pobres e sofredores da classe operária a um plano secundário. Ela espera que com a sociedade democrática, haja, no romance, um olhar múltiplo, voltado para todas as condições humanas. (p.5)

- 13.2.5. YANKAS, Lautaro - "Sem título" - Trecho de ensaio, traduzido por B. P. M., que comenta a passagem de um horizonte formal para um horizonte humano na literatura e questiona se isso não pode ser prejudicial à arte. (p.5)

13.3. CONTO:

13.3.1. TREVISAN, Dalton - "O Personagem" - Conto escrito a partir de frases soltas, como vai ser comum na obra posterior do contista, revela um personagem que é a síntese do jovem que aparece nos contos de Dalton até agora: um anti-herói, que vive preso ao seu destino de filho, empregadinho e morador da província. (p.7)

13.3.2. TREVISAN, Dalton - "Um jantar" - é uma espécie de ficcionalização daquilo que aparece como caracterização do personagem daltoniano do texto anterior (13.3.1.): O jovem Gaspar é neto de um Doge de Veneza e vive agrilhado à casa paterna, à província, sem coragem de perder horizontes. (pp.11-12)

13.4. ARTE:

13.4.1. BLASI JR., E. - "Depoimento ao *Inquérito sobre pintura*" - É chegada a hora de ultrapassar os limites da província, para que o Paraná tenha uma pintura verdadeira. (p.13)

13.4.2. POTY - "*Joaquim em Paris*" - Relato de sua visita a uma exposição surrealista. (p.12)

13.4.3. PRIVIDI, Nilo - "Depoimento ao *Inquérito sobre pintura*" - Detectando a ausência de mestres nas artes plásticas do Paraná, o artista defende o intercâmbio com grandes centros. (pp.13-14)

13.5. CARTA:

13.5.1. WILHEIM, Georges - "Cartas da ilha" - Em cartas dirigidas a D. (Dalton?), um jovem intelectual narra como decidiu se isolar numa ilha para pensar, convidando três amigos para debater suas idéias. Logo percebe que todos têm uma teoria de julgamento humano falsa e volúvel. Resolve então fugir da ilha, rumo a São Paulo, e começar uma vida ativa. (p.3)

13.6. DEPOIMENTO:

13.6.1. LAUS, Harry - "Geração que acredita no artesanato" - O contista catarinense defende um trabalho formal da literatura e acredita que o conto é, na ficção, a forma ideal de expressão do jovem, por não precisar de muito fôlego e absorver melhor as influências. (p.18)

13.6.2. LINS, Armando - "A guerra não está pesando na produção dos novos" - O jovem - que é mais ligado ao teatro, por, segundo ele, prestar-se mais à observação da vida - acredita que a guerra foi mais traumática para a geração anterior. (p.9)

13.7. NOTÍCIA:

13.7.1. - Segundo Congresso de Poesia do Ceará - Propõe-se a estudar o fenômeno poético. (p.5)

13.8. INDICAÇÃO DE LEITURA:

13.8.1. ALVARENGA, Otávio. *Gesto e Palavra*. Belo Horizonte: Edifício. (p.12)

13.8.2. MALRAUX, André. *A Esperança*. Curitiba: Guaíra (p.12)

13.9. ILUSTRAÇÕES:

13.9.1. BLASI JR. E. - "Auto-retrato" -. (p.13)

13.9.2. BOTTERI, Léa - "Sem título" -. (p.14)

13.9.3. KERR, Yllen - "O Personagem" -. (p.7)

13.9.4. PRIVIDI, Nilo - "Auto-retrato" -. (p.13)

13.9.5. VIANA, Silvia - "Sem título" -. (p.17)

13.9.6. VIARO, Guido - "Duas gravuras" -. (p.10)

13.9.7. VICENT, Paulo - "Poemas de Raquel" -. (p.4)

14. JOAQUIM, 14, Curitiba: outubro de 1947. Capa: Yllen e Franco (20 p.)

14.1. POESIA:

LOANDA, Fernando Ferreira de - "Dilema avoengo" - Duas forças antitéticas: o exílio e o chamado milenar do mar. (p.6)

MACHADO, Aníbal - "Sol retroativo" -. (p.4)

MARANHÃO, Haroldo - "Viagem" - Diálogo com o poema "Estrela da Manhã", de Bandeira. (p.5)

PAES, José Paulo - "Blues para Fats Waller" - Poema marcado pelo ritmo de blues e por repetições melódicas. (p.6)

14.2. CRÍTICA:

14.2.1. BARROSO, Antônio Girão - "Os moços diante dos mais velhos" - O escritor cearense, ligado a uma província em que ainda permanece viva a querela entre modernistas e não-modernistas, revela que os jovens não querem fazer um novo movimento modernista, e sim continuar as suas conquistas. (p.15)

14.2.2. DUTRA, Waltensir - "O reacionarismo do sr. Gustavo Corção" - Critica duramente um artigo de Gustavo Corção, publicado na revista católica *A Ordem*, onde o articulista, além de revelar má vontade para com as revistas dos moços, afirma que o novo será sempre reacionário, ligando os jovens aos movimentos de ditadura de direita. (p.5)

14.2.3. LINHARES, Temístocles - "Presença de Kafka III" - Lê a obra de Kafka como um símbolo aberto, que rompe com as ilusões humanas, via absurdo, para poder deixar o caminho pronto para uma esperança mais essencial. (p.11)

14.2.4. MARTINS, Wilson - "Primeiras considerações sobre o contista Dalton Trevisan" - O crítico percebe que mesmo incorporando técnicas de

uso comum da comunidade literária, Dalton faz delas um uso próprio, adequando-as aos seres humildes cujas vidas ele se propõe a mostrar sem tentar explicar. (p.7)

14.2.5. MERLEAU-PONTY, M. - "Romance e metafísica" (trad. de B.P.M.) - O pensador defende que o romance metafísico, isto é, filosoficamente profundo, onde há uma interpenetração da literatura, da filosofia e da política, acaba com a hegemonia do romance moral, que defendia determinadas verdades. Se a filosofia contamina o romance, a recíproca também é verdadeira: a filosofia vai exprimir o mundo não mais por sistemas, mas por histórias. (p.4)

14.2.6. MICHA, Alex - "Sem título" - Trecho brevíssimo de ensaio em que podemos ler que os escritores de hoje (1947) buscam, antes de mais nada, a própria salvação: uns pelos dogmas, outros pela procura da autenticidade. (p.4)

14.3. CONTO:

14.3.1. PINTO, Armando Ribeiro - "Fábula n. 2" - História escrita num clima de contos de fada, com direito a desejos e coisas do gênero. (p.9)

14.3.2. TREVISAN, Dalton - "My darling Katherine (Mansfield)" - Conto que aparecerá em *Mistério de Curitiba* (1968) com o título de "Retrato de Katie Mansfield". Escrito em forma de carta, o texto comenta a situação precária de Katie na estrangeira Paris. (p.10)

14.3.3. TREVISAN, Dalton - "O bem amado" - Numa linguagem de subentendidos, que será intensificada na sua versão definitiva, este conto revela um ato de felação entre um rapaz e um velho pederasta, sem ver a cena como uma perversão, mas destacando a situação desoladora de quem tem que comprar o prazer. (pp. 16-17)

14.4. EXCERTO LITERÁRIO:

14.4.1. KAFKA, Franz - "O Só em Kafka" (trad. de Goerges Wilhelm) - Trechos de seus diários que destacam o drama do escritor, dividido entre o desejo de felicidade familiar e conjugal e o consciência da necessidade da solidão total para a produção literária. (p.12)

14.5. CARTA:

14.5.1. LAUS, Harry - "Terceira carta do Nordeste" - Relato da visita à cidade do Recife. (p.18)

14.5.2. LOZZA, Raul - "Carta aberta a Monteiro Lobato" - Resposta do artista argentino às afirmações de Lobato que estabeleciam uma equivalência entre a arte moderna e o Nazismo, argumentando que isto seria impossível porque toda ditadura só aceita uma arte oficial, o que nem de longe a arte moderna jamais foi. (p.3)

14.6. NOTÍCIA:

14.6.1. - II Congresso Brasileiro de Escritores: a delegação paranaense será composta por: Temístocles Linhares, Oscar Martins Gomes, Samuel

Guimarães da Costa, Dalton Trevisan, Armando Ribeiro Pinto, José Paulo Paes, Glauco Flores Sá Brito, Siro Siva e Valfrido Piloto. (p.9)

14.6.2. - Wilson Martins segue para a França: Como prêmio da Divisão Cultural da Embaixada Francesa no Brasil, o crítico recebe uma viagem de estudos à França. (p.18)

14.7. INDICAÇÃO DE LEITURA:

14.7.1. ALVES, Oswaldo. *Um homem dentro do mundo*. Curitiba: Guaíra. (p.18)

14.7.2. NEME, Mário. *Estudinhos brasileiros*. Curitiba: Guaíra.(p.18)

14.7.3. PEIXOTO, Silveira. *Falam os escritores* (2ª série). Curitiba: Guaíra. (p.18)

14.7.4. REBELO, Marques. *Marafa*. Rio de Janeiro: Cruzeiro (p.18)

14.8. ILUSTRAÇÕES:

14.8.1. KATZ, Renina - "Sol retroativo" (p.4) e "Katherine Mansfield" (p.10) -

14.8.2. KERR, Yllen - "Auto-retrato"-. (p.8)

14.8.3. POTY - "A luz da outra casa" -. (p.6)

14.8.4. VESPEIRA - "Mãe e filha" -. (p.17)

14.8.5. VIARO, Guido - "Sem título" -. (p.18)

15. JOAQUIM, 15, Curitiba: novembro de 1947. Capa: Di Cavalcanti (20p.)

15.1. POESIA:

15.1.1. FONSECA, Edmur - "O Fantasma" -. (p.16)

15.1.2. MORAIS, Vinícius de - "Balada do Mangue" - O tema é a situação das prostitutas, fadadas a uma vida pública e mercantilista. (p.11)

15.1.3. SÁNCHEZ, Homero Icaza - "Marina", "El fumador" e "Naturaleza muerta" - Intitulado Primeiros Poemas de Homero Icaza Sánchez, aparecem no original. (p.9)

15.1.4. PAES, José Paulo - "Poema" -. (p.16)

15.2. CRÔNICA:

15.2.1. TREVISAN, Dalton - "A Mameluca" - Dalton faz uma crítica feroz ao escritor Antônio Botto, que se intitulava o maior poeta português. (p.5)

15.3. CRÍTICA:

15.3.1. ANÔNIMO - "Existencialismo"- Seção História Contemporânea: trecho extraído da revista Esprit, que analisa a fase secundária em que o movimento se encontra. (p.7)

15.3.2. LAUS, Harry - "Teatro" - Seção História Contemporânea; uma crítica à adaptação provinciana em Natal de *Crime e Castigo*. (p.6)

- 15.3.3. MANOLL, Michel - "Participação" - Seção História Contemporânea: trecho de *Introduction a la poesie d'aujourd'hui* em que é destacada uma nova maneira de encarar o isolamento do poeta, que passa a ser visto como um isolamento necessário para o desenvolvimento em profundidade da obra e não uma simples fuga da realidade. (p.7)
- 15.3.4. REGO, José Lins do - "Joaquim" - Vê nos jovens de *Joaquim* uma opção mais analítica do que lírica, o que faz com que, ao invés de cantar a sua terra natal, eles busquem analisá-la. (p.9)
- 15.3.5. SABINO JR., Oscar - "Joyce" - Seção História Contemporânea: comentário sobre as inovações que Joyce traz para a literatura moderna, inovações que, por serem tão pessoais, não encontraram discípulos. (p.6)

15.4. CONTO:

- 15.4.1. TREVISAN, Dalton - "Rachel" - Continuação do conto "Sete anos de pastor". O jovem continua oscilando entre desejo e repulsa pela moça, que é acusada de louca, de prostituta e de interesseira. (pp.12-15)

15.5. EXCERTO LITERÁRIO:

- 15.5.1. O'NEILL, Eugéne - "O Grande Deus Brown" (trad. de Waltensir Dutra) - Trecho da terceira cena do segundo ato da peça, em que se dá a apropriação da personalidade de Dion, um talentoso arquiteto que mesmo sem sucesso é amado pelas mulheres, por seu rival, Brown, que é um arquiteto de sucesso mas frustrado. Este, com a morte de Dion, pode usar a sua máscara e incorporar o que lhe faltava. (p.17)
- 15.5.2. RILKE, Rainer Maria - "Cadernos de Malte Laurids Brigge" - Dois trechos dos cadernos onde se aconselha o jovem a buscar a solidão e não a fama. (p.16)

15.6. ARTE:

- 15.6.1. PINTO, Armando Ribeiro - "A montagem no cinema" - Explicita a diferença do conceito de montagem que, vindo do teatro, ganha novos sentidos. (pp. 8-9)

15.7. DEPOIMENTO:

- 15.7.1. MENDES, Murilo - "Depoimento" - O poeta já consagrado diz acreditar que as formas fixas podem ajudar desde que não sejam estáticas. Em relação à produção do período, o poeta percebe que a nova geração oscila entre duas tendências: o interesse pelo factual e a análise introspectiva. (p.10)

15.8. NOTÍCIA:

- 15.8.1. - II Congresso Brasileiro de Escritores. Seção História Contemporânea: *Joaquim* publica a declaração de princípios do congresso. (p.6)
- 15.8.2. - Centenário de Cervantes. Seção História Contemporânea: o centenário foi ironicamente comemorado na Espanha pelo ditador Franco. (p.7)
- 15.8.3. - Orfeu - O surgimento do primeiro número da revista carioca em que não há uma marca do grupo, prevalecendo a forma de antologia. (p.16)

- 15.8.4. - Letras e Artes - Divulgação do suplemento de cultura do jornal *A Manhã*. (p.18)
- 15.8.5. - Vértice - *Joaquim* acusa recebimento dos números 49 e 50 da revista portuguesa. (p.18)

15.9. INDICAÇÃO DE LEITURA:

- 15.9.1. BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. Curitiba: Guaíra. (p.16)
- 15.9.2. BESOUCHET, Lídia. *O Mestiço*. São Paulo: Edições Ipê. (p.16)
- 15.9.3. DANTAS, Raymundo Sousa. *Agonia*. Curitiba: Guaíra. (p.18)
- 15.9.4. FEDIN, Constantin. *As cidades e os anos*. São Paulo: Edições Ipê (p.16)
- 15.9.5. LACERDA, Carlos. *Como foi perdida a paz*. São Paulo: Edições Ipê. (p.18)
- 15.9.6. LANGE, Norah. *Cadernos de Infância*. São Paulo: Edições Ipê. (p.18)
- 15.9.7. RAWLINGS, M. K. *Virtude Selvagem*. São Paulo: Edições Ipê (p.16)
- 15.9.8. ROOSEVELT, Elliot. *Como meu pai os via*. São Paulo: Edições Ipê. (p.18)
- 15.9.9. RUBIÃO, Murilo. *O Ex-Mágico*. Rio de Janeiro: Editora Universal. (p.8)
- 15.9.10. SILVEIRA, Joel. *Roteiro de Margarida*. Curitiba: Guaíra. (p.18)
- 15.9.11. VERGARA, Telmo. *Histórias do Irmão Sol*. Curitiba: Guaíra. (p.18)

15.10. ILUSTRAÇÕES:

- 15.10.1. BLASI, JR., E. - "Rachel" -. (pp. 12, 13 e 15)
- 15.10.2. DALÍ, Salvador. "Dom Quixote" -. (p.5)
- 15.10.3. DAUMIER - "Quixote e Sancho" -. (p.7)
- 15.10.4. KERR, Yllen - "Sem título" -. (p.9)
- 15.10.5. POTY - "Lavadeira" - (p.10) e - "Balada do Mangue" - Ponta-seca. (p.11)

16. JOAQUIM, 16, Curitiba: fevereiro de 1948. Capa: Poty (20 p.)

16.1. POESIA:

- 16.1.1. GIDE, André - "Poemas d'André Gide" - Dois poemas em francês, o primeiro sob o signo da indolência e o segundo sob o da felicidade sem limites que acaba contaminando tudo que envolve o eu poético. (p.10)

16.2. CRÍTICA:

- 16.2.1. ARLAND, Marcel - "André Gide" - (trad. de Temístocles Linhares) Ensaio que propõe uma leitura de Gide que evite a qualificação de sua obra como santa ou demoníaca, uma vez que ela sempre lutou para dissolver as fronteiras entre bem e mal, encarando tudo como uma grande inocência. Marcada pela felicidade extrema, por proximidade à experiência vivida e por um desejo de libertação, a sua obra deixa, no entanto, uma grande lacuna: ela ignora a dor. (pp. 5-6)

- 16.2.2. CASSOU, Jean - "Sem título" - Gide representa, com sua obra e sua vida, um espírito de liberdade sempre em luta contra o conformismo. (p.12)
- 16.2.3. FERNÁNDEZ, Ramon - "Valores Gideanos" - O principal valor gideano é a vida. (p.14)
- 16.2.4. FREITAS JR., Otavio - "Notas sobre Gide" - Sua obra é marcada por uma fuga do esquemático, daí a sua constante mudança de opinião e de estilos. (p.7)
- 16.2.5. HYTIER, Jean - "A obra poética" - O poético em Gide não está presente apenas em seus poemas. Está também entranhado em sua prosa, nos seus tratados e em seus cadernos de notas. (p.12)
- 16.2.6. LINHARES, Temístocles - "O romance puro de André Gide" - Define o romance puro não pelos conceitos poéticos, de isolamento em torre de marfim, mas pela sua não adjevação (não é social, humanístico, filosófico). O romance puro seria aquele que quer expressar as contruções do próprio romance. Isto, em Gide, é visível em *Les Faux Monnayeurs*. (pp. 8-9)
- 16.2.7. PAES, José Paulo - "Carta imaginária nº 3" - O poeta, ao ler *Teseu*, vê em seus dois personagens antagônicos (Lafcádio, o herói inútil, e Teseu, o útil) uma resposta para a passagem de Gide de intelectual preocupado apenas por questões estéticas para intelectual participativo. Desta forma o humano devora o supérfluo. (p.7)

16.3. CONTO:

- 16.3.1. TREVISAN, Dalton - "O rapaz de gravata borboleta" - Proposto como gideano, este conto se estrutura em torno de uma tensão entre o filho com sede de liberdade e mãe que quer o filho consigo. (pp.11-12)

16.4. EXCERTO LITERÁRIO:

- 16.4.1. GIDE, André - "Mopsus" - (trad. de Luciano Miral). (p.9)
- 16.4.2. GIDE, André - "Journal" - (trad. de Temístocles Linhares) Trechos dos anos: 1890, 1891, 1893, 1895, 1905 e 1923 em que vemos as dúvidas, os dramas e as descobertas de Gide. Sobressai a sua busca desesperada de ser o que realmente era sem jamais tentar parecer aquilo que não era. Por isso, na sua atuação pública e privada sempre buscou o desmascaramento. (pp. 15-17)

16.5. ARTE:

- 16.5.1. PINTO, Armando Ribeiro - "Imagem e Palavra" - O ensaio faz uma distinção entre os escritores que produziram um obra cujo estilo permite a adaptação para o cinema e os que possuem uma obra extremamente literária e, portanto, não adaptável. Gide estaria no segundo grupo, por isso a transformação de seu livro *Sinfonia Pastoral* em filme não passou de um equívoco. (pp. 13-14)

16.6. ILUSTRAÇÃO:

- 16.6.1. POTY - "Poemes d`André Gide" -. (p.10)

- 16.7. Observação: Número especial, dedicado a André Gide.

17. JOAQUIM, 17, Curitiba: março de 1948. Capa: Yllen Kerr (20 p.)

17.1. MANIFESTO:

17.1.1. "Manifesto do Quixote" - Manifesto da revista *Quixote*, do Rio Grande do Sul, que se assume como uma publicação sem forma delimitada, aberta à multiplicidade de tendências. (p. 5)

17.2. POESIA:

17.2.1. BANDEIRA, Manuel - "Rondó do atribulado do Tribobó" (Inédito em 48 e especial para *Joaquim*) - A fuga da cidade leva o sujeito a um sítio que, mesmo bem equipado, não lhe dá a paz desejada. Resta a ele ganhar a estrada e voltar ao mundo. Conclui o poeta: "Não havia possibilidade de evasão". (p.11)

17.2.2. IVO, Ledo - "A Contemplação" - A relação do poeta com o mundo real se dá através de imagens. (p.13)

17.2.3. LOZZA, Raúl - "Poema Inventado nº 6" e "Poema Inventado nº 9" - Poemas do poeta argentino ligado ao grupo invencionista. (p.9)

17.3. CRÔNICA:

17.3.1. MARTINS, Wilson - "Imagens de Paris" - Relato de uma busca da Paris autêntica que se esconde sob a Paris para turista ver. (p.14)

17.3.2. TREVISAN, Dalton - "Cavalinas" - Dialogando com o "Rondó dos Cavalinhos" de Bandeira, Dalton escreve uma pequena crônica poética em que contrapõe a fragilidade física dos tuberculosos que assistem às mulheres saudáveis dançarem. (p.5)

17.4. CRÍTICA:

17.4.1. ANÔNIMO - "Poesia" - Escrito pela redação, este pequeno texto discute se a poesia surrealista acabou ou não.

17.5. CONTO:

17.5.1. TREVISAN, Dalton - "Terra" - Num clima sombrio, o conto narra o afogamento de uma mulher, enquanto o narrador fica apenas observando. (pp. 12-13)

17.6. EXCERTO LITERÁRIO:

17.6.1. SARTRE, Jean Paul - "Le Sursis" (trad. de Waltensir Dutra) - O trecho trata dos sobreviventes da guerra, repletos de lembranças de uma promessa passada de felicidade, que vivem agora um momento de indecisão diante do futuro. (p.7)

17.7. ARTE:

17.7.1. ANÔNIMO - "Y-Juca-Pirama" - Comentários da redação sobre a encenação, por um grupo de teatro universitário de Curitiba, de uma peça indianista. (p.5)

17.7.2. PICASSO - "Picasso fala:" - Seção História Contemporânea: fragmentos de conversa - em que o artista busca ter diante dos olhos a presença da

vida -, recolhidos por Christian Zervos, e publicados no volume *Picasso - 1930-35* (Paris: Cahiers d'Art).(p.15)

- 17.7.3. TREVISAN, Dalton - "Poty em Paris" - esta entrevista a Trevisan, Poty relata que via a cidade como uma sobrevivente da guerra. Já nas suas viagens pela Europa, Poty não encontrou grandes marcas da guerra na pintura. (p.6)

17.8. CARTA:

- 17.8.1. LAUS, Harry - "Carta do Nordeste" - Nesta carta, o escritor expressa a sua ânsia de retorno, assumindo-se como um homem do sul. (p.17)
- 17.8.2. SOUSA, Afonso Félix de- "Carta"- Destinada a *Joaquim*, o remetente define-se como um inadaptado, como um jovem que ainda não viu o mundo. (p.5)

17.9. DEPOIMENTO:

- 17.9.1. GERSEN, Bernardo - "Depoimento" - Acredita ele que o verso fixo tem produzido mais exercício do que arte e que os jovens pecam por um intelectualismo muito exacerbado. (p.10)
- 17.9.2. LINHARES, Temístocles - "Depoimento" - O crítico diz que os jovens estão contaminados pela apoteose do social, o que os torna dependentes da pressão do momento. Assim, a participação descambou para a dependência. O ser novo não é participar do momento, mas dizer algo novo. (pp. 8-9)

17.10. INDICAÇÃO DE LEITURA:

- 17.10.1. BUCSH, Niven. *Duelo ao sol*. São Paulo: Ipê (Instituto Progresso Editorial). (p.14)
- 17.10.2. DUARTE, Paulo. *Palmares pelo avesso*. São Paulo: Ipê. (p.14)
- 17.10.3. FREEDMAN, Benedict e Nancy. *Teu amor e as estrelas*. São Paulo: Ipê. (p.14)
- 17.10.4. KOESTLER, Arthur. *O zero e o infinito*. São Paulo: Ipê. (p.14)
- 17.10.5. PIRANDELLO, Luigi. *Os velhos e os moços*. São Paulo: Ipê. (p.17)
- 17.10.6. RAMOS, Graciliano. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Olympio. (p.17)
- 17.10.7. REGO, José Lins do. *Obras completas*. Rio de Janeiro: José Olympio. (p.17)
- 17.10.8. SARTRE, Jean Paul. *O Muro*. São Paulo: Ipê. (p.17)

17.11. ILUSTRAÇÕES:

- 17.11.1. KERR, Yllen - "A Contemplação" -. (p.13)
- 17.11.2. PICASSO - "Sem título"-. (p.15)
- 17.11.3. POTY - "Primeiro estado de uma gravura a buril" (p.6) e "Terra" (p.12).

18. JOAQUIM, 18, Curitiba: maio de 1948. Capa: Fayga Ostrower (20 p.)

18.1. MANIFESTO:

KRAHENBUHL, Pedro Morato et alii - "Manifesto dos novíssimos" - Jovens poetas paulistas, que ficaram conhecidos como a "geração do primeiro semestre de 1948" criou este manifesto no I Congresso Paulista de Poesia, a partir do conflito de Oswald e Domingos Carvalho da Silva. O jovens acreditam que o modernismo entrou num período de desgaste de procedimentos e técnicas repetidas *ad infinitum*, enquanto a sua geração posterior se opõe a tudo que o Modernismo fez sem propor algo efetivamente novo, encontrando no combate sistemático a 22 a única forma de afirmação. Os novíssimos estão diante de uma encruzilhada, mas não seguem nenhum caminho. Lutam contra os estereótipo de 22 e 45 e do passado só aceitam aquilo que realmente for conquista. (p.4)

18.2. POESIA:

18.2.1. BAIRÃO, Reynaldo - "Por causa de uma renúncia acatada" -. (p.8)

18.2.2. BRITO, Glauco Flores de Sá - "Mote" -. (p.8)

18.2.3. COSTA, Sosígenes - "A história dos meus cabelos" - Poema com profundas raízes populares, principalmente no ritmo. (p.9)

18.2.4. DUTRA, Waltensir - "O Vulto" -. (p.9)

18.2.5. FONSECA, Edmur - "Composição do Poema" -. (p.9)

18.2.6. FONSECA, José Paulo Moreira da - "Mediterrâneo Cézanne" -. (p.8)

18.2.7. IVO, Ledo - "O Soneto da Tarde" -. (p.8)

18.2.8. REGIS, Edson - "Angústia no cais do porto" -. (p.9)

18.2.9. SOUSA, Afonso Felix de - "Soneto 6" - O poeta na rua, despe-se do que há nele de mais pessoal. (p.8)

18.3. CRÍTICA:

18.3.1. CARPEAUX, Otto Maria - "Uma, duas, três dificuldades da crítica literária" - A volta às formas tradicionais não seria o conservantismo de uma mocidade precocemente envelhecida, mas sim uma fase de objetivismo que sempre se opõe ao excesso de subjetivismo. Esta nova orientação também se estende à crítica, que busca avaliar numa obra a relação Intenção-Realização. (pp. 7 e 18)

18.3.2. LINHARES, Temístocles - "Antecipações sobre um contista" - Lirismo e observação da vida, aliados a uma nova gramática do conto, fazem do jovem Dalton Trevisan um marco na ficção nacional. (p.11)

18.3.3. MALRAUX, André - "Faulkner" (trad. de Temístocles Linhares) - Crítica do livro *Santuário*, em que o escritor americano introduz a tragédia grega num enredo policial. (p.13)

18.3.4. PAES, José Paulo - "Post-Modernismo" - Num lúcido ensaio, o poeta revela que não há uma unidade de tendências entre os jovens, os programas, a sensibilidade e a forma de expressão sofrem variações de escritor para escritor. Não se pode, pois, falar em uma geração. De todos os poetas brasileiros, Drummond é o que mais diz de perto ao

jovens, porque nele o artesão está sempre ligado ao posicionamento do homem diante do mundo. (p.5)

18.4. CONTO:

18.4.1. TREVISAN, Dalton - "Ponto de crochê" - Republicação do conto que já apareceu na *Joaquim* nº 7 (7.4.2.). (pp.12-13)

18.5. EXCERTO LITERÁRIO:

18.5.1. KAFKA, Franz - "O Processo" - Tradução de Wilson Martins do episódio inicial de uma adaptação para o teatro feita por André Gide e Jean-Louis Barrault. (pp.17-18)

18.6. ARTE:

18.6.1. KERR, Yllen - "Um Hamlet de óculos" - Comentários sobre o ator de teatro Sérgio Cardoso. (p.5)

18.6.2. POTY - "Bandeira em Paris" - Fala da vida do pintor cearense em Paris. (p.5)

18.6.3. VIARO, Guido - "Viario" - Auto-retrato do artista enquanto ser em processo, sem a genialidade, que faz arte num esforço de superação. (p.6)

18.7. SOCIOLOGIA:

18.7.1. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de - "O futebol e o caráter dionisíaco do brasileiro" - O futebol, importado da Inglaterra, ao ser praticado pelas camadas mais baixas, passa de apolíneo a dionisíaco, transformando-se numa dança, num balé onde impera o improvisado. (pp. 15-16)

18.8. RETROSPECTIVA:

18.8.1. TREVISAN, Dalton - "Joaquins" - Republicação de trechos de seus artigos contra as idéias da província: *Joaquim* nº 2 (contra Emiliano Perneta), *Joaquim* nº 3 (contra Andersen) e *Joaquim* nº 9 (contra a mentalidade artística reacionária). (p.3)

18.9. INDICAÇÃO DE LEITURA:

18.9.1. BANDEIRA, Manuel. *Poesias Escolhidas*. Rio: Pongetti, 1948. (p.16)

18.9.2. BUSCH, Alan. *A música russa atual*. Lisboa: Seara Nova, 1947. (p.16)

18.9.3. BULLITT, William. *E o globo desaparecerá*. São Paulo: Ipê. (p.18)

18.9.4. CAMPOS, Eduardo. *O demônio e a rosa*. Fortaleza: Clã, 1948. (p.16)

18.9.5. CARAÇA, Bento de Jesus e GOMES, Mario de Azevedo. *Duas defesas*. Lisboa, 1946. (p.16)

18.9.6. CESPEDES, Alba de. *Ninguém volta atrás*. São Paulo: Ipê. (p.18)

18.9.7. DUARTE, Afonso. *Ossadas*. Lisboa: Seara Nova, 1947. (p.16)

18.9.8. DURÃO, M. *O Problema Fundamental da Saúde Pública*. Lisboa, 1947. (p.16)

18.9.9. FARIA, Octavio de. *Os renegados*. Rio: José Olympio, 1947. (p.16)

- 18.9.10. FONSECA, José Paulo Moreira da. *Elegia diurna*. Rio: José Olympio, 1948. (p.16)
- 18.9.11. GRAÇA, Fernando Lopes. *Cartas do abade Antônio da Costa*. Lisboa: Seara Nova, 1946. (p.16),
- 18.9.12. HASKEL, Arnold L. *O bailado desde 1939*. Lisboa: Seara Nova, 1948. (p.16)
- 18.9.13. IRONSIDE, Robin. *Painting since 1939*. Londres; British Council, 1946. (p.16)
- 18.9.14. IVO, Ledo. *O caminho sem aventura*. São Paulo: Ipê. (p.18)
- 18.9.15. KOESTLER, Arthur. *Ladrões nas trevas*. São Paulo: Ipê. (p.18)
- 18.9.16. NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. São Paulo: Ipê. (p.18)
- 18.9.17. NOVELLI JR. *Não era a estrada de Damasco*. Rio: José Olympio, 1948. (p.16)
- 18.9.18. OLIVEIRA, João Viana de. *Céu e asfalto*. Belo Horizonte: Edifício, 1947. (p.16)
- 18.9.19. REED, Henry. *The novel since 1939*. Londres: The British Council, 1946. (p.16)
- 18.9.20. RODRIGUES, Armindo et alii. *Marchas, danças e canções*. Lisboa: Seara Nova, 1946. (p.16)
- 18.9.21. SATURNINO, Pedro. *Nódoas*. Curitiba, 1947. (p.16)
- 18.9.22. SILVEIRA, Alcântara. *Gente da França*. São Paulo: Assunção, 1948. (p.16)
- 18.9.23. SPENDER, Stephen. *Poetry since 1939*. Londres: The British Council, 1946. (p.16)
- 18.9.24. VILELA, Lobo A. *Linha Geral*. Lisboa: Seara Nova, 1946. (p.16)
- 18.9.25. *A serviço da democracia*. Lisboa: Seara Nova, 1945. (p.16)

18.10. ILUSTRAÇÕES:

- 18.10.1. BOTRERI, Lea - "Desenhos" - (pp.8-9)
- 18.10.2. KATZ, Renina - "Ponto de crochê" -. (p.12)
- 18.10.3. KERR, Yllen - "Sem título" -. (p.10)
- 18.10.4. POTY - "Futebol" (p.15) e "O Processo" (p.17) -. (p.17)
- 18.10.5. VIARO, Guido - "Trapiche" -. (p.6)

19. JOAQUIM, 19, Curitiba: julho de 1948. Capa: Poty (20 p.)

19.1. CRÍTICA:

- 19.1.1. CAVALCANTI, Valdemar - "A Nova Geração" - A nova geração está deixando obras, o que a faz merecedora de confiança. *Joaquim*, tida como caso nacional, será lembrada pela sua atuação positiva. (p.5)
- 19.1.2. FONSECA, Edmur - "E agora, José?" - Trata das revistas *Edifício* e *Joaquim* e da forma como os jovens estão passando a limpo a tradição. (p.5)
- 19.1.3. TREVISAN, Dalton - "Diálogo nº 1" - Dalton faz uma colagem crítica, colocando vários escritores debatendo o livro *Marco Zero*, de Oswald

de Andrade, que, publicado 25 anos depois do Modernismo, continua modernista. (pp. 5-6)

19.2. ARTE:

- 19.2.1. ANÔNIMO - "Paisagem" - Comentários sobre Renina Katz. (p.12)
- 19.2.2. ANÔNIMO - "Poty" - Comentários sobre Poty. (p.14)
- 19.2.3. ANÔNIMO - "Gianfranco Bonfati" - Comentários sobre a obra e a vida do artista. (p.15)
- 19.2.4. BLASI JR., E. - "Nilo Prividi" - Comentários sobre vida e obra do ilustrador. (p.16)
- 19.2.5. BONFATI, Gianfranco - "De como não ensinar pintura" - Artigo já publicado em *Joaquim* nº 7. (p.15)
- 19.2.6. KERR, Yllen - "Retrato de Silvia" - Comentários sobre o próprio pintor em tom de brincadeira. (p.8)
- 19.2.7. PILOTTO, Erasmo - "Poty e a prata da casa" - Entrevista já publicada na *Joaquim* nº 1. (p.11)
- 19.2.8. PILOTTO, Erasmo e TREVISAN, Dalton - "Guido Viaro" - Amálgama da entrevista de Erasmo Pilotto com o artista e de comentários de Dalton sobre o mesmo, já publicado, respectivamente em *Joaquim* nº 2 e *Joaquim* nº 7. (p.10)
- 19.2.9. POTY - "Leonor Botteri" - Comentários sobre a artista que segue a linha de Viaro. (p.9)
- 19.2.10. PRIVIDI, Nilo - "E. Blasi Jr." - Comentário sobre o artista. (p.17)
- 19.2.11. VIARO, Guido - "Bakun" - Comentário sobre Miguel Bakun, já publicado em *Joaquim* nº 5. (p.13)

19.3. DEPOIMENTO:

- 19.3.1. SOUSA, Afonso Félix de - "Depoimento" - Neste depoimento sobre a nova geração, o poeta acredita que a liberdade reside não no verso livre, mas na possibilidade de se escrever o que se quiser na forma que bem se entender. Nos jovens ele vê uma ausência de esperanças. (p.7)

19.4. INDICAÇÃO DE LEITURA:

- 19.4.1. FAULKNER, William. *Santuário*. São Paulo: Ipê. (p.18)
- 19.4.2. GARCIA, José Godoy. *Rio do sono*. Goiânia: Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos, 1948. (p.18)
- 19.4.3. IZABEL, Maria. *Visão de paz*. Rio de Janeiro: Agir, 1948. (p.18)
- 19.4.4. KOESTLER, Arthur. *O iogue e o comissário*. São Paulo: Ipê. (p.18)
- 19.4.5. MATTOS, Marco Aurélio Moura. *Eternidade da rosa*. Belo Horizonte: Edifício, 1947. (p.18)
- 19.4.6. ORTIZ, Carlos e GUINSBURG, Jacó (organizadores). *Antologia Judaica*. São Paulo: Editora RAMPA.
- 19.4.7. PONTES, Joel. *Castro Alves*. Recife, 1948. (p.18)
- 19.4.8. REBELO, Marques. *Oscarina*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro. (p.18)
- 19.4.9. RODRIGUES, Nelson. *Anjo negro*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1948. (p.18)
- 19.4.10. VERCEL, Roger. *Aos pés do arcanjo*. São Paulo: Ipê. (p.18)

19.5. ILUSTRAÇÕES:

- 19.5.1. BAKUN, Miguel - "Adão Adão!!!" -. (p.13)
- 19.5.2. BLASI JR., Esmeraldo - "Sem título" - Dois trabalhos. (p.17)
- 19.5.3. BONFATI, Gianfranco - "Paisagem" -. (p.15)
- 19.5.4. BOTTERI, Leonor - "Sem título" - Dois trabalhos. (p.9)
- 19.5.5. KATZ, Renina - "Paisagem" -. (p.12)
- 19.5.6. KERR, Yllen - "Retrato de Silvia" -. (p.8)
- 19.5.7. POTY - "Sem título" -. (p.14)
- 19.5.8. PRIVIDI, Nilo - "Sem título" - Dois trabalhos. (p.16)
- 19.5.9. VIARO, Guido - "Tentação de St^o Antão" -. (p.10)

19.6. Observação: Número especial, dedicado aos ilustradores.

20. JOAQUIM, 20, Curitiba: outubro de 1948. Capa: Portinari (20. p.)

20.1. POESIA:

- 20.1.1. MENDES, Murilo - "O rito humano" - A morte em guerras é uma nova forma de sacrifício, esvaziada de sentido. (p.6)

20.2. CRÍTICA:

- 20.2.1. ANDRADE, Carlos Drummond de - "Novíssimos" - É com ironia que Drummond fala dos novos, que reinauguram um lirismo antigo. Este retorno se dá paralelamente ao dos romances sentimentais publicados em jornal. (p.5)
- 20.2.2. ARLAND, Marcel - "A geração da guerra" - Vive-se um momento em que a fé desapareceu, em que os valores antigos foram desapreciados sem que surgissem outros. Marcel acredita que a inteligência é uma tábua de salvação porque torna possível a clareza e a sensibilidade para a superação do indivíduo. (p. 15)
- 20.2.3. BARROSO, Antonio Girão - "Congresso de Poesia" - É um retrato do momento literário. Barroso cria um texto em que poetas-símbolo defendem suas contraditórias idéias. (p.13)
- 20.2.4. BRITO, Glauco Flores de Sá - "Recuperação da poesia" - Resenha elogiosa do livro *As águas não têm memória*, de Clóvis Assunção. (p.11)
- 20.2.5. DUTRA, Waltensir - "Cartas de Mário" - Comenta o uso indevido das cartas de Mario que, sendo pródigo em elogios, reconheceu valor em obras que nada valiam. (p.5)
- 20.2.6. FONSECA, José Paulo Moreira da - "Três poemas da geração de 40" - Exegese do poema "A Mulher Sentada" de João Cabral de Melo Neto. (p.11)
- 20.2.7. GERSEN, Bernardo - "Da existência de um romance urbano no Brasil" - Comenta o descompasso entre poesia e romance no Modernismo. Aquela atingiu uma condição universalista, mas o romance continuou rural. O crítico vê que este é o momento de criar o romance urbano, a partir da aproximação entre literatura e jornalismo. (p.8)

- 20.2.8. GRIPARI, Pierre - "A geração da guerra" - Acredita que os nascidos em 1925 encarnam o espírito universalista do século XX. (p.16)
- 20.2.9. GUERRA, José Augusto - "Cem anos de Castro Alves" - Balanço da poesia de Castro Alves, autor muito lido pelos poetas jovens. O crítico destaca que esse interesse se dá pelo que há de político em sua poesia e não pelas questões estéticas, uma vez que o poeta não conseguiu o equilíbrio entre a universalidade do tema e a perfeição técnica. (pp. 5-6)
- 20.2.10. LINHARES, Temístocles - "Moços de Hoje" - Os moços, acusados de velhos, têm a idade das guerras. (pp.12-13)
- 20.2.11. LYOTARD, Jean-François - "A geração da guerra" - Diante das experiências bélicas e das aventuras coletivas, os jovens buscam a criação de uma aventura pessoal. (p.17)
- 20.2.12. MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria - "A nova geração" - Escrito em 1880, este revelava texto uma nova tendência poética marcada pelo fastio do abuso de subjetivismo e pelo desenvolvimento das modernas teorias científicas. (p.18)
- 20.2.13. RIOSECO, Arturo Torres - "Homem médio" - O homem médio absorveu as inovações industriais, mas não as artísticas. (p.5)
- 20.2.14. VIALLANEIX, Paul - "A geração da guerra" - O jovem acha que a guerra foi uma escola que obrigou cada um a criar os seus mitos, desenvolvendo na geração o gosto pelo essencial. (pp.16-17)
- 20.2.15. VIEIRA, José Geraldo - "Sete anos de pastor" - Vê em Dalton um grande contista, em cuja obra está presente a inspiração e a poesia. (p.9)

20.3. CONTO:

- 20.3.1. TREVISAN, Dalton - "Eucaris a de olhos doces" - Republicação do conto que já havia aparecido em *Joaquim* nº 1. (p. 14).

20.4. DEPOIMENTO:

- 20.4.1. SABINO JR., Oscar - "Depoimento" - Para Ocar, o que se vê não é uma geração biográfica, mas de espírito, marcada por uma idade política. (p.10)
- 20.4.2. TREVISAN, Dalton - "Conversa de Paris: entrevista com Wilson Martins" - O contista, ao entrevistar o amigo, faz um contraponto entre Paris e Curitiba. Wilson Martins diz que a Paris em que esteve é uma mistura das inúmeras cidades existentes em Paris. (p.7)

20.5. NOTÍCIA:

- 20.5.1. - Clube de Cinema de Curitiba - Notícia da sua fundação e exposição de objetivos. (p.6)

20.6. INDICAÇÃO DE LEITURA:

- 20.6.1. ACCIOLI, João. *A canção de amanhã*. São Paulo: Brasiliense, 1948. (p.18)
- 20.6.2. ARAUJO JORGE, J.G. *Um bezouro contra a vidraça*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1948. (p.18)
- 20.6.3. BASTIDE, Roger. *Sociologia e psicanálise*. São Paulo: Ipê. (p.18)
- 20.6.4. CHOSTAKOWSKY, Paulo. *História da Literatura Russa*. Ipê. (p.18)

- 20.6.5. DECOBRA, Maurice. *Labaredas de veludo*. São Paulo: Ipê. (p.18)
 20.6.6. FILHO, Mario. *O negro no foot-ball brasileiro*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1947. (p.18)
 20.6.7. SCHMIDT, Afonso. *O retrato de Valentina*. São Paulo: Ipê. (p.18)
 20.6.8. ZILAHY, Lajos. *Os dois prisioneiros*. São Paulo: Ipê. (p.18)

20.7. ILUSTRAÇÕES:

- 20.7.1. ABRAMO, Lívio - "Sem título" -. (p.17)
 20.7.2. POTY - "Eucaris a de olhos doces" -. (p.14)
 20.7.3. RODRIGUES, Augusto - "Desenho"-. (p.11)
 20.7.4. SILÉSIO, Mario - "Desenho"-. (p.11).

21. JOAQUIM, 21, Curitiba: dezembro de 1948. Capa: Heitor dos Prazeres (20p.)

21.1. POESIA:

- 21.1.1. COSTA, Sosígenes - "Acendo a lâmpada naquela estrela", "Dorme a loucura em ânfora de vinho" e "Aquele filho de Herodes" - O destaque dado a Sosígenes Costa mostra que a sua poesia era um exemplo a ser seguido. (p.10)

21.2. CRÍTICA:

- 21.2.1. AGOSTÍ, Héctor P. - "Defesa do Realismo" (trad. de Armando Ribeiro Pinto) - Defesa de um novo realismo em que o homem seja o transformador de energias, deixando de ser o demiurgo dos objetos, como queriam os abstratos, ou um mero registrador de objetos, como queriam os naturalistas. O novo realismo quer conjugar estética e conteúdo, dando à arte abstrata um fundo humano e dando ao fato humano um fundo poético. (p.16)
 21.2.2. LINHARES, Temístocles - "500 ensaios" - Este texto critica Carpeaux, questionando a sua contribuição às letras nacionais. Sua atuação é caracterizada por uma altivez intelectual exagerada, por uma erudição indigesta. Como não estava assinado, todos creditaram o texto a Trevisan, que vinha mantendo as críticas mais polêmicas da revista, mas o seu verdadeiro autor, segundo Marilda Binder Samways (*Introdução à Literatura Paranaense*, p.73), é T. L. (p.6)
 21.2.3. JUREMA, Aderbal - "Apelo a todo mundo" - Comentários sobre a inauguração do I Salão de Poesia do Recife, que irá expor manuscritos de brasileiros e estrangeiros. (pp. 7-8)
 21.2.4. MILLIET, Sérgio - "Edições Joaquim" - O crítico, comentando *Sete Anos de Pastor*, vê em Dalton, junto com Clarice Lispector, a maior invenção expressiva da moderna ficção brasileira. Destaca o tratamento poético da linguagem: o princípio da sensualidade, típica da poesia, que substitui o princípio de clareza e de organização da própria prosa.

- ocasionando a perda da noção de conjunto e a iluminação de pequenos trechos. (p.8)
- 21.2.5. REGIS, Edson - "Os inimigos" - Comentários sobre as críticas maldosas dos mais velhos a respeito da produção dos moços. (p.7)
- 21.3. CONTO:
- 21.3.1. TREVISAN, Dalton - "Ulisses em Curitiba" - Conto inacabado. O herói, Nepomuceno, perambula pelas ruas desta outra Dublin. (pp.14-15)
- 21.4. ARTE:
- PINTO, Armando Ribeiro - "Assistência às crianças desamparadas" - Longo artigo sobre os clubes de cinema da província que carecem de patrocinadores. O escritor vê como única saída para a sobrevivência, a criação de uma federação brasileira de clubes de cinema. (pp.11-12)
- PINTO, Lenine - "I Congresso de Arte" - Comentários sobre o I Congresso de Arte em Natal, que seria uma continuação do de poesia. (p.8)
- 21.5. DEPOIMENTO:
- 21.5.1. MIRANDA, Adalmir da Cunha - "Depoimento" - A geração nova, propondo reformas a partir da província, é caracterizada pela impetuosidade e pelo desejo de emancipação. (p.9)
- 21.6. POLÍTICA:
- 21.6.1. MARTINS, Wilson - "Evolução da Opinião Política em França" - O crítico vê na passagem do poder dos de esquerda para os de direita como a marcha natural da política francesa. (p.13)
- 21.7. INDICAÇÃO DE LEITURA:
- 21.7.1. GREEN, Julien. *Leviã*. São Paulo: Ipê. (p.12)
- 21.7.2. HOLANDA, Guerra de. *O rosto*. Recife: Região. (p.12)
- 21.7.3. KOESTLER, Arthur. *Cruzada sem cruz*. São Paulo: Ipê. (p.12)
- 21.7.4. LEDIHN, Erick e KUEHNEIT, Christiane von. *Moscou 1979*. São Paulo: Ipê. (p.12)
- 21.7.5. MOMIGLIANO, Attilio. *História da Literatura Italiana*. São Paulo: Ipê. (p.12)
- 21.7.6. PASSOS, John dos. *Três soldados*. Curitiba: Guaíra. (p.12)
- 21.7.8. VASCONCELOS, José Mauro de. *Barro Branco*. São Paulo: Ipê. (p.12)
- 21.8. ILUSTRAÇÕES:
- KATZ, Renina - "Xilogravura" -. (p.17)
- KERR, Yllen - "Xilogravura" -. (p.9)
- POTY - "Trem noturno" -. (p.15)
- PRAZERES, Heitor dos - "Desenho" -. (p.7)

ACERVO

CONTOS E CRÔNICAS DE TREVISAN NA JOAQUIM

EUCARIS A DOS OLHOS DOCES

O corvo, de negras asas abertas voou para o fundo da noite. Sentado, à soleira da porta, de calças curtas e os joelhos sujos de terra, ele pediu:

– COLVO, ME LEVE...

Porém, o corvo negro não quis levá-lo para o fundo da noite, onde dormia o corpo frio de Eucaris; ela era pequenina, delicadinha, de dedos gordinhos, quase um gatinho de louça em cima do penteador, e passeavam de mãos dadas à porta da casa dela.

– ÓI LÁ UMA ESTLELINHA!

– NÃO APONTE, BOBO, NASCE VERRUGA NO DEDO...

Ui! que medo... Esta palavra verruga, que sobe à tona das idéias, é áspera na garganta, imunda no olfato e obscena que nem um boneco desenhado no muro. Bo-bo, ver-ru-ga, e detrás das sílabas, como de uma porta que se abre, apareceu aos seus olhos a cena esquecida na varanda em mansa penumbra. Estrelinhas no céu piscando.

– EUCARIS...

– QUE É, BOBO?

Tão indiferente, ai que dor no coração! distante assim uma rainha distribuindo pão entre a plebe, miraculosa rainha, mas sem orgulho nenhum.

– VOCÊ É MINHA NAMORADA?

Disse, e fugiu, correndo de calças curtas entre as sombras de árvores projetadas na calçada, louco e feliz, o coração inquieto. Havia, ainda, o bilhete criminoso escrito com mão suja de sete pecados mortais: MEU BEM EU GOSTO DE VOSSE OUVIU VOSSE ME RESPONDA OUVIU UM BEIJINHO DO LUIZ CARLOS S. DOS REIS. E o medo, que era pegajosa aranha peluda a correr debaixo de sua camisa em xadrez azul, aquilo sim era camisa!, ali em frente ao pai dela. Gordo, um ventre de balão e vermelhaço, a cofiar as guias dos bigodes, como se lia no Terceiro Livro de Leitura.

– ENTÃO, SEU MOÇO, COM QUANTOS BANDIDOS JÁ LIQUIDOU?

Velho bobo, e de que adiantou ter rezado, baixinho e em segredo, 7 Avemarias e 10 Padrenossos para que ela não morresse de tifo e os seus olhos doces, de novo, fossem as duas estrelas tímidas onde os seus olhos se refletiam, como um lago encantado?

Ficou, de pupilas paradas, a ver uma borboleta invisível no ar; era também uma forma de pensar nela – onde Eucaris estava? Súbito, a agulhada funda no peitoral! Luiz Carlos S. dos Reis sabe que já vai morrer, a vida sem Eucaris, deixá-la ir a vida, ouviu?

Pois, era no dia da primeira comunhão, sentou-se ao seu lado, ela, com os úmidos olhos doces, as brancas faces pálidas, de mãos postas – assim um anjo de asa partida.

Vozes celestes, flébeis queixumes de harpas sonoras, penumbra olente desce do teto da nave, e ele viu, então, um serafim de braços abertos voar sobre a loira cabeça infantil de Eucaris rezando. Ungiu-se aos óleos da mesma fé e paixão, oh! alma cândida banhada em águas cristalinas de inocência, leve corpo frágil enfim salvo do Pecado Original. Um adorável rubor tingiu as faces de Eucaris ao sentir-lhe o frouxo toque dos dedos: ele apertou-lhe a mão, e as palavras escorregam dos lábios como lesmas brancas:

– VOCÊ ME GOSTA?

Um grito de selvagem triunfo subiu entre o silêncio penumbroso da igreja, sobre as cabeças dobradas em prece, ela disse sim, ela disse sim, mais o rubor lhe incendiou as níveas faces loiras; e, com um ímpeto de indomados cavalos bárbaros, luminoso e rebelde um hino eucarístico tombou de sua alma aos lábios sôfregos.

O corvo, das negras asas abertas, voou para bem longe e para nunca mais também. Fugiu com seus úmidos olhos doces, o nome Eucaris, entre o tênue toque dos frágeis dedos brancos. Ele chegou correndo, um medroso sorriso na boca, para vê-la, promessa secreta no peito:

– NÃO FAÇA BARULHO, CRIANÇA.

A mãe de Eucaris, dona Virgínia, lhe disse e ele sentiu-se tão infeliz, por ser um bruto, que quis morrer, para não perturbar o seu sono febril. Pálida mãe magra, de preto, e o pai, roliço como a imagem do Buda na sala de visitas, a olhar a rua noturna pela janela, as mãos cruzadas nas costas.

Não o deixaram entrar no quarto escuro ao lado, mas eu à noite a roubarei – ouviu? –, levando-a, em rústicos braços de O Grande Ali-Ahmed, hércules do circo da esquina, ao país distante dos sonhos; eu me vingo, deixa estar, eu me vingo! Súbito, uma porta que se abre, o médico entra (– DOUTOR, PELO AMOR DE DEUS, SALVE MINHA FILHA!), alguém chora com medo da morte que abriu suas asas no quarto ao lado, escuro. Um padre, ave agourenta, cicia frágeis orações, inúteis já, enquanto ele fica de olhos enxutos e insensíveis, a olhar sem entender. Os pais não sabem, eles estão é noivos, Eucaris foi para o céu onde se casarão um dia os dois. Disse-lhe a mãe, com voz enlutada, em que se rasgam macios véus de seda:

– MEU FILHO, EUCARIS MORREU!

A xícara partiu-se, em cacos brancos e lindos, espalhada e perdida pelo chão, quando a criada derrubou a bandeja que trazia. Ao som de soluços despedaçados em seu ouvido, quis fugir para bem longe, onde em paz pense no leve rubor de sua níveas faces a ciciar sim entre os lábios abertos na reza sagrada.

Ergueu os olhos e viu duas lágrimas deslizando pela cara rechonchuda do pai, roliço com um ventre de balão, sem confiar mais as guias dos bigodes, como se lia no Terceiro Livro de Leitura.

Tudo se esquece nesta terra, e em vão o menino quer pensar nela como se ela fosse viva, mas em vão! Nem a viu no caixão, tão linda devia estar, em seus doces olhos fechados, Eucaris meu bem volte para mim ouviu mas você volta Eucaris? Luiz Carlos fechou sua imagem no coração, que só baterá em pancadas de dor o resto da vida, e não se recorda mais de como ela era – como ela é –, os seus olhos pelos quais pecou no próprio dia da primeira comunhão, os loiros cabelos, o frágil toque de seus dedos.

O coração dói, e nada ele diz à sua mãe ou ao doutor, para se finar assim entre a noite, à espera que um corvo negro, de negras asas abertas, o leve a um país distante em seus sonhos, onde ela brinca correndo ao sol.

Chama, sozinho, na noite que se adentra: EUCARIS... Ele chama por Eucaris e, entre um clarão no céu, ele a viu, a caminhar para si com os braços estendidos ao som de um coro de anjos, branca e linda que nem uma fada ao luar.

A noite cai, e o menino, treme de pavor, ao ver que com um pálido sorriso no rosto pálido dois ou três fantasmas passeiam também ao luar. Ele pensa, antes de correr até a porta iluminada, que logo será um homem! E um homem – e correu cheio de medo –, de calças compridas, para chegar num botequim e pedir, com voz grossa:

– GARÇON, UM TRAGO PARA ESQUECER...

Joaquim, n. 1, pp-12-13.

MÚSICA DE FUNDO

Quem me dera ter bebido um chope, a fim de escrever um verso à minha rua igual e diferente de arrabalde; não é uma rua bem igual às outras – é diferente porque gosto dela. Um encantamento secular a une, humilde e boa, no mesmo amor que eu voto ao meu canário, aos meus repolhos, ao meu violão. Ruazinha macia de a gente pisar, numa pureza total como uma criança espiada no banho, cúmplice dos namorados que contam estrelas no céu, e habitada de sombras inquietas que lembram queridas pessoas mortas. Ruazinha mal calçada, palmilhada de pés sujos de negros e sapatinhos pequenos de cinderelas atrás de um príncipe, batida do vento, molhada da chuva, quanta história podia contar, se ela não fosse por si uma história sem palavras. Ela é assim que nem uma praia serena, onde escachoam as ondas raivosas sem apagar os bonecos que os guris desenham na areia...

Para alguém que, como eu, viceja à margem dos caminhos, como estas florinhas malcheirosas que ninguém quer, uma rua é mais que uma paisagem – é quase um estado de alma. A sua evocação, eu me bandeio atrás do jovem promissor que fui, subo à garupa do meu sonho e então a realidade nada mais pode contra mim.

Quando os plátanos se despem das folhas, no outono, ela fica toda faceira em suas pedras mal calçadas, como uma polaquinha que vai à missa. Quando chove, a água barrenta sobe nas calçadas, regouga nos bueiros e pelas enxurradas há naufrágios gloriosos de barquinhos de papel, mas nem bem o sol surge detrás duma nuvem e garrida a ruazinha enxuga-se sobre as pedras, como um lagarto gordo.

Dizem que, à meia noite, um fantasma sai à rua, um lençol branco à cabeça, assombrando as criadinhas que sonham nos portões com um bombeiro que ficou de serviço... Até nisso a minha rua é diferente: tem um fantasma amável, que passeia ao luar, banhando as coisas de um lago de sangue. Mesmo que, depois, um guarda-noturno descobriu ser o espectro um prosaico ladrão de galinhas, isso não abalou a minha fé no maldito fantasma, que gargalhava furioso com um cão hidrófobo e era a alma de uma adúltera fuzilada nos tempos do Império. A rua Aquidabã não tem só fantasmas, tem também uma igreja, pequena e pobre, com uns vitrais enternecidos de anjos de perfis serenos e um padre gordo e manso, que dá santinhos às crianças. Os sinos acordam silêncios esquecidos e os ecos voam sobre as casas, que nem andorinhas despertas.

Tem uma fábrica, grande e soberba, com uma chaminé mais alta que a torre da igreja. Às sete horas uiva a sirena e mocinhas pálidas chegam com sono, a garrafa de café debaixo do braço.

Tem a viúva do 43, triste e de luto sempre, com um filha de cinco anos. O marido era aviador, um homem de sonoras risadas e gestos estabados, que um dia beijou a filhinha e ainda se virou na esquina, para dar um adeus. Quando voltou, foi carregado nos braços de dois estranhos, um gemido baixinho de menino que tem sarampo, e por onde o levaram ficou atrás um rastro úmido de coisa pegajosa...

A mulher arrancou os cabelos, quis cortar os pulsos com uma gilete e súbito, serenada, abraçou-se ao homem, estirado e imóvel, uma poça de sangue no soalho, chorando por causa da morte que baixou das nuvens sem um aviso. O avião espatifou-se no solo como uma águia ferida e uns guris jogando futebol gritaram de contentes, pensando que fosse uma acrobacia.

Tem a mulher em flor do capitão, que é granfina e por isso não cumprimenta os vizinhos. Tem um usuário que vive dos juros de mil contos e fuma charutos de um tostão; aos fundos, mora um poeta comunista que publicou um livro sobre a fraternidade humana e nunca deu uma esmola aos mendigos que batem à sua porta.

A lousa negra, defronte a quitanda do seu Elias, avisa em letras brancas: "Ovos... dz. 12,00 – Só hoje!"

A minha rua ainda tem Genoveva linda.

(Trecho da novela *Sonata ao luar*)

Joaquim, n. 1, p.17.

NOTÍCIA DE JORNAL

Ontem, às 4 horas da tarde, na Praça do Patriarca, desenrolou-se rápida cena de sangue, em que um caixeiro, fazendo uso de seu revólver, assassinou a antiga amásia.

Maria da Luz olhava para Raimundo como a gente olha uma casa, uma cadeira, uma árvore; e ele a amava tanto, tanto, que já não havia o que fazer de tanto amor. Raimundo, depois do terceiro chope, quando falava dela aos amigos, era como se falasse de uma estrela no céu, de uma trepadeira de glicínias em muro de casa velha, da claridade de uma porta aberta para o viajante perdido na noite. Abria-lhe, perfumada e lírica como um lírio branco do vale, os braços para o momento do amor e o seu gesto tinha e elegância sinuosa de um cisne. O sujeito a beijar-lhe os olhos, em carícia casta do luar sobre as flores de um jardim, dizia-lhe:

– Se tu me abandona, mulher...

– O quê?

A mulher riu-se, a sombra de um desejo nos olhos úmidos, a nudez ingênua de criança a ofuscar o seu homem, como o negror da noite ofusca os olhos de um cego.

– ... eu mato você.

A riu-se, ela o arrastou, perdida, em risos, além da noite dos tempos.

Os protagonistas do estúpido crime contavam com um vasto círculo de amizades, tendo pois, assim, o lamentável caso abalado fortemente a opinião pública. Eis os fatos como os apurou a nossa dinâmica reportagem: Raimundo de Tal,

Antes de dormir, rezava um Padrenosso e uma Avemaria: por causa de Maria da Luz, a ingrata, ele passou a acreditar em Deus! E, à noite, acordava, súbito, de olhos

abertos, a fitar um arcanjo que paira com as asas abertas sobre os móveis. E, assim, fez-se amigo do cabo de polícia, que vivia amasiado com a bíblica Suzana de suas poluções noturnas.

com 26 anos, solteiro, caixeiro da importante casa atacadista "Salim & Salim",

Raimundo de Tal, e o próprio nome já o diz, era filho de pai ignorado. Mundinho assim, pois, foi um menino triste, a quem doía o coraçãozinho ao ver os filhos de papás ricos, que comiam pêras da Califórnia, e uvas, mas até cigarros de chocolate! Mundinho pidão! diziam eles, afim de não dar-lhes as pêras, as uvas, mas até os cigarros de chocolate...

vivia, maritalmente, com Maria da Luz, de 17 anos, solteira, doméstica,

Maria da Luz era mulher dama, mas pobre, porém honesta, e escolheu o caminho mais fácil. Usava saia rendada de seda, mexia os quadris carnudos e quando ela passava, entre versos áureos que caíam do ar, os mulatos de pés no chão aspiravam-lhe o cheiro com olhos úmidos de mendigos à porta de igreja. Oh! e a saia rendada, de seda estrangeira, a secar no arame do quintal, era a maior inveja de todas as mães de família do bairro...

até que, um dia, a amásia abandonou-o. Pois, segundo foi apurado, a vítima era rapariga de grande beleza, enquanto o tresloucado assassino e suicida era apenas simpático.

Mundinho nunca ganhou, na noite feliz de Natal, os presentes que pediu ao bom Deus.

Mundinho, até, nunca teve uma bicicleta!

Mundinho, belo moço de bigodinho, nunca beijou lábio de virgem, mas só barata mulher da vida; que Mundinho desgraçado...

Passaram-se os dias e ciúme atroz roía o espírito do ativo caixeiro da importante casa atacadista "Salim & Salim", que não se conformou com a separação. Assim foi que,

Ele a viu, até que enfim, a passear com uma amiga, na Praça do Patriarca, as duas perdidas de risos, ele correu atrás dela, postou-se à sua frente, com um sorriso tímido no rosto feio, mais humilde que um pedinte à porta do palácio do rei:

– Como vai, Maria?

Soberba, ela o fitou, ainda mais perdida de risos, com punhais frios nos olhos; e cada palavra sua foi mais uma porta que ela fechou, entre os dois, afim de separá-los de uma vez.

– Eu vou bem, e você?

– Eu também. Você está tão bonita!

– Ah, é...

– Você vai bem, Maria?

– Eu já disse que sim!

– Ah, bem, eu pensei...

Ela batia, impaciente, a sombrinha no bico do sapato, como a dizer estou com pressa. Ele soube, de uma vez, que tudo era inútil, ela lhe fugia entre os dedos abertos que nem uma mulher de sonho.

– Você não me gosta mais, Maria?

Ela não respondeu; a amiga exibiu um risinho de gengivas vermelhas, muito divertida com a cena. Desamparado, o pobre moço, já de olhos vítreos, estalou as juntas dos dedos da mão...

– Bem, eu vou indo...

Então, com um sorriso medonho nas faces, quase a crisão da dor de uma cólica no fígado, ele falou ainda, na esperança louca de comover-lhe o duro peito, você nem imagina Maria como sofri pensando em você, meu Deus do céu eu pensei que ia morrer, o moço queria ajoelhar-se a seus pés, beijar-lhe o pó dos passos e, feliz, por eles morrer pisado. Ela só dizia: Ah, é? ah, é? Maria, oh Maria, eu dou um desfalque no Salim, oh nossasenhazinha, oh gostosa das coxas brancas, ai, ai, Mariazinha, venha morar outra vez comigo, você vem?...

– Não me chame de Mariazinha!

– Maria, desculpe. Você vem, Maria?

– Ah, é...

às 4 horas da tarde de ontem, no local referido acima, Raimundo de Tal encontrou, depois de ingente busca, Maria da Luz, em companhia de uma amiga, de nome Augusta França. Após breve troca de palavras,

O nosso herói, até os vinte anos, por causa das meias furadas, se uma pessoa o olhasse, pensava que ela se ria das suas meias e, até, de ser um filho de pai ignorado... Sofreu muito, e mais do que podem dizer duas banalíssimas palavras. Nada como um dia após o outro, Raimundo de Tal fez-se um homem, e um homem, meu filho! dos versos de Kipling, deixou crescer o bigodinho, que era a sua maior vaidade, usava gravatas de espavento, e saía na rua, depois do almoço, com um palito entre os dentes... Agora, estava acima dos dramas de consciência...

Raimundo, possuído de fúria sanguinária, investiu contra a indefesa moça, de revólver em punho,

Maria da Luz passou por ele, os lábios abrindo em rosas vermelhas, com toda a colheita da terra entre os braços nus, e Raimundo, que era rapaz solteiro, de repente, achou-se triste e só. Ela era linda e ele gostava dela, mas ela olhou para ele, como a gente olha uma casa, uma cadeira, uma árvore. No dia seguinte, Raimundo de Tal se ergueu da cama às seis horas, lavou o rosto, deu bom dia aos vizinhos, foi para o emprego e tirou o chapéu, de medo do inferno, na porta de uma igreja... Não sabia o que isso era, tanta coisa que ele não sabia, só sabia de uma coisa: não era vida.

Quando Maria da Luz, os lábios doces florindo em rosas vermelhas, passou a segunda vez, ela era uma árvore de frutas maduras e um vaso com flores frescas e o riso de uma criança e uma estrada alegre de sol, aí o coração patético do moço bateu em tão altos ecos, que um sujeito de óculos, a seu lado, olhou-o intrigado, porque ouviu o pobre coração que batia. Raimundo posou horas e mais horas, em frente ao espelho, a sentir-se com a alma do Cristo de braços abertos a mostrar aos homens os lírios do campo, mesmo sem campo, mesmo sem lírios, a fitar-se de perfil, mas que belo perfil e rindo-se, estupefacientemente feliz, por ser bonito.

e desfechou-lhe quatro tiros, sendo que apenas um dos projéteis alcançou a vítima, ocasionando-lhe grave ferimento na frente. Maria da Luz, atingida em região mortal, tomba ao solo, esvaindo-se em sangue.

Ela era bonita e ele gostava dela, mas ele não era bonito e ela não gostava dele; mesmo assim, Raimundo prometeu-lhe uma piscina de azulejos azuis, um palácio

encantado de vidro, e até a lua no céu, e ela foi com ele morar, por causa da piscina, o palácio, a lua no céu. Entrou o cabo de polícia no botequim da esquina, bebeu, jurou beber sangue de gente, bebeu mais cachaça e, depois de bêbado, pediu ao quitandeiro para ligar o rádio em um tango argentino...

sofrendo morte instantânea. O criminoso, em seguida, voltou a arma contra si, sendo que

Maria da Luz, os braços nus à janela, era toda a colheita da terra, a evocar um bouquet de uma rosa e um jasmim, uma rosa é uma rosa é uma rosa, uma rosa e outro jasmim, um jasmim é um jasmim é um jasmim, sorriu para um doutor, que passou de baratinha, a buzinar, e, um dia, quando Raimundo voltou de “Salim & Salim” (tudo por mais barato!), ela não estava mais. Mas deixou um bilhetinho, a dizer que a perdoasse, mas não podia mais ver aquela cara, os dentes sujos de fumo, a barba espinhenta, e o seu orgulho de ser caixeiro de “Salim & Salim”, e que, com a pressa, ele desculpasse os erros e as mal traçadas linhas... Noite nenhuma, na história da velha humanidade, foi mais longa e triste: o leito imenso a recender ainda o seu perfume de jasmims, mais uma rosa e outro jasmim mais, um soutien esquecido à beira da cama, os seus braços nus se abrindo para o momento de amor, e a lembrança do modo invariável de olhar para ele, como a gente olha uma mesa, uma cadeira, uma árvore. Repetiu o seu nome, Maria da Luz, Maria da Luz, Maria da Luz, tantas vezes que as palavras perderam o sentido; sofreu tanto, enfim, como se a mãe dele tivesse morrido, nem faz dois minutos, pela segunda vez!

o projétil alojou-se-lhe certo no cérebro e ele caiu sobre si, ao lado do outro cadáver. Assistido por curiosos, teve ainda alento de exprimir seu desejo em ser enterrado na mesma sepultura que a amiga. O irresponsável comerciário, em estado desesperador, foi removido ao Pronto Socorro,

... livrou-se dos sonhos cor de rosa, assim as meias furadas que a gente dá aos parentes pobres, e o SEU IDEAL ERA SER EXATAMENTE COMO ELE ERA. Diante da vitrina, corrigiu o nó da gravata, bendito porque ainda está longe o fim do mundo: achava mais belo que a Imitação de Cristo um chope gelado numa tarde de calor e a sua vida era, pois, um mar de rosas. 26 anos, um bigodinho fino e perigoso, uma namorada de vestido branco no subúrbio, Cr\$30,00 por dia, como caixeiro de “Salim & Salim” (tudo por mais barato!), e tanta felicidade assim basta a qualquer um... Em paz com os homens da terra, saiu para o sol da tarde, bem-aventurado em sua gravata de bolinhas vermelhas, gravata sim era aquela!

onde veio a falecer no momento que ali dava entrada.

Ela disse que não. Ele pediu, por amor da mãe dela, em nome de Nosso Senhor Jesus Cristo. Ela disse que não, pela segunda vez. O moço humilhou-se, sem mais vergonha na cara, sem ti não posso viver, ai Maria, Mariazinha (– Não me chame de Mariazinha!), você vem Maria? Não, ela disse.

Raimundo, sério agora e calmo, fez um gesto de ir-se embora; a sua presença era-lhe dolorosa como uma nota de música vibrando aguda através de um longo salão silencioso. Adeus, amor... Aí, o que o enfureceu mesmo foi o risinho da filha da mãe da amiga dela, de nome Augusta França, quando um vento de loucura soprou em suas faces, negras, hirtas e tétricas, e sua voz rouca estalou quais bofetões na cara da Maria:

– Sua cadelinha!

Cadelinha, ela, ah! ingrato, por quem fui buscar a lua no céu, Maria da Luz não quis entender, mas teve medo, um medo insano como nunca tinha tido. Parados, um em face ao outro, a fitar-se que nem dois gladiadores romanos.

– Está bem! – a sua voz soou fria e insensível como uma parede branca de hospital, e aterrou-a, que ao vê-la com tanto medo ele teve pena e um desejo tênue de a perdoar. – Maria, você não é minha...

– Por favor, Raimundinho, tenha pena de mim!

– Cadela!

– Raimundinho...

– ... mas não é de mais ninguém!

Ela torcia as mãos, perdida, perdida, perdida, valei-me Maria Santíssima Mãe de Jesus, o som de seu coração abafou os ruídos da Praça do Patriarca. O homem tinha um revólver na mão! Aí foi que a amiga saiu correndo, a gritar, enquanto os transeuntes corriam gritando de medo e até uma velha, com um chapéu de florinhas vermelhas, desmaiou com um “ai!” na calçada, o chapéu rolou longe. Maria da Luz atônita e linda como uma trepadeira de glicínias em muro de casa velha se despetalou com um suspiro, tal qual uma parede que desaba para o chão. Raimundo, antes de atirar-se com a amada morta a seus pés, MORTA! meu Deus que foi que eu fiz? sentiu que tinha muita pena de morrer. Se ele pudesse viver um dia mais, gozar o sol, olhar as estrelas, ouvir música, beber um chope... De repente, com um grito, o moço tombou de borco sobre a amada dormindo a parecer um lírio branco do vale se abrindo ao clarão da lua.

A Polícia procedeu a remoção dos corpos para o necrotério, sendo que serão sepultados no Cemitério Municipal.

Foi aberto inquérito.

Joaquim, n. 2, pp. 10,11, 12.

EMILIANO, POETA MEDÍOCRE

“Não cabe aos moços comprar valores garantidos”.

Jean Cocteau

Emiliano Pernetta foi uma vítima da província, em vida e na morte. Em vida, a província não permitiu que ele fosse o grande poeta que podia ser, e, na morte, o cultua como sendo o poeta que não foi. Há, no Paraná, por razões sentimentais, a mística de Emiliano, que não tem raízes na admiração dos moços; eles não a aceitam e repudiam. Não é em vão que a nossa geração, com sua mentalidade formada entre o suor, o sangue e as lágrimas de duas guerras mundiais, sofrendo a sua inquietude tremenda, a provar experiências decisivas na própria carne, procedeu como um motivo de sobrevivência a subversão de todos os valores. Nossa geração não quer mais nutrir-se de equívocos que a afastem da rua dos homens.

Um destes equívocos é a mística de Emiliano. Ele fez uma poesia de casinha de chocolate, desligada da vida, onde não há lugar para as asas de um pássaro, o grito de um humano amor, o riso de uma criança ao sol, o sonho de saúde de um moço

convalescente. A sua experiência poética foi uma experiência frustrada, em todos os sentidos, e, lendo-se-lhe a vida, ganha um significado simbólico o episódio de seu discurso de formatura, como bacharel, na tarde de 15 de Novembro de 1889, esse seu discurso em que bradava pela República... O poeta ignorava que a República fora proclamada na manhã daquele dia.

Pode distinguir-se três fases, em sua evolução poética: a romântica, em que repetiu, em contrafação sloper, a Casimiro de Abreu, na mesma visão do mundo, a mesma mágoa do mundo, a mesma fraqueza diante do mundo; a parnasiana, em que tudo que fez – e fez o mais que pode – dista tanto de Bilac ou mesmo Emílio de Menezes, quanto o canto do vira-bosta dista do canto do sabiá; e a simbolista, em que se quer apresentá-lo como o poeta de uma poesia imortal.

No Brasil, em primeiro lugar, revelou-se o simbolismo sem a importância das outras escolas, sendo seus representantes Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimarães, B. Lopes, Emiliano Pernet, etc. Destes poetas instrumentistas, o “único merecedor da classificação de poeta simbolista brasileiro” (Sergio Milliet), e que, na verdade, “trouxe a sua contribuição para o simbolismo universal” (Roger Bastide), foi Cruz e Sousa, infinitamente superior aos demais e, em particular, a Emiliano, deles o menor. O menor, aliás, conforme a sanção da crítica e do tempo. Emiliano fez poesia, como se fez poesia naquele tempo, afim de ser recitada nas sessões lítero-musicais dos colégios em festa no dia da árvore. E, precisamente, sua poesia, borrifada em água de flor, é uma POESIA DE DIA DA ÁRVORE. Versos bonitos, com sonoridade de sílabas de encher bochechas, mas por acaso poesia é mais do que isso? Se é, Emiliano não foi poeta.

Assim, “nessa ausência de simbolismo”, porque as exceções de Cruz e Sousa e Alfonsus de Guimarães não formam escola, Emiliano Pernet caracteriza uma fase incolor em nossas letras, como um poeta ausente da literatura, sem lugar no coração do povo. Porém, antes de falar-se em sua experiência poética é preciso, antes ainda, falar-se em seu ressentimento, a sua impotência de homem, que desviou sua inquietude e insatisfação mais a um plano pessoal do que artístico. Foi assim que perdeu o contato com o chão da terra, escreveu versos não para trazer uma nova luz ao mundo, mas antes vingar-se do mundo, e os seus temas, ainda que falem das mulheres, da luz da tarde, dos frutos das árvores, são sempre temas da morte e não temas da vida. De uma inspiração rasa como capim – mesmo que se diga que foi refinada –, quando desejava ver a claridade do sol, fechava as janelas e acendia um fósforo... Falta céu e amor à sua poesia, ainda que, para iludir-se, escrevesse versinhos assim:

“NOITE. O CÉU, COMO UM PEIXE. O TURBILHÃO DESOVA DE ESTRELAS A LUZIR...”

ou:

“ESTREMEÇO. RECORDO FORMAS NUAS...

LEMBRO ARRANCOS HISTÉRICOS... SENHORA!...”

O que há nele de solução simbolista não passa de fórmula acadêmica, com teoria de correspondências, as assonâncias, e o mais que segue. Tudo que fez, foi transportar para nossa língua um figurino de escola, sem nada lhe dar de contribuição pessoal, antes cortando mal as mangas e errando nas medidas de um terno talhado pelos franceses. E, no entanto, quis ser tão precioso... Depois de escrever duas quadrinhas, datava: “Num País de Bárbaros”, ah! ingrato, porque depois a província sagrou-o, em cerimônia pública – qual um trágico cantor do exército do Pará –, com uma coroa de louros naturais! Imortalizou-se em vida, pelo seu orgulho e pela sua vaidade, sem ter realizado uma obra. Aqui, a frustração que marcou sua existência, dá até um significado simbólico

ao episódio do discurso na tarde histórica de 15 de Novembro; pode ser uma consonância, como homem, ao seu tempo, porém seria um malogro fatal como artista, que aceitou a interrogação da esfinge e, antes o soneto “Prólogo”, para abrir a “Ilusão”, com estes versos:

“E POR ISSO TAMBÉM, POR ISSO É QUE EU SUPONHO
QUE A VIDA, EM SUMA, É UM GRANDE E EXTRAVAGANTE SONHO,
E A BELEZA, NÃO É MAIS DO QUE UMA ILUSÃO!”

Emiliano tinha apreendido, qual a pedra de toque de sua poesia – aos 45 anos de idade –, o lindo pensamento para escrever em um cartão postal, de que a Beleza não é mais do que uma Ilusão! É bom, agora, reconhecer-se a suficiência de sua expressão melódica, muito embora fosse construída de valores cômodos (palavras esotéricas com iniciais maiúsculas, etc.), acompanhando-as indefectíveis imagens de dicionário gregolatino, como filhinhas bem comportadinhas que vão à missa com titia. Pois, de novo, novo mesmo, em Emiliano Pernetta, além das imagens surradas de dicionário gregolatino, só há o verso do pinheiro que é uma taça de luz, etc., sempre citada por quem nunca o leu.

E como explicar, então, a admiração de tantos paranaenses, como Santa Rita, Ermelino de Leão, Nestor Vitor, Andrade Muricy, Tasso da Silveira, Erasmo Pilotto, por um mau poeta? É que, se era poeta mau, Emiliano foi também uma pessoa encantadora, com uma personalidade imponente, conversador mágico, bom amigo. Para a Curitiba colonial de então, com seus ares de príncipe no exílio, seu cachimbo de Flaubert, a blusa de veludo de Baudelaire, e colete vermelho de Gautier, ele – mais do que qualquer um – era o ar de Paris, Paris, o leitor do *Mercurio de France*, o boêmio que scandalizou os pais de família – uma grande promessa, enfim! E a província cingiu-lhe a fronte com uma coroa de louros, afim de ele julgar-se, em sua vaidade e no seu orgulho, o eleito dos deuses; esta é a culpa da província, esta é a culpa de Emiliano também.

E se, por isso, só não o compreendemos, como até o amamos em sendo prata da casa, devemos contudo julgá-lo pela sua obra, sem ter conhecido o homem, que foi mais brilhante do que o artista. Não lamentamos o D’Annúnzio que podia ter sido, afim de apreciá-lo como o D’Annúnzio que ele não foi. E se, lido em Erasmo Pilotto, Emiliano parece maior do que é, é que o ensaísta o transfigura, emprestou-lhe uma centelha alheia; serve, com mais propriedade, sua exegese da poética dionisíaca, o rito vocal das bacantes, antes a D’Annúnzio do que a Emiliano. Minha certeza íntima, pois, é a do que o seu livro sobre a poesia do poeta a ele não se refere, refere-se a outra pessoa mas não a ele, “que é um poeta novo dentro do Brasil”, em que (depois de “Ilusão”), “não há mais nada de inferior, não há mais manchas que afeiem”. Nego, três vezes nego. Ou: “é uma poesia que ainda não se tinha ouvido entre nós (não do Paraná, mas no Brasil), assim tão clara, tão luminosa, tão fresca e tão alada”.

É, ainda, a grande ação de presença que exerceu Emiliano, como se patenteia suficientemente neste trecho de um estudo de Andrade Muricy: “Os leitores desta 1ª edição das suas Obras Completas, não imaginarão sequer o que cada uma das poesias nelas incluídas representa para os seus conterrâneos, que vêm nelas a quintessência duma paisagem e dum espírito familiares e inebriantes”. Onde se lê “conterrâneos”, leia-se “contemporâneos”; daí confere.

Além da prova feita pelos seus próprios versos, por que argumento mais irretorquível a favor de sua mediocridade do que a nenhuma importância que lhe dão os grandes críticos de hoje, Alvaro Lins, Antônio Cândido, Tristão de Ataíde, Sérgio Milliet, Mário de Andrade? Ronald de Carvalho, por sinal, nem o citou, como poeta

menor que fosse, em sua obrigatória “Pequena História da Literatura Brasileira”. E o silêncio dos críticos é, sem dúvida, também uma opinião.

Se assim é, que nos pode dar Emiliano Pernet a nós, moços de nosso tempo, de si, de sua solução poética? Não fez uma poesia essencial, bofé! ele situa-se nos antípodas da verdadeira poesia, e cujos versos chinfrins não nos podem aproximar do coração selvagem da vida, apenas dela nos afastam (“tantas que adorei e não amei nenhuma”), essa sua versalhada farinhenta de que o primeiro pé de vento já derruiu os castelos altíssimos. Os seus temas, sem nenhum sentido ecumênico, são artificiais como florinhas coloridas de papel, Apolo, oh o d. Juan, lírios, neves, a cigarra e a estrela, o gato e o sapato... Sempre a casinha de chocolate, e cumpre que se digam tais coisas, afim de que os moços, em vez de trilhar seu caminho fechado, tomem as estradas alegreadas de sol de um Baudelaire ou um Verlaine ou um Vinícius de Moraes. Me entendam bem ou chauvinistas. Porque, em arte, não há prata de casa, é-se Dostoiewski ou L. Romanowski, é-se Rimbaud ou, e pobre de quem lê “Ciúme da Morte”, em vez de Dostoiewski, por causa que um é comunista russo e, o outro, nasceu em Mal. Mallet... E, pois, hélas! não se perca tempo, vamos aos valores supremos, a essas experiências decisivas de Rilke, Aragon, Drummond de Andrade. “Ilusão” é, porventura, o melhor livro de poesia no Paraná, grato ao nosso coração por um laço afetivo, mas nem por isso é livro que ultrapasse as fronteiras da rua 15, e, para nós, neste instante, são as fronteiras do mundo, e não as da rua 15, que procuramos atingir.

Joaquim, n. 2, p.6.

UM ADÁGIO

O jardim é verde como o fundo de um mar, por onde nadam a ondear suas barbatanas os peixes de olhos coruscantes. O jardim é igual a outro qualquer, desde que, sobre ele, paire a verde sombra de uma ninfa nua, a dançar ao sol e prestes a ser tragada pelas vingadoras águas do dilúvio. O roupão vermelho do donzel convalescente, entre a cor verde agudíssima como uma nota de música em um violino, evoca uma flor miraculosa a emergir do lago das verdes algas marinhas. O magro rosto à sombra, ele esquenta ao sol, beático qual um lagarto que comeu uma mosca. Calor do sol nos pés, protegidos em chinelas grossas de lã, a dar-lhe asas em vez de braços, e assim suspenso um metro acima do chão. Não mais quatro escuras paredes de prisão, pois além dos telhados, ainda além das chaminés e das torres, mais alto – está o céu. Gilberto olha o céu: é a primeira vez, em vinte anos, que olhou para o céu!

Vigia-o, pela janela, a mãe inquieta, a suspirar:

– Pobre de meu filho.

Já são dez horas! e ela vai espanar o pó dos moveis.

Gilberto mais imóvel que um faraó sentado em seu trono de marfim. Uma cadeira de embalo é seu trono de marfim, e dela se eleva a alma livre ao sol. Eis quando, a seus pés, abriu-se a lívida porta da noite dos tempos, à beira do poço debruçou-se e viu o reflexo de um pálido príncipe sobre a verde água trêmula: cara branca de cal, as faces escaveiradas, e uns bigodes finíssimos de mandarim chinês. O olhar do pálido príncipe à morte perturbou-o assim a sua própria imagem no espelho da sala, e algas marinhas

bóiam, inúteis, à superfície das águas. De súbito, um apelo insondável bramiu nas verdes águas revéis, voz doce e tranqüila chamou-o pelo nome ao fundo do mar. Oh! enlaçar entre os braços a sereia que dorme sobre as ondas, e o chama assim:

– Laranja madura, bem baratinha!

O refrão do sírio a esganiçar-se na rua ensolarada, bate-lhe ao ouvido, qual um bloco de gelo desgarrado. Compra, freguês? Agora, um sabor refrescante de laranja amarela na boca, e a cuspir as sementes por causa da apendicite! As flores estão quietas nos canteiros como almas brancas num cemitério. Que sede! Pedir a mãe um copo d'água. E, no entanto, sente-se tão fraco, um copo d'água é uma violência formidável contra o mundo. É preferível estar, sedento, em febre, morrendo um pouco ao sol da manhã.

Fecha os olhos, e um mundo incógnito de sons invade o seu reino encantado. Pios de galinhas, o vagalhão de um bonde sobre os trilhos, trinos de pardais cinzentos, um rádio ao longe que toca música. Lá longe, da rua dos homens bravos, capta vozes trincadas, que lhe dizem coisas, sem que ele as entenda. E, ainda, as vozes infantis de dois piás, do outro lado do muro, deslumbrados a vista de um cavalo! Ora, um cavalo...

Gilberto é um lívido fantasma que se ergueu do túmulo, afim de tomar sol no jardim, mas os fantasmas lívidos não têm interesse pela vida, os homens, as coisas, nada. Onde estão os fatos prosaicos que eram, para ele, as coisas mais maravilhosas? Gilberto está a morrer, entre as quatro paredes do quarto em penumbra, e sua mãe chora baixinho, a apertar-lhe as mãos baixinho ela chora. Gilberto a morrer – pois é o fim da era dos deuses imortais –, o choro da mãe, sua mão largada entre as dela, o dizia. E, cheio de coragem, preparou-se afim de receber a morte. Não rezou, não pediu perdão a Deus – só tinha pena de não ter amado mais mulheres... Deus, oh Deus, é justo que, aos vinte anos, um moço morra? Abriu os olhos, num adeus, e viu que tinha um escorpião de ouro preso no roupão de sua mãe. Nesta hora, ouviu – seria o delírio? seria o rádio que toca no vizinho? – a melodia canalha e, contudo, melancólica de um velho ragtime, em música de fundo para uma dança de apaches com as mãos tintas de sangue. Ao som do ragtime, em silhuetas e apaches bailando entre brilhos e punhais e copos derramados de cerveja, ele quis morrer, ser fundo enterrado num caixão debaixo da terra, e ser comido por treze vermes sem olhos e loucos de fome... Ragtime, escorpião, morto, as palavras desconexas emergem, como algas marinhas, à flor da lagoa. Franziu, a testa, obcecado pela dor profunda desta imagem: m-o-r-t-o! E sentia a presença vigilante da morte qual uma sombra deitada no chão atrás de si.

Beija-lhe o sol as mãos em súplice carícia; o rosto pálido à sombra, ele fecha os olhos e morre mais um pouco entre a manhã outonal. O frio corpo imóvel, a mãe como um personagem de tragédia grega a chorar ao lado de suas faces lívidas de marfim, os vizinhos a espiar na sala o caixão, sobre as quatro cadeiras, de portas abertas... As cenas, em que recorda o seu enterro, cortam-lhe o coração. De novo, as viscosas algas marinhas bóiam, sem sentido, à superfície.

Joaquim, n. 3, p. 8.

CANTO DE SEREIA

Serafim espera o bonde, de volta à casa, no fim de um dia de trabalho. Mais isso, este bonde que não chega nunca! Serafim, com seus 20 anos, sente em si a promessa de um general, e não tem guerra nenhuma para ganhar... Como um jovem, ele é heróico – quer tomar Jerusalém dos mouros ímpios, mas é fraco moço desarmado à mercê das tentações da carne, e não fez nada ainda! Bem, nada de grande, uma coisa assim como fugir para o mar nesta meia hora roubada à sua vida, em que tanta coisa podia ter acontecido e, por causa do bonde sem horário, não aconteceu: a MULHER IDEAL, um LIVRO ILUMINADOR, a VIAGEM À CHINA e, até, a VERDADE DOS LÁBIOS DO PROFETA! O moço está impaciente de tomar seu lugar no mundo, assim que o bonde chegue.

Quanto mais o donzel não pode ir a parte nenhuma (queira Deus que a mãe não faça uma cena por ele chegar atrasado ao jantar, queira Deus!), mais sente arroubos fogosos de levantar âncoras, partir... Nunca mais a monotonia dos dias repetidos, antes ir-se por esses mares, herói de lenço vermelho ao pescoço, a conhecer alheias terras, o MUNDO!

Não lhe doem mais os calos nos sapatos apertados, nem lhe pesa o guarda-chuva ao braço, ou o infelicitam as espinhas na cara imberbe, porque ele é pirata dos sete mares e flibusteiros, que bebem vinho em taças feitas de crânios, não se importam com o protesto das duplicatas. E o Capitão Kid nunca deu desconto de 3% para as vendas à vista. Serafim sem deus nem pátria segue o norte da bússola, à cata da mais rica pérola e da mulher mais bela; vai daí, que um sujeito lhe bateu o braço e nosso herói saltou em terra.

– Seu moço, que horas são?

– Por cem milhões de percevejos fedorentos!

Um rapaz de família – isso que ele é! –, obediente a mãe e temente a Jesus Cristo Nosso Senhor, não praguejou como um lobo do mar excomungado, mas disse as horas ao sujeito. Serafim tem pressa de chegar em casa, é hora do jantar, e que o espera?

O lar, em que é hóspede indesejável, com a eterna lamúria da mãe, por causa do feijão queimado e sua dor de cabeça e o pai, um pobre diabo que se tem na conta de um grande homem e, por isso, não é levado a sério pela família. Há ainda irmãos, gerados no mesmo ventre materno, ele os odeia tanto que este ódio se converteu numa própria alegria; estrangeiro em sua terra, antes se fosse embora para nunca mais voltar.

Ele tem de voltar, é o arrimo da família, trabalha oito horas por dia afim de ganhar o dinheiro que paga o pão, o leite e a carne. Serafim é um moço ainda – vinte anos já, meu Deus do céu! – e tem a grave circunstância de homem de negócios, o prestante guarda-chuva ao braço como um brasão de armas da família! À saída do escritório, o sol já se deita no fim da rua, homens calados com fome querem chegar em casa, mocinhas pálidas e tristes com almas de cinderelas sentem falta de um príncipe que case com elas, abrem-se as portas iluminadas das igrejas, este bonde nunca mais vem, pois o donzel fugir para o mar, subir ao tombadilho de uma nau “Catarineta” e descobrir as nascentes do rio Nilo... Serafim quer ganhar as estradas, ouvir homens pedir[erm] um trago para esquecer em outras línguas, ser um vagabundo e ir até os picos gelados da Terra do Fogo.

A mãe que tem sempre uma frase incompreensão a todos os seus atos, se o adivinhasse pensar em tais coisas, diria que é uma tentação do diabo, porque Serafim

absolutamente, não podia sonhar. Logo mais, agora, que está noivo e tem outros deveres. A palavra dever basta para transformá-lo de uma vez e o jovem pressente em si a alma de um herói grego que parte para derrubar os muros de Tróia! Adeus, mãe... E, na hora de partir, pensa no que será de sua pobre gente ao acaso dos azares da sorte, e fica. Mas jura que, amanhã, bota a sacola ao ombro, diz adeus e vai ser aprendiz de marinheiro.

Ao seu lado, na fila do bonde, homens suados e mulheres de finas mãos evocam restos de naufrágios, cadáveres insepultos e destroços de galeras triunfais – pessoas que são navios desarvorados em busca da estrela da manhã! Um velho, de olhos doces de cão batido pelo dono, sobraçava pacotes de bananas, laranjas – e até uvas! –, a sorrir em mansidão para o donzel, solidário com a sua fortuna madrasta. Porém uma espinha lhe lateja na testa, até isso! e Serafim odeia os velhos.

– Morte aos velhos!

As palavras desfraldam festivas bandeiras de guerra. Um velho é uma peça de museu – o fato consumado. Para um jovem não há fato consumado aliás, tudo está para fazer – e será feito por ele, se Deus quiser... Se Deus quiser? Bofé, os homens fortes, como Serafim, não precisam de Deus. Um donzel nunca aceita fronteiras às suas viagens desejadas e Serafim, em resposta ao sorriso, sente ganas de afogar o velho, que toma o lugar de um moço e não o deixa fugir para o mar.

O Capitão Kidd nunca deu 30 d/d c/ 3% ou 90 d/d L. Não diria “sim senhor” e “não senhor” ao gerente rabugento, nem escreveria a prezados senhores que recebi s/ grata missiva de 5 do andante e em referência a, oh! nostalgia de países desconhecidos que ficam detrás da linha do horizonte. Queira, por obséquio, dizer-me V.S. o que há além o horizonte?! E ser um vagabundo, roubar os bêbados nas vielas escuras para tomar sopa na “Cantina do Papai”, SER LIVRE PARA FAZER TUDO O QUE NÃO PODIA, a seguir moças de boina à saída das lojas entre essas ruas suspeitas...

Mais isso, este bonde que não chega nunca, o guarda-chuva lhe pesa ao braço e as espinhas na cara o infelicitam para todo o sempre. Então, a seu lado, passou uma mulher em flor, que lembra um pomar de frutas maduras, carícias leves de dedos sobre o veludo e o calor de vinho generoso pelo corpo, soprando novos ventos de inquietação às velas rotas e recolhidas de Serafim.

– Oh! curvas deliciosas que suavizais os caminhos da existência...

Assim dizia um epicurista célebre, e o moço alteia a fronte em desafio, os seus olhos ardem de um fogo santo e a mulher, que era um pomar de frutas maduras, louca de medo, à vista do fauno, fugiu em um êxtase na pontinha dos pés... Serafim, de guarda-chuva inútil ao braço, abrasado, inquieto, trêmulo, escondeu os sapatos, para que ela não visse o seu pé de bode.

É com lágrimas nos olhos que nosso herói odeia as correntes que lhe tohem o vô das sobranceiras asas: piedade filial, amor à pátria, temor a Deus, condição social. Ele quer fugir para o mar... Mas este bonde não chega nunca e lhe furta meia hora de sua vida – o tempo que é o seu único tesouro.

Serafim curva a cabeça e se inclina ao desígnio dos fatores imponderáveis: ele nunca será mais que um “jovem promissor!” Um rapaz de família, de bons costumes, que cora ao som da palavra amor e terá – cruz! credo... – de casar-se daqui a dois anos.

Não com um mulher que seja um pomar de frutas (Serafim, baixa os olhos do céu!), mas com a Mariazinha, filha mais velha de seu Barros, alfaiate da esquina, uma lambisgóia de unhas pintadas de vermelho que lhe sorri da janela, como se fosse um príncipe encantado e ela, a sua castelã inconquistada. Mariazinha tem um diário como as heroínas de romance e Mme. Delly, desmaia ao som da voz de Orlando Silva e, uma

vez, quis se atirar do telhado por causa de um cadete da Escola Militar.. O seu noivado com Mariazinha foi a condenação final, o último passo que ecoou detrás da porta fechada, mas quem pode contra a força das circunstâncias?!

Agora é casar, tapar os ouvidos ao canto aventureiro das sereias, pois o donzel em vão voava em maré de viagens marítimas, o bonde tinha chegado e abrido sua fauce imensa e negra de baleia, a recolher a fila cansada dos condenados.

A dolorosa consciência de sua idade o faz sofrer, assim uma perna aleijada ou seis dedos no pé. Sabeis, quando a gente tem 20 anos – mesmo que não se saiba o que – é preciso fazer alguma coisa deles... Serafim interroga a esfinge postada à beira do caminho, qual pomar de frutas, virgem à janela ou letras da palavra f-u-g-a.

– Serafim, Serafim, ouve o canto das sereias e parte. Vê o doce vulto que te acena do fundo verde das águas e lembra, vagamente, um pomar de frutas maduras... Ganhar estas estradas, partir! A maruja iça a bujarrona, embarca, Serafim, e parte à conquista de tua Jerusalém!

O velho foi subir cheio de pacotes (até uvas!) no bonde e, ao dar um passo, tombam-lhe bananas e laranjas pelo chão. Ergueu para Serafim uns olhos doces de cão batido pelo dono e disse, nervoso, as mãos trêmulas:

– Viu, viu? Só me faltava isso... Só mais isso!

O donzel, após ajuntar as frutas caídas, apoiou o braço periclitante do velho para ele galgar o estribo e subiu também, sem lugar e de pé, infeliz, humilde, como um mendigo à porta do palácio do rei.

Não há mais esperança de salvação, o motorneiro toca a sineta, fecha-se a fauce imensa e negra da baleia, e o bonde parte. Os homens suam, sapatos distraídos pisam calos amados, mocinhas tristes estão pálidas de susto que um príncipe de repente se ajoelhe a seus pés, e do bonde não se pode ver o céu.

O velho, muito comovido, tirou uma banana dos pacotes e a ofereceu, em gratidão, a Serafim. Já é a segunda vez que ele oferece, mas de guarda-chuva ao braço, e de pé no cesto da gávea, Serafim grita “Terra!” vendo as terras da Índia surgindo ao longe.

Joaquim, n. 3, pp. 10-11.

BERNARDIM, CANTOR DE TANGOS

Bernardim apareceu à janela. De pijama, após seus exercícios matinais de educação física e, segundo o método Atlas de cultura, respirou dez vezes: 1, 2, 3... Surgiu, neste instante, à janela da casa vizinha, a jovem esposa de seu Malaquias, a sorrir para ele. Bernardim cumprimentou-a, cerimonioso, com seco “bom dia” e prosseguiu em inalações atléticas. Hortência, adorável em seus quentes braços nus, estendeu-os para a luz, entre os beijos, na nuca, de um deus invisível. Ela estendeu os braços a Bernardim, num convite, e o moço enrubescou muito. Assim, de negligê, os braços nus estendidos para a luz (e o leito de fronhas desfeitas, ao fundo), evocou a Bernardim um fruto que se oferece numa bandeja. O donzel enrubescou por causa da imagem poética, cheio de perturbação, reagiu e rugiu:

– Mulher perjura!

Meigamente ele disse e fechou a janela. Andou inquieto, durante cinco minutos, de um lado a outro do quartinho, a fumar um cigarro, dois cigarros, três... Basta! ele tinha jurado. Estacou os passos, correu até a escrivaninha, abriu a gaveta fechada a chave, folheou seu diário e lá estava, na terceira página: “Juro não fumar mais do que três cigarros por dia. Assinado, Bernardim”.

Bernardim é um forte: devolveu o cigarro ao maço e o fósforo à caixa. – Adúltera! disse mais uma vez e ao som desta palavra acalmou-se a batida de seu coração. Bernardim, em frente ao espelho, ensaiou a voz; abriu a boca e sons doces como harpas de anjinhos negros saltaram entre os seus dentes, batendo asas sobre os móveis, o teto, a mulher de negligê a fitar pensativamente a janela fechada.

Bernardim fez suas abluções, penteou os negros cabelos e à sua imagem risonha no espelho perturbou-se como ante o olhar de Deus. Ele não resistiu à sua própria tentação: beliscou as faces e duas manchas adoráveis de rubor coloriram seu rosto pálido. Bernardim é um forte, mas não resistiu à sua própria tentação e fumou o terceiro cigarrinho diante do espelho, e a fitar-se de perfil... Mas que belo perfil! Eis que, prestes, dá um salto no ar, um grito inaudível que é antes a sensação de uma alegria, abriu as páginas do diário e escreveu, em belo cursivo: “Deus, fazei com que hoje aconteça um milagre na minha vida.” Pensou um pouco e escreveu ainda: “P.S. – Por favor, Deus!” Alegria tão suave aquece-lhe o peito, uma paixão dolorosa por coisas simples – qual um canário na gaiola, um cigarro, o som da palavra amor –, que Bernardim fez o sinal da cruz! Um último olhar ao espelho, ao retrato de sua mãe à cabeceira da cama (oh tu, veneranda extinta, ele chorou em soneto decassílabo), à janela fechada, de novo ao espelho, de novo ao retrato, de novo à janela detrás da qual havia uma mulher pensativa. Desceu as escadas, rumo ao bravo mundo dos homens.

No emprego – Bernardim é datilógrafo em importante firma exportadora –, os seus colegas tinham a impressão de que Bernardim lembrava, vagamente, um pessoa vinda de um outro mundo. Mandavam-no consultar o fichário e ele não andava, pairava entre o ar como uma nuvem. Ditavam-lhe uma carta, e suas mãos sobre o teclado pareciam tocar uma serenata de Schubert. As duas mocinhas datilógrafas, quando ele se ausentou por dois minutos (oh! o rubor de Bernardim, quando diz:

– Com licença!

e desaparece pela porta dos fundos do escritório, onde se lê: Cavalheiros.

Bernardim quis morrer, pela primeira vez durante o dia!), ergueram-se das cadeiras e quando voltou, sobre o vaso em sua mesa havia flores frescas arranjadas por femininas mãos. Olhou para as duas datilógrafas, sorridentes e enciumadas uma da outra, e baixou os olhos; sugeriu-lhes, então, um desses anjinhos crucificados entre vitrais de igreja.

À saída, acompanhou-o até a porta de sua pensão, a datilógrafa loira, Marcília, que os seus dias são segunda, quarta e sexta. (Os dias de Rosinha são terças, quintas e sábados). Ela elogiou a gravata de Bernardim (ele corou), seu bigodinho nascente (ele corou), o penteado de seu cabelo (ele corou). Chegaram à porta da pensão do donzel. Marcília esperou seu convite para entrar, arrumar as flores nos vasos, dizer “é uma santa!” diante do retrato da mãe, cozer suas meias – porém Bernardim foi inflexível e despediu-se ali mesmo. Bernardim não pode esquecer o susto que levou uma vez em que, a conversar inocentemente com Rosinha sobre letras de tangos, súbito a moça tomou-lhe a mão entre as suas, com voz rouca e olhos injetados de sangue. Falavam sobre letras de tangos e, sem nenhum aviso, aquilo de lhe declarar amor à força, com a voz babosa e uns olhos assim de mulher grávida a fazer sapatinhos de lã para o nenê. Bernardim ameaçou atirar-se da janela e só aí que a datilógrafa se acalmou, chorou duas

lágrimas num lençinho, pediu desculpas e se foi. Bernardim, com um pé sobre a janela, deixou-a ir... E houve outras. Porém Bernardim é um moço tímido, de coração delicado. Seu sonho: viver virgem e morrer mártir. Os seres desprezíveis chamados mulheres é que o não entendem, em sua delicadeza, a viver delicadamente, ele é muito delicado. Bernardim é tão casto e tão puro que nunca imaginou nuas as filhas do vizinho. Até os seus sonhos são tímidos. Quase morre de timidez. É mesmo tímido, o Bernardim.

Depois que a datilógrafa loira, Marcília, o deixou à porta, Bernardim em seu quarto, de joelhos, rezou um Padre Nosso defronte o retrato da falecida, e escreveu mais um trecho no diário: "Hoje, ainda não vi Bela Flor... Que fará, neste instante, a minha princesa filha do rei?" Foi até a janela, uma sórdida lembrança fê-lo enrubescer, sentou-se à escrivaninha e de pena em riste escreveu com redonda caligrafia: "Quem me dera ser o príncipe de um conto de fadas!" Ergueu-se e fechou-se detrás de uma porta em que se lia: "homens". Foi a segunda vez, durante o dia, em que por vergonha Bernardim quis, de novo, morrer... Enfim, penteou os cabelos em ondas e, desde que eram cinco horas da tarde, dirigiu-se a uma confeitaria elegante com toalhinhas azuis sobre as mesas, aliás um ponto ideal para conquistas amorosas. Formosa dama, de casaco de peles ao ombro e piteira à boca, ao nosso lado soltou exclamação admirativa:

– Deus do céu...

Olhamos todos e vimos, à porta, simplesmente adorável em suas calças de flanela e casaco azul marinho, percorrendo a turba das mesas com olhar régio, pálido moço de bigodinho nascente e a mão esquerda metida no bolso, em gesto elegante.

– É Bernardim...

Disse um de nós, com ponta de admiração. Acenou-nos e passou entre a admiração unânime das mulheres, distante como uma rainha distribuindo pão entre a plebe, e sentou-se à nossa mesa com leve rubor nas faces. Tinha o seu eterno ar de fadiga de quem chegou de viagem lá do Tibet, uma gravata vermelha, com bolinhas azuis, aquilo sim era gravata! O garção, de guardanapo ao braço, inclinou-se e Bernardim ordenou, com voz educada de cantor de tangos argentinos:

– Uma laranja, por favor.

E para nós:

– Não tolero mais leite... Estou viciado com a laranja!

Admiramos-lhe a elegância refinada, o cabelo revoltado em ondas (que, por sinal, foi alvo de dez poemas fogosos de uma poetisa solteira em voga), que afogam "quais ondas verdes do mar" e a sua voz, oh! sua voz quente que era sua própria alma de tímida cecém. Tímida cecém, em seu tipo mignon, de 1,55 m de altura e sapatos de couro de crocodilo, sapatos eram os seus!

Bernardim bebericava o refresco, em goles pausados como um canário belga, eis que o garção perfila, mais uma vez, a seu lado e deixou caís, subreptício, sobre a toalhinha azul, um bilhete cor de rosa:

– Deus do céu...

O pudor que cobriu as faces de Bernardim! Pediu-nos licença, abriu o bilhete e leu, a piscar os olhos.

– Oh! que rapaz infeliz eu sou...

E ali se ficou, com desconsolada cara, fazendo beicinho para não chorar. Angustiados e o coração aflito empolgamos o bilhete recendendo a flores de acácia, onde se lia, em letra miúda e com reticências:

"Meu gatinho angorá,

jo te quiero tanto, como diz o tango. Ou me telefonas às oito horas ou farei um escândalo na cidade! Terceira mesa à direita...

P.S. – Descobri tudo, sedutor de mulheres casadas!”

E, como assinatura, o desenho de um coração, trespassado por flecha de cupido, a gotejar pingos de sangue.

Olhei Bernardim: era belo vê-lo assim, a mão esquerda enfiada no bolso, na posição habitual em que se retratam os artistas de cinema, a fumar um cigarrinho, de indignação, a mecha de cabelos na testa, e a fitar o mundo a seus pés. De olhos, úmidos, suspirou:

– Sou o mocinho mais sofredor da terra...

Os seres desprezíveis chamados mulheres não o compreenderam, mas assim era Bernardim, cantor de tangos, moço tímido e de coração delicado. A corar ao som da palavra amor. Em suas calças de flanela, bigodinho fino e perigoso, é a tentação ao pecado às mocinhas casadoiras que, por ele, suspiram ao luar, guapo mosqueteiro de botas de cano alto e chapéu de plumas. Todos gostam dele, pois é impossível que não gostem, e dizem que, uma vez, certa viúva de quarenta anos bebeu formicida com gasosa por sua causa... A viúva não morreu, quem quase morre de susto foi Bernardim, com sua alma ingênua de dramalhão circense. E, quando em festival de caridade, sob os auspícios das filhas de Maria, cantou ao público, de olheiras roxas, pálido e triste, nos dós agudos de peito as mocinhas choravam e, à noite, antes de dormir, rezaram estas palavras:

*“Que Deus abençoe Papai e Mamãe,
Que Deus me faça logo ter vinte anos,
Que Deus guarde e abençoe o lindo Bernardim...”*

O lindo Bernardim... E nos aniversários de famílias, então, quando em trêmulos apaixonatos na voz, a abrir os braços, desferia sobre a gente o seu olhar negro e fatal, lembrava às matronas suspirosas, ao lado de pirralhos com o dedo no nariz – uma aparição de Sta. Terezinha do Menino Jesus...

Mas nunca houve notícia de que Bernardim fosse, no estilo vingador do bilhete cor de rosa e perfume de acácia – “um cínico sedutor de mulheres casadas”. Mulher nenhuma jamais cruzou a porta de seu quartinho de solteiro, ele jurava com a mão sobre o coração. O seu quarto, que ele mesmo varria, cada manhã, e punha flores, diante do retrato de sua mãe, veneranda extinta. Tomava um copo de leite, com bolachas, antes de dormir, lendo, com olhos molhados d’água, um exemplar roto das “Primaveras” de Casimiro de Abreu, e com um lençinho na lapela do pijama, aquilo sim era pijama! E, agora, o bilhete vingador: “sedutor!”

Uma chispa assassina luziu nos claros olhos de Bernardim, uma sede de beber sangue de mulheres, com casacos de peles no ombro e piteira à boca, sentadas na terceira mesa à direita. Porém foi só a fumaça do vulcão, que não chegou a deitar lavas. Tomava, mais calmo, o refresco e o dedinho espetado no ar, e, para ajudá-lo a esquecer o desagradável incidente, elogiei a distinção de suas meias cremes, com uma listra azul.

– Ah! você gosta? Isso me deixa muito feliz.

Apreciou com olhar crítico a elegância das próprias meias e, como se ama no amor dos outros por si mesmo, repetiu: “Muito feliz, na verdade”. Uma onda de santificação esprou-se em suas faces, que leve rubor tingia. Chamei o garção e ordenei três doses de uísque. Bernardim fitou-me indignado, retificado:

– 4 doses de uísque, por favor!

Todos nós achamos que levava muito longe a sua admiração pelos rapagões fortes, de blusas esportivas e um cachimbo fumacento na boca. O seu mundo é um mundo de fadas, com diário íntimo e uma tétrica advertência na primeira página: “Se eu morrer, amanhã, queimem este diário!” E um P.S.: “Não leiam!!!” Enfim, o garção trouxe as

quatro doses e meia hora depois Bernardim estava bêbado, de língua trôpega e olhos raiados de sangue. Todavia seu código de honra era mais forte que tudo e não se abriu com a lírica alma sofredora. Só balbuciou:

– Mentira, tudo é mentira!

Com o segundo uísque confessou mais um pouco: Bernardim amando está.

O “sei tudo!” do vampiro de piteira à boca e terceira mesa à direita, era isso: Bernardim amando está a filha da cozinheira da pensão. Menina pálida, pálida e magra, magra e triste, triste e física, aliás. Um amor impossível, que lhe queima o peito magro, lhe povoa a alma de virgens de sudários brancos e, às dez horas da noite, o leva à janela a suspirar pela sua fada num cabaré de tango argentino.

Encontrou-a Bernardim, a primeira vez, entre panelas, caçarolas, pias de água suja, seu inocente idílio passou-se entre pias de água suja, caçarolas, panelas e assim que a lembra, vi-te flor entre flores toda em flor, em estimável soneto plagiado de Casimiro, antes de fechar os olhos e dormir – entre panelas, pias de água suja, caçarolas... Bela Flor (bem que se chama Conegunda, porém Bernardim acha mais romântico dizer – Bela Flor!) ama-o, com igual fé e paixão, e já pensou em suicidar-se da janela do sótão, caso Bernardim a abandone por outra. Diria, o peito em febre, abrindo os braços, da janela do 2º andar:

– Adeus, ingrato!

E nos seus braços morreria, com o sangue em suas mãos. Ela propôs também a Bernardim que fugissem juntos, até um subúrbio esquecido, perto de uma pracinha deserta, onde os dois se esconderiam e o seu amor do mundo; Bernardim assustou-se e disse que ia pensar. Uma noite, acompanhou-a à porta do quarto no sótão e, à despedida, beijou-lhe de olhos fechados as pontas dos dedinhos cheirando a sabão de côco... À evocação da cena, escorrem lágrimas pelas cândidas faces rosadas do donzel que num assomo de guapo cavaleiro, bradou, com uma espadinha de pau à cinta:

– Vou cantar-lhe um tango argentino...

Estava esmagado pelos acontecimentos, mas não se demoveu do propósito, insultou-nos, quis agredir o garção. Veio outro uísque e confessou tudo:

– Eu quero uma mulher com um cigarro na boca. Morena, com olhos negros, e que tenha prendas morais. As mulheres pedem tudo, vestidos, jóias, ir ao cinema, dançar em bailes – é tão bom ficar em casa a olhar, pela vidraça, a chuva cair...

E depois de outra dose:

– Sou um vulcão! Roubarei Bela Flor, nos meus braços cabeludos, em fuga ao fim do mundo. – E com rubor nas faces. Depois, na volta casaremos...

Lágrimas, doces lágrimas pingavam pela cara do lindo Bernardim. Em todos nós brotou uma revolta santa contra a maldade das mulheres, em ânsia de proteger sob nossa guarda Bernardim das misérias da vida – e preso em seu reino encantando. E quando sugeriu, de novo, um tango argentino para esquecer, ruidosamente empurramos as cadeiras, a derrubar garrafas e saímos cambaleantes para a rua noturna. Uma garoa fina caía do céu.

– Oh! a minha voz...

Ele disse, ainda, e ergueu as abas do casaco azul, sem antes pensar que casaco sim era aquele! A garoa caía do céu, entre o clarão pálido da lua merencória, a embaciar a luz dos focos nas esquinas. Entre as ruas fomo-nos a entoar dois ou três sambinhas, ao ritmo das caixas de fósforo; Bernardim nos acompanhou, com sorriso sem luz, em sua voz educada que nos agudos sobressaía das nossas desafinadas, enquanto a lua brilhava sobre trilhos de bondes, como uma escada de luar. Chegados em frente à pensão,

friorentos e trêmulos, abraçados os quatro, Bernardim diante de uma janela fechada no 2º andar cantou – com sentimento – um tango argentino de fazer qualquer filha de cozinheira palpar, detrás da porta, com um seio na mão, e a esvair-se em líricas hemoptises agudas.

A janela fechada do 2º andar não se abriu.

– Bela Flor tem o sono pesado...

Desculpou-se Bernardim, a piscar os olhos de pássaro bêbado; a janela não se abriu, contudo um hóspede iracundo insultou-nos, de camisola e um vaso noturno na mão.

Bernardim amando está e chorava ao meu ombro, como a aparição de Sta. Terezinha do Menino Jesus na imagem poética das matronas suspirosas ao lado dos pirralhos de dedo no nariz. Levamo-lo até a porta, que ele quis arrombar com dois pontapés e, a fazer barulho em cada degrau, subiu pelas escadas, perdendo-se na escuridão. Nós outros, ainda fizemos uma serenata a Bernardim, cantando com voz rouca um sambinha de breque e cada um foi dormir, embalados pela voz quente do cantor de tangos.

Bernardim, cantor de tangos argentinos, morreu ontem, de uma galopante pneumonia dupla. Não morreu: finou-se, assim uma rosa no silêncio de um jardim ao luar. E, ainda que acompanhasse o seu enterro, trago comigo o remorso de ter pedido o úsque que matou o último gentilhomem sobre a terra.

Joaquim, n. 4, p.8.

ELEGIA AO AMIGO MORTO

Depois de uma guerra, onde morreram milhões de moços, a queda de uma folha, uma canção de Frank Sinatra, as nuvens brancas no céu são, talvez, mais importantes que a morte de um moço. Porque, exatamente, palavras tão banais como essas – de morte, moço – já não podem exprimir a tragédia sem nome da notícia do amigo que é morto. E, depois, quem deseja saber de fatos tristes, o que se quer é a gargalhada da anedota de papagaio como o epitáfio de um mundo do qual não ficou pedra sobre pedra. No entanto o coração da gente se petrificou de dor, a alma deu um grito, a mão tremeu ao escrever a notícia vulgar de que o grande amigo não vive mais. E ele era um moço, como eu e tu e você, ele amava como eu e tu e você a vida sobre todas as coisas, as coisas boas da vida, um chope num barzinho lírico, os versos áureos que caem do ar à passagem de uma loira fatal de olhos verdes, a alegria simples de assistir à repetição das horas, e, assim mesmo, ele está agora, de mãos cruzadas no peito, solenemente vestido de preto, em um caixão de dragonas douradas, porém um palmo abaixo da terra. Uma cruz marca o seu lugar e Deus, oh Deus, é justo que um moço morra? Se este moço era o sal da terra, e um raio de sol, e o lírio branco dos campos, e toda a glória de Salomão? Mas é inútil indagar, porque as palavras não lhe devolvem a visão aos olhos cegos e porque, nesta hora, em que eu falo dele, ei-lo imóvel e indiferente, a sua barba já não cresce no rosto, a sua voz está muda, porque ele está morto. Nilo Sampaio morreu, estas palavras que deviam secar a fonte, apagar o sol, sustar as asas de um pássaro em vôo, pouco dizem, porém, aos ouvidos surdos dos homens que passam na rua, a fitar as pontas dos pés. A bater como um esmoler às portas de suas casas, eu queria dar a notícia

patética do meu amigo que morreu, e suas criadas dirão que não está ninguém em casa, mas, atrás de mim, viriam os coveiros com suas pás e faríamos o enterro do amigo morto, e um traria flores e outro traria coroas e, outro ainda, sem flores e coroas para trazer, escreveria um artigo de pobres palavras. Mas não, os homens não entenderiam, eles também tiveram amigos que morreram e a vida continuou, assim diz miss Scarlet O'Hara; confiemos em suas judiciosas palavras. Porque, nada do que se diga, o fará erguer-se, com um pálido sorriso no rosto pálido, de sob a cruz de seu túmulo. Ele morreu, eis a questão, apesar das palavras banais existiu a tragédia sem nome; e é preciso recordá-lo, antes que passem as loiras fatais dos olhos verdes, antes que fale do novo miss Scarlet O'Hara, antes que o chope nos transporte ao reino das valquírias. É preciso recordá-lo, e nós que não o conhecemos, que não ouvimos a sua voz ou a sua risada, que não sentimos o toque de suas mãos, que não o surpreendemos na intimidade envolvente dos silêncios, como recordá-lo então? Por duas frias palavras escritas em uma carta, não escritas a mão, mas escritas à máquina? Pois terá ele feito grandes coisas, tais que obriguem os homens a ler nas manchetes dos jornais nos bondes a caminho de casa, pois ele terá sido – não riam, por favor... – um poeta? O amigo morto não foi um poeta, mas não riam, por favor! Ele escrevia, é certo, foi mesmo o que se pode dizer um homem de letras, colaborava em jornais com artigos, contos, ensaios, crônicas (um dia, talvez, registrou a notícia vulgar da morte de um amigo), mas não é das crônicas, dos ensaios, dos contos, dos artigos, que eu quero falar, porque meu amigo foi a mão que escreveu as páginas e esta mão está crispada dolorosamente agora sobre o coração parado, esquecida de um shake-hand, do gesto de adeus ou da carícia casta no rosto de sua noiva aflita. Eu sei, é fácil para mim dizer que ele não morreu, e deixou uma sábia lição, e sua vida não foi em vão, etc., porém quem o devolverá à sua noiva aflita, quem lhe acariciará o pálido rosto triste, quem rirá por ele a sua risada, quem beberá o seu chope no barzinho, quem por ele olhará as pernas das belas loiras fatais? É preciso recordar, urgentemente, o amigo morto, antes que sua memória se apague da lembrança dos homens apressados nas ruas da cidade maldita em sua danação. Eu preciso contar a todos os homens, ao padre e ao ladrão, peço aos senhores deputados da Assembléia Constituinte um minuto de silêncio, porque o meu amigo morreu, ele era um moço como eu e tu e você, seu nome, Nilo Sampaio, sua idade, 27 anos, escrevia contos, crônicas, ensaios, e tinha uma noiva, linda como todas as noivas dos moços de 27 anos, e o que mais, depressa, o que mais? Bem, ele seria um pedante doutor no fim do ano, um bacharel em ciências jurídicas e sociais, seria mais um oficial do exército, a dar ordens nas paradas em cima de um cavalo branco, seria enfim um homem casado, com sua casa no subúrbio, a mulher na janela à sua espera com um filhinho no colo, algum tempo depois. Ai dele! com pobres palavras como estas quem há-de o lembrar, como ele era, um moço como eu e tu e você amante de uma gargalhada, da luz da tarde brilhando como um milagre no céu, de sua pálida noiva triste, quando não era pálida, nem triste? Ele foi, simplesmente, um moço, a pedir tempo para beijar sua noiva linda, trabalhar suas oito horas por dia num emprego qualquer e escrever dois ou três livros, porque ele foi um jovem escritor desarmado, mas não se riam, por favor. Não houve discursos, eu sei, quando o caixão de dragonas douradas baixou à terra, pois que verbo nenhum ressuscitará o amigo morto, a vida continua, como diz miss Scarlet O'Hara, e, hoje, há grande espetáculo na Companhia de Totó, rir, rir! Mas não direi mentiras, a mão tremeu, a alma deu um grito, o coração petrificou de dor, mas as lágrimas não vêm aos olhos e, talvez, só as lágrimas pudessem ressuscitá-lo. E sua pálida noiva triste não o chorou? seus amigos íntimos não o choraram? até as duas enfermeiras de aventais brancos e habituadas a ver gente morrer, não choraram quando ELE morreu? Eu quisera chorá-lo,

porém não tenho mais lágrimas nos olhos para chorar ninguém, ainda que me diga que é preciso recordá-lo porque ele morreu. Nilo Sampaio, o grande amigo, é morto. Palavras banais, depois de uma guerra, em que a queda de uma folha ou uma nuvem branca no céu são, quem sabe, mais importantes que a morte de um moço. E o amigo está morto e não verá a queda da folha ou a nuvem branca no céu, os seu olhos estão cegos, os coveiros guardaram suas pás detrás das portas, e solenemente vestido de preto ele partiu, como para uma viagem.

Ele partiu, como para uma viagem.

Joaquim, n. 4, p. 16.

ELEGIA DE AMOR

"Como jamais o amor ser algum inspirou,
Tal, adoravelmente, em mim..."
GOETHE, "Elegia de Marienbad"

Minha indolatrada Cicilia mandote esta cartinha lembrando o nosso amor oje que lanço a mão na pena é para dizer a vossa senhoria meu bem que me apaixonei loucamente por ti depois que eu te vi foi na porta do cinema onde levava um filme do Gordo e o Magro lembra-se vosse veio de vestido azul com bolinhas brancas por mais que eu faça não deixo de pensar que sou rapaz solteiro em idade de casar eu sei que é difícil arranjar nestes tempos uma boa moça com prendas domésticas como quer minha mãe mas com vosse eu caso mesmo porque só penso em ti a dizer seu nome baixinho no ar rindo diante do espelho eu não sou mais de mim sim vosse é ar sol chuva e a noite imagine só sou obrigado a levantar da cama e ir suspirar na janela de tanto que me doi no peito vosse estar longe e eu aqui tão longe sem poder pegar nos teus dedinhos gordinhos que parecem as patas de um gatinho meu anjinho mais adorado eu ainda faço uma besteira por tua causa que por ti Cicilia minha Cicilia eu me embebedarei esta noite eu tenho sentido muita falta dahi dos passeios de nossas dansas na sala e até mandei rezar uma missa para as almas do purgatorio que vosse goste de mim com a graça de Deus e como diz o ditado onde há mato há cascavel quem gosta de alguém deve sofrer as penas do seu querer não é espero que nós acabemos bem nossasenhorzinha minha mais não faz mal um dia vosse a de querer se arrepende mais ai ja será tarde e talvez tarde demais porque ja estarei lá embaixo da terra ai um dia chegarás sobre o meu túmulo frio coberto de flores e ainda és capaz de dizer morreste infeliz e não foste digno do meu amor bem sei que nunca me amaste mulher ingrata sem coração mais eu sempre te amei e podes saber que é de coração que te digo e vou te usar de franqueza é vosse o meu unico amor de minha vida fostes e és ainda e sempre as de ser para os seculo seculoruin não pense que sou fingido vosse tem um geitinho de ser confesso não sou essas pobres palavras que escrevo numa cartinha não conquistam seu coração para mim e vosse pode rir destas mal traçadas linhas eu não sei escrever como um jornalista mas sou sincero hein te gosto tanto meu grande amor por vosse eu ia a pé até a Ilha de Paquetá não como não bebo mamãe ja desconfiou vosse não come meu filho estou magro e qualquer dia vou ao medico até uma dor no peito eu sinto a dor no peito é de vosse estar longe ah ingrata que eu acho que vosse não gosta de mim que roubou meu viver é só por ti que eu vivo trabalho na fabrica estudo para ser advogado senão eu ia ser

vagabundo ia para o Tibet para morrer na ora da morte murmurando teu nome Cicilia como eu vi no circo uma vez que por tua causa estudei ingleis matematica estatistica

Cicilia
Cici
Ciiiiiiiiiii
Cicizinha
Cic i a

e logo que me estabeleça vamos casar nos passear de braços dados no viaduto do Chá a casa pode ter venezianas verdes se vosse quiser e nós vamos ter treis filhos com os nomes Benjamin Nadia e o meu mesmo que na nossa familia sempre tem um junior se tiver mais algum pode levar o nome do senhor seu Pai que só de pensar nisso me dá vontade de tomar um porre desgraçado dansar um tango argentino gastar o montepio do meu tio e então lanço a mão na pena lembrando é o nosso domingo no pic nic que estava muinto formidavel mesmo a tarde que nós pacemos juntinho e mentiras de amor nós proclamava e as empadinhas de camarão que a Constansia levou não é bem estavam formidaveis que tal nós dois juntinho assim para toda vida meu anjinho até nem posso acreditar ja fui tão feliz na minha vida miseravel e oje em dia sou um infeliz porque estou longe de quem é minha queridinha nunca eu dei mais gargalhadas fiquei triste para burro e se vosse não me quer eu quero morrer afogado pegar tifo lepra variola me suicidar do Pão de assucar beber um copo de formicida com gasosa mas eu pego é tomo um porre que assim não dá eu penso aquela noite estrelada coração querido e agora que eu vou te perguntar quando é que nós se encontramos querida porque eu vivo sonhando contigo anjo mais amado tu és a minha imagem mais linda que eu encontrei até a data de oje olho todas as moças na rua e até corri atras de uma que eu pensei que era vosse ela me olhou ofendida minha senhora eu disse pensei que fosse chamar o guarda adepois não ligou porque viu que eu estava louco mesmo de amor viu isso é que é amor e o resto é istoria vosse bem sabe que eu te amo mulher ingrata coração bem amado quero que vosse me mande uma fotografia bem bonita de vosse para mim que eu quero matar as saudades é um grande favor que vosse me fais e me escrevas urjente uma carta bem querida que eu vendo o que vosse me escreve vou a pé até ahi se preciso for que acordo de noite de olhos abertos no escuro que saudades do Coliseu ali vosse de oculos tinha um arzinho de dona de casa e a vez no orquidario que vosse pareceu tão linda parecia um cromo de folhinha que está na sala de jantar aqui de casa e ai no pic nic quando vosse chorou porque foi hein anjinho ai que comecei a gostar de vosse e então quis me atirar de cima da pedra no mar vosse é minha inluzão coração querido anjinho mais amado nunca encontrei um amor que me iludice tanto assim porque senhora minha quem tem boca vai a Roma e atras de meu amor eu vou por estes mundos como um leproso cheio de chagas pedindo com a graça de Deus em morrer beijando teus doces pés mais lindos pezinhos que eu já vi que pisam não sobre terras sobre rios nuvens mares tenho sonhado muito com este lindo rostinho mais sinto uma louca paichão de vosse meu bem amado coração e daquele domingo mais abensoado que nos pacemos junto e mentimos muito mandote minha lembranças e felicidades estimo que va te encontrar gozando a perfeita saude e felicidades coração querido e mais amado neste mundo que eu encontrei meu anjinho querido sonho contigo ai meu sorvete de abricot te amo louca e apaixonadamente não acabo mais de escrever esta cartinha enquanto que eu vou indo com a perfeita saude e sempre robusto e sempre teu amor amor até a morte

desculpe a minha
mal letra
fim

Cicilia...
e

Joaquim, n. 5, pp. 3 e 18.

ENEZA, OH ENEZA...

A sopa fumegava em cima da mesa, dando um ar festivo de domingo a esta segunda-feira arrependida de si mesma.

- Zulmira pamonha! - xingou Tutinha, e sacudiu a outra, que tinha as mãos na cabeça, irrealis como duas personagens de tragédia grega. - Santo Deus, que você é minha morte...

Nha Mãe cabeceou amável ao lado do fogo, mexendo a panela do feijão cheiroso, numa indulgência que seus setenta anos lhe enganaram pela franqueza dos outros. Olhei os outros, assim quem tivesse levado o safanão fora eu, mas eles prosseguiram o seu gesto interrompido, encastelados num mundo hermético da lua. A cena expulsou a presença do vilão Ferracruz e foi em vão que busquei estabelecer a corrente mágica do passado. Essa invasão de fronteiras impede o meu idílio amoroso com Genoveva e povoa a solidão pensativa de minha alma de uma horda de bárbaros invasores, cabeludos no peito e que não colhem flores à sua amada, eles não sabem que existem flores.

O prato de louça espatifou-se no chão e Zulmira, num gesto automático de fantoche, punha as mãos na cabeça, covarde e trêmula da susto; Tutinha, os dentes podres arreganhados, investiu sobre a moça:

- Zulmira pamonha!

Também eu vou morar na lua e fingi que não vi e não é a primeira vez que faço assim: se há qualquer coisa que me desagrade, não olho, não vejo e por isso não me incomodo. É o único meio de fazer as pazes com o mundo. Os soluços afogados da criada, que se escondeu no banheiro, não mais me comoviam e disse:

- Nha Mãe, a senhora o que achou de Veneza?

Sim, nha Mãe esteve em Veneza, faz cinqüenta anos, quando era recém-casada e mocinha, porque nha Mãe já foi moça uma vez. A velhinha custou um pouco a responder, pestanejando como quem se lembra de uma música fugitiva e depois resumiu, deixando as palavras cair dos lábios quais duas pedras que tombam num lago:

- É bonito.

E se notava que a frase não tinha ponto de exclamação, ponto só. Nisso, Tutinha intervém, com violência, invadindo as fronteiras:

- Ora, Veneza é uma cidade como outra qualquer. - E, em seguida. - Custou doze cruzeiros, no seu Elias, uma dúzia de ovos...

Tutinha não quer ir para Veneza. O argonauta que dorme em mim sonha com o velocino de ouro e quis levantar âncoras, partir! Há um mundo para conquista e uma mulher nostálgica definha, em cada porto, à minha espera, triste, olhando para o mar.

Maria da Luz consola a criada como pode e Tutinha faz que não ouve, os lábios ainda trêmulos, em cólera surda que lhe come o peito, qual ratazana com fome. Tutinha não quer ir para Veneza: nunca entendi o seu drama e como sabemos tão pouco dos outros, como fazemos tão pouco para sabermos mais.

Ela foi a mais formosa moça da família e da Tamandaré sempre perdida de minha infância, e por vinte léguas em torno os tropeiros levaram a fama de seus olhos mais lindos que um fim de tarde. Me lembro numa vez, no galpão, em que um caboclo, homem rude e cujas mãos calosas faziam uma cruz em lugar do nome, falou dela aos camaradas como se ela fosse uma estrela entre a noite. Disse que sua pele era branca assim a água das lagoas em manhã de geada, de seus pés graças que pisando o chão descreviam um andar suspenso de garça, de seus olhos negros que lembram as estradas alegradas de sol; e não compreendi como um tropeiro podia imaginar tanta coisa da moça que não era nada disso.

Despótica com as pretinhas que faziam de pagens, os cantores davam serenatas debaixo de sua janela, até que desmanchou o noivado com um moço da cidade, de antipatia pela cor de suas gravatas, e o moço deu para beber depois disso. De olhos grandes e pálida, como era moda no tempo. Por causa dela, um caixeiro viajante, casado, franzino e de terno xadrez atirou-se num quarto de hotel... O meu senhor Pai perdoava tudo dela, que era a filha predileta, a que prometia levar até Veneza.

O casarão, uma tarde, tremeu sob a cólera do velho senhor. Tutinha branca e linda, quando passeava só entre o milharal, fora atacada súbito por um negro vagabundo que ali se escondia para roubar, que a derrubou e lhe levantou o vestido. Aos gritos da mana, acorrem os agregados e moeram o negro a pancadas. Nós outros, crianças ainda, assistimos tudo por detrás das portas, assustados como se fosse outra vez a guerra do Paraguai. A única imagem que conservo de meu pai foi a daquele dia, um homem baixo e maciço, vasto bigodes grisalhos, o tala batendo impaciente no cano da bota... Sei que deram sumiço ao negro e recordo as histórias arrepiantes que contavam dos suplícios impostos ao pobre diabo.

Tutinha, desde aquela vez, gostava de longe dos homens e, ao chegar perto, tinha ódio deles e acendeu paixões no coração de sujeitos casados e de moços imberbes, mas a nenhum perdoou a injúria do negro em idade de casar. Meu senhor Pai prometia levar Tutinha a Veneza e se enchia a minha cabeça de sonhos: Veneza, oh Veneza... O nome é tudo, as idéias valem pelas frases sonoras e cornucópia é a mais bela palavra da língua; mesmo agora, basta que leia no jornal que Veneza foi bombardeada e seu poder de sugestão é tão grande, que o passado volta em sua corte rútila de gôndolas, tenores de café e italianinhas a vender lenha de carroça. Longes tempos, em que Tutinha era um apelido tão bonito de Julieta...

Hoje, a mana é ferverosa católica e não gosta, por isso, que Nicanor a chame de carola; jamais perdeu missa, reza o terço antes de dormir e é tesoureira da "Congregação Pia de Sto. Antônio". Ela passou, há pouco pela janela, o livro de preces na mão, de xale preto à cabeça, o nariz de anzol fisingando o ar da tarde que se esvai em procissão de sombras. Vai à igreja, lavar os pecados, pedir perdão ao Pe. Gil do safanão em Zulmira...

Há cinquenta anos atrás, nhá Mãe era mocinha (porque nha Mãe uma vez foi moça) e, por causa de Tutinha, um caixeiro viajante, casado, franzino e de terno xadrez deu liricamente dois tiros no ouvido. Se ele visse, hoje, a Julieta que passou em frente à

janela, uma solteirona velha e ranzinza, que achou em Deus o último porto de salvação: “Ovos... dz. 12,00 – Só hoje!”

O crepúsculo cobriu a rua de uma brancura fria de necrotério e Genoveva linda, feita a lição de latim, surgiu à porta, linda como uma trepadeira de glicínias.

A cruz da torre aponta o dedo para o céu e cruzou um homem a rua, sujo e cansado demais, que nem olhou para cima. Tomou uma pinga no negócio, a andar de cabeça baixa, mas tirando o chapéu de medo do inferno na porta da igreja.

Ergueu Genoveva os olhos doces ao céu e estremeceu detrás da cortina, pensando a mesma coisa que ela. Esta noite, as estrelas vão se abrir como flores sobre as nossas cabeças, enquanto os namorados suspiram nos portões. E eu suspirarei por você, Genoveva meu amor, que não me vê e não sabe que existo, assim a lua não ouve a serenata dos gatos abrasados miando nos beirais...

Joaquim, n. 5, p. 13.

SERENATA AO LONGE

Zulmira boba que ainda não aprendeu a receber visita; abriu a porta, viu o velho soleníssimo de guarda-chuva, deu um passo para trás e berrou.

– Tem gente!

Acorri depressa, a recolher o velho.

–Entre, seu Manduca, a casa é sua. Muito calor, não é?

O visitante fez um gesto, que eu esperasse o fôlego voltar. Pendurei o chapéu e o guarda-chuva, conduzi-o ao quintal, onde nha Mãe, sentada à sombra, olhava enternecida os seus pés de milho, a esvoaçar ao vento como o vestido de raparigas assanhadas.

Sentaram-se os dois velhos, e ali ficaram, lembrando um mundo que para eles não é o mesmo. O seu Manduca é antigo apaixonado de nha Mãe, que ainda não esqueceu o primeiro amor; casaram, enviuvaram e, duas vezes ao mês, vem às cinco horas conversar com a pobre namorada, aceitando uma sopinha de legumes ao jantar.

– Feito pela mão de Sinhana...

Diz ele, galante, e repete o prato.

É um velhote inofensivo e falador, que gosta de narrar causos; no serão, que dura até às nove horas, ele o ocupa na descrição de uma sua célebre viagem ao Rio, em que perdeu um relógio de ouro. Mas antes é sempre a história do namoro com nha Mãe, moça de prendas morais que ria em som argentino. O adjetivo é de seu Manduca – um som argentino! Nha Mãe aí escuta, cabeceando amável, lá com as suas idéias, o papel encarquilhado do rosto rasgado por um sorriso, que infelizmente não é mais argentino. A ver-se talvez moça e romântica, uma serenata subindo debaixo da janela... Quando seu Manduca indaga se já nos contou a sua viagem ao Rio e a novela do relógio de ouro, ela sabe que é hora de dormir e ferra no sono.

Os outros ficamos à escuta da novela, sempre a mesma, tantas vezes ouvidas; o velho, menor ainda quando sentado, a cara rugosa qual um cartucho amassado, conta, exibindo num gesto suspenso o relógio histórico na mão, que a mágica vai esconder no ar. As trevas invadem os cantos numa algazarra surda e seu Manduca fala para si, quase uma cobra velha sentada, sobre a mão aberta o relógio e as palavras a cair uma a uma como um remédio medido num contagotas.

Noves horas, o relógio bate num escândalo de despertar fantasmas esquecidos. Maria da Luz toca disfarçada o braço de nha Mãe, que acorda, toda ela com um susto, a casa pegou fogo, que é? que é?

É seu Manduca que olha o SEU relógio, olha o nosso na parede, confronta os minutos, guarda-o no colete e faz menção de levantar-se. Espera ainda um pouco, a fim de tomar chá com torradas.

– Feito pela mão de Sinhana...

Diz ele, galante, e serve-se de outra torrada.

Acho que se nha Mãe quisesse, Manduca Alves da Cruz casaria agora mesmo com ela, pois na sopinha de legumes e num chá com torradas está, para ele, toda a felicidade da terra. Tal qual um médico de família despede-se solene e metódico, e se vai no passinho tardo, o guarda-chuva enroscado ao braço e suas memórias vão atrás mortas a seus pés, como sombras ao meio dia.

Joaquim, n. 5, pp. 13-14.

NOVENAS DE MAIO

Tutinha janta pressurosa, que é hora de novena e já soou o segundo sinal.

Ficar velho é menos triste que ficar feio, nha Mãe desaba no tempo qual edifício que desmorona entre um incêndio, em majestade bela. Maria da Luz destilou tanto as suas dores, que eu penso nela, assim fosse Sta. Terezinha do Menino Jesus, mais do que uma santa no céu, porque ela se parece sempre a um vitral de igreja. Resignada e complacente, sabe que o amanhã não tem alegrias para ela e baixa a cabeça para o croché e envelhece, docemente, calmamente, a modo de um dia que se finda.

Nicanor só pensa em casar e Arlindo Colombo será rico um dia, ainda que um automóvel lhe custe a saúde da mulher e o amor do filho. É um estrangeiro dentro de casa e se o filho é mau para Maria da Luz não lhe perdoa que o seja também. Há um vaso de flores à janela, mas ele não o viu. E quando as contemplo, ao cair do dia, nha Mãe e Maria da Luz, cerzindo as meias e a fazer toalhinhas, penso com susto que, elas ao se forem, a melhor parte de mim mesmo irá com elas. Tutinha é uma forte, como o senhor Pai, que construiu uma igreja para uso próprio, agora que está ficando velha e carola. Deus é seu porto e salvação, quando morrer vai para o céu, pois ela é má em nome de Deus. Pouco a pouco, nha Mãe lhe cedia, sem sentir, o posto de comando na família, não teve filhos e se entregou ansiada a obras de caridade, com seus pobres de Sto. Antônio, aos quais faz doces uma vez por ano. Envelhece com revolta, a luta pelo pão lhe prendeu raízes no ódio e na intolerância, não deve perdoar – é preciso manter a moralidade, apesar da pornografia de Nicanor que leva retratos de mulheres nuas no bolso. Janta pressurosa e morde nervosa o seu pedaço de carne, enquanto vigia o relógio, mais casmurra, mais irascível, mais forte. As companheiras abriram a porta, entram e gritam do corredor, esganiçadas e medrosas que um homem esteja escondido no escuro:

– Tutiinha!

Levanta-se a mana, apanha o livro e o rosário e saem, as antropófagas, que devoram palavras como se fossem meninos gordinhos e tenros, e grasnando, quais galinhas que disputam o milho no terreiro, umas das outras, sem ouvir as outras, todas elas a falar em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo.

Vou à janela e olho a ruazinha amiga. Diante do templo duas fileiras de lâmpadas unem as torres, lá em cima, aos portões embaixo, apontando aos fiéis o caminho iluminado do céu. Perderam as estrelas o seu brilho ao lado dos focos, que incendeiam as saias pretas da noite e a lua rola a cabeça insone pelo mundo aflito.

A esta hora, Tutinha reza por nós e pede a salvação para nossas almas. Obrigado, Tutinha. Eu queria poder rezar, uma coisa que me deu agora, sou feliz por nada e até não sei que fazer de tanta felicidade. O vulto de nha Mãe na penumbra, o céu iluminado, as vozes piedosas que em surdina povoam a noite de rosas místicas, Genoveva linda que surgiu ao portão. Não partirei o encantamento com palavras profanas; obrigado, Tutinha, esta noite a minha alma tem mais estrelas do que o céu.

Joaquim, n. 5, pp. 14.

NICANOR, O HERÓI

Alice Neves à janela e a noite de pés descalços que chega no fim da rua. Seu negro olhar enigmático o envolveu com a doçura da luz da tarde que brilha como um milagre no céu; uma flor para os seus cabelos, querida? Após tão caro instante, os olhos que pousam sobre ele qual ave fatigada e, assim, a revelar o êxtase súbito da vida, mistérios da morte e dando um sentido a coisas banais, Nicanor sentiu que – depois do que aconteceu – só podia morrer. O mocinho passou, magro, de terno surrado, e tão tímido; oh! é um ser delicado!

Este é o meu herói Nicanor, pensou a donzela, e riu-se divertida com a idéia. Coragem, Nicanor, ele se disse, três vezes. E um ar de viúvo saudoso de preto, a rir-se pensou a moça na janela. O olhar esfingético lhe tombou, como úmida onda, no coração áspero e amargo; as horas contadas, asas caídas, sem poder mais abrir vôo para a tempestade sobre as cabeças. Tossiu, mas trauteou baixinho seu hino de guerra:

eu sou o bravo Nicanor...

eu sou o bravo Nicanor...

dos sete mares um herói...

dos sete mares um herói...

Sentiu-se na terra, assim um moço vindo de outro mundo, ausente e distante, mas não muito triste. Triste, é verdade, e um tanto só, sentado ao banco de pracinha do subúrbio. Eu sou o bravo Nicanor, trá-lá-lá-lá-lá. A pracinha é calma e acolhedora qual a entrada de uma capela, com esses joelhos dobrados em prece. A água do repuxo nos seios das ninfas que os escondiam entre as mãos; eis um gesto que mais mostra do que esconde! Clarão vermelho do crepúsculo nas vidraças das casas. A noite como uma chuva cai do céu. E um ímpeto bravo de fugir, deixar tudo, e ir-se até aos confins da Mesopotâmia, quando um fantasma de silenciosos dedos frios senta-se ao mesmo banco, a tomar-lhe a mão entre as suas brancas.

Em vez de ir-se embora, Pará, capital Belém, Nicanor estala as juntas dos dedos e deixa-se estar no mesmo banco. Havia luar – e ela estava linda, com uma flor no cabelo, três rosas flamejantes ao peito. “Veja, Nicanor”, disse ela, “estou gordinha como um biscoito”, e riram-se os dois. Boa tarde, disse o sr. Jeremias. Cumprimentou ao sr. Jeremias, aborrecido pela invasão de seu reino encantado. Pobre rapaz, pensou o sr.

Jeremias, como está pálido e magro; este rapaz tem uma paixão recolhida. Aprendiz de alfaiate, poeta e doente do peito por amor. A angústia de ser moço em setembro e não ter uma mulher à sua espera, na porta de casa e com um filhinho no colo, Nicanor a sentiu com o desespero a roer-lhe o peito, como ratos no porão. Acendiam-se as luzes nas janelas; a mãe, no fundo do corredor, a fazer crochê na salinha iluminada, ergueria os olhos aos seus passos, dizendo: É você, meu filho? Autos buzonavam pelas esquinas. No céu a estrela vespertina do pastor perdido. Flor rima com amor. Um acróstico ao som de um clavicórdio (ele amava o som das palavras). Pretos cabelos que brilhais aos raios da lua, e as mãos são tão brancas! Ele ganhava 846 cruzeiros, no emprego, e a casa era modesta e limpa. Nádia seria o nome da criança de olhos doces. Nádia, a filha do Tzar ou... “Veja, Nicanor,” disse ela, “estou gordinha como um biscoito”, e riram-se os dois.

– Cornucópia...

Disse, com ar de mistério e pétalas de rosas desfolhadas caíram aos seus ombros, pelo chão.

– Olá! o bravo Nicanor...

Apanhado de surpresa, não soube como defender-se. Esvaiu-se o sortilégio do parque, os sonhos já adormecidos e fantasmas em seus dedos descarnados se perderam entre o ar. O sr. Jeremias, antes de atravessar a rua, voltou-se para olhar o bravo Nicanor, herói dos sete mares, quase um trecho de paisagem da pracinha deserta, a contar sílabas nos dedos ossudos duns versos líricos que nunca escrevia, a água sempre molhando os brancos seios das ninfas. E quis vencer na vida – pensou o sr. Jeremias –, ser mais que um anêmico aprendiz de alfaiate! Bastava ser feio e fraco dos pulmões, não era preciso se chamar Nicanor: deu para escrever versinhos piegas, que lhe acalmavam as batidas do coração; depois quis ser gângster e era muito magro para qualquer violência; buscou alívio na cachaça e a bebida lhe arruinou o fígado. Poeta continuou o aprendiz de alfaiate; o seu sonho era a única realidade da terra. Nicanor, no banco, comprou um jornal e lia as notícias. Saía da salinha em penumbra (o sr. Jeremias o vira, de passagem, pela janela), em que sombras humildes se debruçavam nas provas de calças, coletes, paletós, e a rumar em passo lento ao seu banco de praça. Lá longe do mundo dos homens, a assistir o tênue cair das tardes, a água que escorre entre os seios de ninfas. Ele olhava as ninfas, porém não via as ninfas... Porém não via as ninfas. Duas coisas fazia Nicanor quando era infeliz:

1.º – fumar um cigarro,

2.º – sentar a um banco de praça.

Pensava em si e ia ficando triste, triste. Ah! ser um viking conquistador, de cabelos ruivos, a caminhar entre espirros ao sol. Tossia, pois achava romântico. Deixou crescer um bigodinho, agora tão triste como se a mãe dele tivesse morrido há dois minutos. Garçon, mais um trago... De pose é que Nicanor tossia. E a sua febre de ir sempre a algum lugar, que não sabe onde é, mas sabe que não é o lugar em que está: Pará, capital Belém. Um moço deve ser livre. Livre para amar e ser um homem. Não nasci para ser feliz... E olhou dos lados, a ver se o guardião da praça não o tinha ouvido. Por ela, venderei minha alma ao diabo... O guardião acenou com a cabeça, ele podia ser o diabo. Eu queria um automóvel... Fitou os seios nus das ninfas e, agora à mercê das tentações da carne, tossia a fim de disfarçar essa perturbação. Nicanor tossia, porque era um ser delicado. Um ser delicado (os focos, no parque, são quais gnomos entre as árvores), mas queria ser um bruto de com um soco furar pregos em tábuas. A lua surgiu perturbadora como uma coxa branca de odalisca. Nicanor a fitar, de olhos parados, a

água muito tempo, sem ver; não sabe como tanta tristeza cabe num homem só, a dor no peito é demais e murmurou, quase sem ar:

– Alice Neves...

Alice Neves, banhada de fogo, com três rosas ao peito, em um vestido branco ao luar. Tirou os sapatos de salto alto – “me apertam”, disse – e assim, gordinha e redonda como um biscoito, de pés nus pisou o tapete como uma sereia a caminhar sobre as águas.

As árvores negras, com suas raízes a flor da terra, semelhante enormes aves pousadas. Não tinha nenhum lugar para ir e sentia que precisava ir lá; então, ai vida, ia até o banco, sentava-se – à espera de um acontecimento. O sol se escondeu detrás da lua amarela e misteriosa noite caiu como um pássaro morto do alto. Assim um faraó sentado em seu trono de marfim e o jornal de folhas abertas no chão, onde se lia: “Casa-se, hoje, a prendada senhorita Alice Neves, filha do abastado comerciante...” Em um vestido branco ao luar, com as suas mãos que são duas gaivotas no vôo, silenciosas que falam de mundo mais belo. Ela tocava piano, com seus dedos lindos, a lembrar as patas de gatinho branco:

– Não faça pouco de meus dedos...

O seu coração suspenso ao som de tais mágicas palavras; não faça pouco de meus dedos... São bem bonitos! Que música tocava! que diriam um ao outro, entre risos, a roçar-lhe os cabelos pela sua face? Nicanor juntou dos pés o jornal já agora inútil – era como um barco no meio do mar. Mas ela veio, mas ela veio, com uma braçada de flores, alta e branca e doce, a crescer-lhe lilases e rosas nas pontas dos dedos. Nicanor, ela diria e, sem espanto, ele lhe daria a mão e ir-se-iam através das árvores, por entre a carícia da noite e o sopro do vento e petúnias floresciam sobre os ramos. Nicanor falou:

– Sou forte. Estou calmo. Vou para casa.

Saiu, a passos lentos, e virou-se lá longe para as ninfas que lavavam os seios no banho, a espirrar água sobre os ombros nus. O céu lembra lama e, detrás das cortinas, femininas sombras voltuosas despem seus véus, quais ninfas a lavar seios naquele banho ao luar. De um vulto escuro de mulher à janela partiu uma voz:

– Onde vais, benzinho?

De deslumbrante beleza majestosa era a sua face negra, onde tocara a luxúria com raios de fogo. Nicanor repetiu-se, em auto-sugestão: sou forte, sou forte, sou forte! e não respondeu. Pelas janelas, entrevia cenas familiares de crianças subindo pelos joelhos do pai e a mãe, de avental, com a terrina fumegante entre as mãos. Repetiu-se, mais uma vez: sou forte! e não se virou da esquina. Tardos passos deram com ele na pensão, onde chegava (pela primeira vez, em vinte anos!) atrasado à hora das refeições e perdeu o jantar. Porém não tinha fome –, ainda que tivesse, sempre fora o que se diz um bom rapaz: dormia mesmo com fome. Em seu quatinho, no sótão do 4.º andar, abriu a janela para ver o céu. Alice Neves, disse e ficou-se a suspirar ao luar.

No quarto frio, escuro, inóspito escreveu, num bilhete, estas palavras: “morro, porque o meu cisne azul voou do lago prateado...” O suplente da polícia, de chapéu coco na cabeça, quando leu o bilhete mais tarde disse:

– Tudo está claro... Não passa de uma flor de retórica!

O culto negro do moço sentado ao peitoril da janela. Perto do céu, longe da terra. Ele acreditava nas palavras, Alice Neves não. Com sufocamento no peito, a turbulência interior explodiu, essa angústia a lhe crispar dos dedos e, até que enfim, uma lágrima – como o sinal para saltar – luziu em seus olhos na escuridão. Caíram juntos, a lágrima e

o moço, com som oco, nas pedras da rua e o sangue esguichou pelas paredes. Mão crispada, rosto voltado para cima, morto.

Uma nota insignificante nos jornais: SUICÍDIO INTEMPESTIVO! Nacavor em vez de Nicanor. Também pedia providências repressivas da D.V.I. sobre o abuso dos suicídios na primavera. Na pracinha deserta ninguém sentiu falta, a água arrepiava de frio os seios das ninfas no banho e, ao luar, o vento varria papéis velhos pelo chão. Porque amanhã as rosas vão florir outra vez.

Joaquim, n. 6, pp. 8-9.

MINHA CIDADE

Curitiba, que não tem pinheiros, esta Curitiba eu canto. Curitiba, em que o céu não é azul, esta Curitiba eu canto. Não a Curitiba para o turista ver, esta Curitiba eu canto. Curitiba de manhãzinha cedo quando passam carrocinhas a vender lenha picada (dz. Cr\$1,20), em que as colonas de faces rubicundas evocam maçãs maduras, – dos pregões da batatinha doce, cenoura, couve, do burburinho multifólio de cores, braganhas, pragas da feira-livre, onde as domésticas a conversar se vingam da tirania das patroas, enquanto o sol derruba girassóis amarelos sobre a estátua do Tiradentes.

Curitiba dos conquistadores de luvas, chapéus coco e bengalas atrás das caixeirinhas de lojas, – dos advogados sem trabalho a aventar a salvação da pátria entre as mesas de cafés, – dos cães vagabundos que passeiam impunes pela rua principal e ali se amam zombando da gaiolinha da prefeitura. E dos estudantes, de gravatas borboletas, com os códigos, réguas e esquadros nas mãos, subindo e descendo a rua 15, a indagar “que há-de novo?”, – do Gigi, que pede dinheiro aos transeuntes, mas que os homens não dão (porque a mãe publicou um anúncio nos jornais: “não dê dinheiro ao Gigi!”), – das filas de ônibus e bondes, às seis horas da tarde, quando a noite cai de súbito e cada um em seus gestos furtivos lembra um rufião das baladas de François Villon.

Curitiba, não a da Academia Paranaense de Letras, com seus trezentos milhões de imortais, mas a dos bailes do “14”, onde dizem Rimbaud vinha sambar incógnito e de capa preta, – das meninas de subúrbio pálidas, pálidas, que trabalham oito horas por dia, elas tinham tanta vontade de ir à matinê, – dos amores escusos no Passeio Público, que é a zona mais policiada da cidade, – das normalistas, de blusa branca e gravata côr de rosa, que são um convite de viagem à Holanda, esta Curitiba eu canto.

Curitiba, a das ruas transversais, onde virgens patéticas se estiolam à janela na espera de seu príncipe encantado, que passou agora mesmo de bonde, – da humilde zona da Estação, em que à noite humanidade desconhecida nasce das sombras a fim de beber cachaça, se amar nas casas de tolerância e morrer de faca, veneno e fogo, – das campanhas eleitorais dos estudantes, onde se borram de cal e folhetos todas as lojas da rua 15 e para mostrar que não é Brasil, ganha sempre o partido da oposição, – das crônicas sociais do Eolo, que as mocinhas lêem com a mão posta sobre o coração, – a Curitiba dos cafajestes, caftinas e fanchones, esta Curitiba eu canto.

Curitiba, não a do Museu Paranaense, onde nenhum curitibano já entrou, mas Curitiba do “Templo das Musas”, com os versos de ouro de Pitágoras e desde o Sócrates II até os Sócrates III, IV e V, – do bas-fond do 111, do Pombal, do Petit Palais, esses nomes convidativos que escondem um submundo de fêmeas em vestidos de baile, que dançam com bêbados de barba por fazer, ao som do mavioso tango *Adiós, Pampa mía*, – dos suplentes de polícia, que têm mais importância nos jogos de futebol que o prefeito municipal, esta Curitiba eu canto.

Curitiba dos bailes estritamente familiares da várzea, aos sábados, de sete cruzeiros a entrada e onde o mestre-sala de braços cruzados no salão é o terror dos filhos de família, – do Pavilhão Carlos Gomes, onde será hoje encenada a maior peça de todos os tempos: “A ré misteriosa!”, – dos varredores de rua pela madrugada a erguer pó com as longas vassouras e a abanar as cabeças entre a cerração como uma invasão dos homens da lua.

Eu não sei cantar Curitiba, a de Emiliano Pernetá, onde o pinheiro é uma taça de luz; de Alberto de Oliveira, onde oh! o céu é azul; de Martins Fontes, que é a cidade sorriso; ou de Moacyr de Las Palmas Chaves, com suas flores, músicas e cristais. Essa Curitiba não é a minha, que eu canto. Eu canto a outra, a do relógio da praça Osório, que indica fielmente a hora errada, – dos sinos da igreja dos Polacos, perto de minha casa, ao entardecer, – das orgias sabatinas no “Operário”, onde bailam as pretas mais lindas do mundo, – das procissões nos dias santos, como visões da Kuklux-Klan, em que as vozes das virgens se abrem entre a noite em rosas místicas, – da antiga dona Nhãnhã, de xale preto à cabeça, que vai à novena, – de uma sirigaita melosa, à porta dos edifícios de escritórios, com ares de quem tem hora marcada no dentista, canto.

Curitiba do registro policial do “Diário da Tarde”, onde só onde as donzelas em gesto tresloucado ingerem formicida por causa de amores, os maridos dão surras épicas em mulheres prevaricadoras, viúvos que se enforcam de saudade nas bandeirolas do banheiro. Curitiba de um ou dois sujeitos com ataques epiléticos nas ruas, – das cargas da Guarda Cívica, a cavalo e sabre desembainhado, nas noites vermelhas de agitação popular, – dos comícios do PCB na praça, qual cópia cinematográfica da Revolução Francesa, esta Curitiba eu canto.

Curitiba do calor que entontece as raparigas de braços nus em vaporosos vestidos brancos de rendas, – assim aos mocinhos com espinhas na cara que, na entrada da primavera, querem morrer liricamente com uma rosa na mão, – das três loiras fatais de olhos verdes, que fazem uns velhos sem vergonha assobiar à sua passagem, como um exército com bandeiras, – da sacada de um 1.º andar florido em rosas rubrais de uma dama suburbana das camélias, esta Curitiba e a do cachorro-quente com um chope duplo no “Buraco do Tatu” eu canto.

Eu canto Curitiba de doces caixeirinhas das 1.002 lojas da rua Riachuelo – de um calculista tocador de realejo, que só gira a manivela de máquina se as crianças lhe pagam muito dinheiro, – do homem da bicicleta, que é casado, ninguém sabe o nome, usa macacão e bolinou lindas mulheres sós nas ruas desertas e que, depois, fugiu para S. Paulo a pedalar sua bicicleta. Curitiba dos fotógrafos imóveis no Passeio Público, com o painel do infalível avião ao fundo, que levam a vida suspensos de um gesto que não têm coragem de fazer, – dos cineminhas poeira, com amendoim, pinhão cozido e pipoca, que são o paraíso das pulgas e dos namorados, – das saídas de missa das 11 onde certas donzelas sugerem vitrais de igreja medieval e uma viúva em flor, iluminuras no livro das horas de obesos bispos bochechudos, – Curitiba que é cidade boa para um sujeito morrer, porque o cemitério tem as ruas silenciosas e quietas.

Curitiba, não a das Lojas Americanas, Sloper e confeitaria Guairacá, que os turistas visitam para depois contar que conhecem a cidade, – mas a dos sírios jogadores de gamão, no café Belas Artes, que são todos Raskolnikoffs com um machado sangrento sob o casaco, a jogar gamão depois de matar a velha, – dos sorumbáticos guardas noturnos pelas sombras que, à meia noite, assustam até os ladrões, – das pensões familiares de estudantes, sobre que se pode parodiar Emerson acerca da “República” de Platão, e dizer: “incendeie-se o resto do mundo, porque nestas casas está tudo...”, eu canto.

Curitiba do turco Jorge o dia todo na rua trocando notas de 100 por 82 níqueis de cruzeiro, – dos “Dramáticos” que levarão à cena “Saudades”, de Paulo Magalhães, – da Academia de Letras José de Alencar, onde os poetas ainda usam longas cabeleiras a declamar ao som de “Dalila” ao piano, – do *Burro Brabo*, onde um cabra misterioso morreu nos braços da Heleninha, foram ver e era o rei do Sião, – do Romário Martins postado à porta de uma livraria, – da chuva que cai de repente e alaga as ruas, esfria, gela e, no dia seguinte, aparece morto um cachorro branco na porta de um café da rua 15, esta Curitiba eu canto.

Curitiba, sem pinheiros ou céu azul, pelo que tu és – província, cárcere, lar – esta Curitiba, e não a outra para turista ver, com amor eu canto.

Joaquim, n. 6, p. 18.

PONTO DE CROCHÊ

... ponto de uma laçada, meio ponto; rosto iluminado em triste cansaço; e vozes escondidas revolvem a memória como a água na praia, fina vozinha de boca banguela e as duas fitas azuis nas tranças, oh! ciranda oh! cirandinha meu anel era de vidro e se quebrou, você é uma mulher imprestável, por favor, mãe, quero ir ao circo ver o leão. De quem é o retrato desta mulher, Gabriel? Rosto da mulher fatal, olhos negros, cabelos escorridos de mulata, um sorriso desdenhoso na boca. Ga, Gabi, Ga-bri-el: anjo Gabriel! Três trancinhas, meio ponto, ponto de duas laçadas; e aquele trecho de carta: “*mui idolatrada mulherzinha, você é uma estrela no céu...*” Ela: “*oh meu bem amado.*” O bem amado, pela primeira vez, em ceroulas e camisa xadrez; rosto do filho sereno a dormir com o dedinho na boca, perdão, mãe, não faço mais, e o leão de boca escancarada no meio do picadeiro, ervilhas para o almoço, quanto é a dúzia seu Crispino?

A vizinha à janela como uma pomba, branca no seu pombal, hoje faz vinte anos de casados, vamos celebrar, Gabriel? Sabe que a Anete brigou com o noivo, não sabe? pois brigou, ora veja, dura voz e muito má: pra quê? é um dia igual aos outros... Meu filho, respeite seu pai, disse Jesus, ponto, meio ponto. Meu pai é um cretino. A face fugidia do outro homem que, inocentemente, povoou seus sonhos, chamava-se Lúcio Esteves de Aguiar, bonito nome! e, Jesus Maria José, se tivesse fugido, como a Alzira? Desmanchar o ponto, errou. E falaria com o filho, na esquina, escondida, pecadora cheia de vergonha, boca pintada, com anéis nos dedos. Arroz, feijão, carne assada, o preço da ervilha quanto é? Enxaqueca, a orquídea misteriosa florindo entre a noite, amor. Morte

do irmão Ângelo, de olhos parados e abertos a ver linda borboleta no ar; abandonado por aquela mulher, sorriso desdenhoso na boca, cabelos escorridos de mulata, e por onde andaré o filho, sem dinheiro no bolso, sob a chuva, a fugir pelas ruas da cidade? Tinha vinte cruzeiros na gaveta da cômoda, a primeira à direita; é tudo teu, Maneco. Meu filho Manoel, mana Indália nua a correr vingadora ao sol, e a mãe está acabada, trêmula, na cadeira de embalo, sentada à espera da morte.

Qual será o fim de Artur Gonçalves, da novela. "Renúncia?" Ora, Artur Gonçalves casará com Lúcia e terão muitos filhos; três trancinhas, meio ponto. Leve pontada nos rins, essa dor; face severa do pai no fundo do caixão de dragonas douradas, a mesma face risonha sobre o prato de macarrão, queijo do melhor e azeite português. Agora, a própria cara dela enlambuzada, no espelho, de geléia. De pêssego ou de maçã? De maçã, talvez. Não, de pêssego. O olhar de um homem que passou de bonde, oh nudez vingadora da menina de pé ao sol, a careca queimada do sol de tio Bonifácio. Morreu, coitado, de febre maligna. Fazer o rol da roupa branca: *onde está a abotoadura da camisa?* O gato comeu, disse, e ficou rindo tolamente divertida ao vê-lo de ceroulas e camisa xadrez. Mamãe, quem é a mulher do retrato? É uma mulher má, meu filho, levou teu pai à falência. Meu pai é um cretino, anjo Gabriel chorando com a cabeça entre as mãos, aflito pela sorte do filho que fugiu de casa. Homem fraco, ponto de duas laçadas. Uma vez, numa rua, numa cidade, um homem. Ela, de mãos aflitas, diante da orquídea branca, insensível, mas linda. Alheias mãos ofegantes, silenciosas, que movem rápido a agulha de osso, seus olhos de estrela fria, alma tão fatigada e mamãe, olha lá o leão.

Rosto de mulher dissimulado na sombra. *Gostas deste penteado?* Ele nem notou o penteado novo; a mão sem ruído movendo a agulha, irresistível fim de tudo, conversa de duas moças na janela, corpo sem desejo, o sol na parede branca da casa, vento que balouça as cortinas, esta dor de cabeça, Avemaria que, devolve-me bandida meu marido, mulher, mulher má, essa mulher má, fizeti com que o filho transviado encontre aberta a porta da rua. De novo, a menina banguela com as duas fitas azuis nas tranças, em uma apagada fotografia amarela, e o velho chinelo gasto a seus pés, como um presente dos três reis magos, ao lado da cestinha de costura; sete meias a cerzir. Amanhã é quinta-feira, dia de macarrão para o almoço; mais pó sobre os móveis e as coisas sem sentido na terra.

A folhinha na parede marcando o dia 14 de junho de 1945. Uma missa para as almas do purgatório. A expressão de imagem de Jesus crucificado na igreja, longe da dor do mundo, oh palavras sibilantes do padre no negro confessionário, uma vez, numa rua, numa cidade, um homem; ponto, meio ponto, ponto, como é linda esta valsa, dançar esta marca que bom seria; o vulto severo do marido, não mais em ceroulas. Porém de preto e já de partida com a mulher fatal do retrato – Gabriel, velai por nós, que rosto trágico do filho a enfrentar o pai, de punho erguido: meu pai é um cretino. A porta da rua que se abre, passos confortadores de homem no corredor, paz.

Pensamento importuno, como a verde mosca varejeira. O silêncio da casa, de madrugada, rosto do filhinho com sarampo, a gargalhada de Gabriel bêbado que chegou da farrá: *por tua causa Colombina, passei um triste carnaval...* Sonhou com dona Matilde, ela morreu há tantos anos, tantos, ela tomou-lhe as mãos, com frias mãos descarnadas de morta, e disse, com a face resplandecente de luz: meu filho, quer arroz? meu filho, quer um copo de leite? meu filho, não quer.

Semblante de mãe em vitral iluminado de igreja.

Disse, com a face resplandecente de luz: *do que eu mais gosto é de um copo de cerveja.* Um aviso para o futuro: qual será – Gabriel deixar de beber? Se contasse o sonho... não, rir-se-iam, pai e filho, de uma pobre credence. O chapéu e o guarda-chuva

na chapeleira, como a anunciação de sua volta. Uma coroa de rubras rosas para o seu enterro, Matilde, Joana, Abigail também. Reflexo da face cansada na vidraça: *sou feia? serei linda mulher?* é preciso visitar dona Isaura, mãos velozes na penumbra, pensamento mais veloz que as mãos, a palavra titor que a Josefa diz como tutor.

Por tua causa Colombina.

Casaco caro de peles, um colar de pérolas ao pescoço, dois brincos verdes na orelha; mulher chorando na tarde, ponto de duas laçadas, e com um sorriso desdenhoso na boca.

Ergue-se de cabeça baixa, guardou o novelo, a toalha na cestinha e andou lentamente para o corredor iluminado, de onde vinham os passos agora mais perto.

Joaquim, n. 7, pp. 7-8.

VIARO, HÉLAS... E ABAIXO ANDERSEN!

Guido Pellegrino Viaro nasceu em Badia, Itália, em 9 de setembro de 1898, de família de artistas. Após o curso secundário, fugiu para Veneza, a fim de estudar qualquer curso superior, que jamais concluiu. Ingressou, em seguida, na Academia de Belas Artes dessa cidade, onde permanece pouco tempo e, depois, na Academia de Bolonha. Os pintores que mais o impressionaram foram, quando moço, Armando Spadini e, mais tarde, Cará e Casorati. Participou de várias exposições, sempre maltratado pela crítica.

Vagamundou pintando cartazes de propaganda pela Europa, sem parar em nenhuma cidade, vivendo dia a dia – e a apertar muitas vezes a cinta. Até que, em 1928, não disse seduzido pela América, porém da fome do desconhecido, veio para o Brasil. Em Ville France tinha naturalmente comprado uma gramática espanhola para aprender o português. Com etapas pelo Rio e São Paulo, na enxurrada de 30, aportou em Curitiba; quando tirava os papéis para zarpar até o México, encontrou sua atual esposa, aqui se enraizando; pode-se assim dizer que – com o fim de sua boemia desregrada – a pintura de Viaro iniciou, de fato, em 1937.

Mantém uma escola de desenho e pintura, onde é sua finalidade a formação de mentalidades artísticas mais do que pintores, pois acha que ao Brasil, e ao Paraná em especial, mais serve ter mentalidades artísticas do que medíocres pintores. Agora, ainda, usa óculos e se chama por isso de amanuense Belmiro, com seu chapéu branco engomado, “que só espera uma chuva para desabar, como a folha da abóbora sob um sol intenso”. A imagem perdeu o brilho nas pobres palavras escritas, pois Viaro tem a **PERSONALIDADE CARISMÁTICA**, tudo que toca se transforma a seu toque mágico; como dar a idéia de um homem desses? Por tudo, Guido Pellegrino Viaro é quase uma rua de Curitiba.

É ele, no Paraná, a fonte sozinha da inquietude nas artes plásticas. Que lição de coragem para os moços a desse homem, que já tem cabelos brancos na cabeça, podendo se instalar na arte que todos gostam, pintar pinheiros do Paraná – e, só, arrosta a indiferença e incompreensão do vulgo profano ante a arte moderna. Humildemente, mas com alegria e sem medo, na obscuridade medieval da província, ele pinta. E sem fazer concessões ao mundo, ao pão nosso, que tanto comprometem, por exemplo, a pintura de

Th. de Bona. Pinta não agente e a terra de Curitiba, mas simplesmente a gente e a terra. Não só os pinheiros, mas também o povo humilde das casas miseráveis à sombra dos pinheiros, e pinta-os feios, em cores rebaixadas, de pernas e mãos enormes, o que faz um membro da Academia de Letras José de Alencar dizer: “a beleza, onde está a beleza?”

Talhado a canivete em madeira, brutal, não é anjo saudoso de um éden, porém o anjo expulso do céu e, no entanto, orgulhoso de sua sorte e força. De cabelos grisalhos, duro e baixo como uma casa de pedra, agarra o braço do interlocutor com duas mãos fortes, enquanto fala em português macarrônico, com a fluência mais perturbadora em três línguas. É sujeito corrosivo esse Viaro como ácido nítrico; são muitas as pessoas que tremem de medo simplesmente à idéia que possa ter delas. Porque, além dos quadros, há a sua pessoa que é um carro de incêndio com as sirenas abertas; o estúdio dele é o foco das idéias revolucionárias sobre arte em Curitiba, e avulta no meio das cabeleiras despenteadas dos moços a sua cabeça grisalha, mãos gesticulantes quais asas de palavras e, sem nenhum preconceito, a sua turbulência a bater em todas as portas atrás de resposta.

Antes, foi preciso se ilhar do grande mundo, dando para sempre as costas aos pombos da praça de São Marcos, debruçado ante a imagem na água trêmula, a alimentar sua pintura de raízes íntimas. Nesse doloroso aprendizado, que vem de quarenta anos já, armou o seu braço com o pincel vingador do artista dos tempos novos. Eis que o membro da Academia José de Alencar sai detrás da porta e pergunta aflito: “a beleza, onde está a beleza?”

Já se disse que se pode elogiar Viaro sem desmerecer Andersen. Pois este é o ponto preciso: não se pode (e urge afirmá-lo porque os vinte e um anos me levam a colocar o amor à verdade acima de outras conveniências).

Há um tempo para semear e outro, para colher; se houve tempo em que era de bom tom admirar Alfredo Andersen, agora é necessário exorcizar a sua sombra. Porque “ainda não chegamos à idade em que os valores se equilibram; só quando as grandezas de ontem já não perturbam as novas, quando estas já conquistaram seu lugar, só então conquistamos – também nós – a liberdade, em relação a elas” (Jean Cocteau). Viaro é o erro que se eleva para a beleza viva e por isso mais fecundo que a beleza morta. Lancemos um exorcismo sobre Andersen, não tanto por causa dele, mas pelo que representa como arte superada, moldes consagrados, tabu. Foi pintor de méritos reais (“é ainda o melhor do Paraná”, segundo G. Viaro), porém está deitando sombra incômoda aos vivos: artistas já realizados, como Th. de Bona e Lange de Morretes, em estilos próprios, que são no dia de hoje apontados, no seu maior título, de DISCÍPULOS DE ANDERSEN! Chega de canonização do pintor pai de não sei o quê, que se o foi em priscas eras, já é puro fantasma a assombrar a pintura de época que não a sua.

O caso de Andersen, grande tabu da província, é o dos mitos intocáveis e que, no entanto, tocados por mão iconoclasta se convertem em mitos mortos e enterrados. Entre Andersen e Viaro nós, os moços, já fizemos a nossa escolha: só nos servem, não os mortos, mas a nós os vivos, que criam a arte nova dos tempos novos.

E não se diga agora que os moços estão solapando os velhos ídolos, para nada oferecer em seu lugar. Mais uma vez entrou no estúdio o membro da Academia José de Alencar e gritando histórico: “a beleza, onde está a beleza?”

OS TRÊS REIS MAGOS

I - CABO

Miquelina, filha de Miquelina, filha de Miquelina, tem trinta anos e um desgosto imenso na vida, que é o de morrer solteira. Está de pé às cinco horas, pega a vassoura, entra na fila da carne, passa o café, lava a louça, lava a roupa, varre outra vez, como ontem e todos os dias, sempre a mesma coisa; e a patroa ralhando, a patroa ralhando. Garbosos praças de cavalaria a bater esporas na calçada não passam mais olhando muito as janelas: Miquelina está feia e gasta – tem trinta anos, meu Deus do céu!

A patroa granfina, a quem é uma boneca sem coração, eis que Miquelina chora porque não vai passear com a Zulmira, manda-a chorar no quarto, porque:

– Simplesmente, não suporto cenas de gentinha...

Miquelina uma parte da casa, como uma cadeira ou um tapete!

Miquelina não vai ao circo, dizem que o palhaço é tão gozado, não vai ao Passeio Público olhar os macaquinhos comer banana, não vai ao cine República ver “O nascimento, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo”. Ela não pensa muito nas coisas para não cansar a cabeça; julga-se linda no seu espelho portátil (brinde das Lojas Americanas) e aceita a vida como a chuva que cai do céu.

Hoje, por exemplo, Miquelina varre a casa, cantarolando um sambinha do novo carnaval; um dia igual aos outros, ela amanheceu assim, as fontes transbordantes de amor, num ímpeto de beijar crianças e enfeitar a casa toda de glicínias brancas e azuis.

Ela sabe que há vestidos de veludo?

Ela não sabe e aos domingos, à tarde, quando o serviço está feito, vai à igreja rezar a Virgem Maria que lhe mande um noivo, por favor! porque o primeiro pé de galinha foi o primeiro aviso; mas Deus sabe que Miquelina existe?

Miquelina, filha de Miquelina, filha de Miquelina, em noite de luar, passeando pelas ruas com a Zulmira, sentiu o seu coração rolar do peito e, qual um prato de louça que lhe escapou das mãos, partir-se em três pedaços sangrentos na calçada... Um príncipe encantado, gentil em seu cavalo branco, de bandolim ao peito, baixou das nuvens docemente cantando, assim o Orlando Silva quando canta:

SÃO OITO HORAS,

MARIA QUERIDA,

SÃO OITO HORAS

E O SOL JÁ RAIOU...

O seu sonho prometido tomou vulto humano, apeou-se do cavalo, e tiniu as esporas e se apresentou marcial, em continência galante:

– Cabo Augusto dos Anjos, do 3.º RAM, às suas ordens, senhorita...

Miquelina, com uma rosa florindo no peito, pensou de repente como tinha podido viver trinta anos, sem saber que no mundo também há os cabos Augustos dos Anjos...

II – CIRCO

Era um cabo como outro qualquer, mas para Miquelina era príncipe encantado de seus sonhos.

Augusto falava tão lindo e difícil que, às vezes, até não sabia nem o que ele queria lhe dizer; garboso e dono de si, os dois galões na manga dando importância de general,

ele falava, superior, das coisas da vida e de um mundo com salário mínimo, vestidos de veludo... E que também tinha lugar para uma casinha branca, de cortinas verdes, com que Miquelina adormecia sonhando.

De início, morria de pudor e se deixando pegar na mão:

– Tem gente, Gusto... Podem ver, homem!

Era só de vergonha da sua mão calosa, sem unhas pintadas.

– Bobinha...

Ele disse e lhe beijou a ponta dos dedos, como faziam os galãs do cinema mudo e a pobre moça deixou as lágrimas rolar pelo rosto, assim a chuva que escorre por uma vidraça. Ele a levou ao circo, uma vez. A porta do pavilhão fervilhava de gente que não ia entrar; luzes, a charanga tocando VALÊNCIA, vaga ruidosa da soldadesca em folga, tilintando as esporas e cheios da insolência de quem vai para a guerra. Chegavam duas negrinhas, uma gorda e bonita e outra, feia e magra, rindo-se muito ao porteiro; um cafajeste, encostado de mãos no bolso à parede, disse uma gracinha. A gorda riu e a magra se voltou e uivou, arreganhando os dentes:

– Vá dizer isso pra mãe...

Passou Miquelina, soberba, como uma rainha, por essa gatinha sem olhar; num banco da geral, Miquelina olha, olha e olha: o circo é um conto de fadas, em que ela é a fada. O povo, a bandinha, os palhaços de cara pintada, seu homem que lhe cingiu o braço em redor da cintura, com gesto de posse – o mundo é sempre maior e mais desconhecido do que a gente pensa... Os palhaços cabrioleiam, um deles chama o outro de “gigolô” e o circo rebenta na gargalhada; o cabo Augusto dos Anjos apertou-lhe com força a cintura, a cochichar baixinho no ouvido, o bafo quente a arrepiando de prazer:

– Você me deixa louco, Mirinha...

E ela, sob o espanto do baleiro, dizendo “ói a bala ói...”, levou-lhe uns olhos doces de cadela no cio.

À saída do espetáculo (voltem na próxima semana!), Augusto pôs cara triste de mocinha que foi ao baile e não dançou nenhuma vez e sua voz soou de magoada queixa:

– Eu vou pra Itália, Mirinha... Não sei se volto, você sabe.

Miquelina pensou no SEU HOMEM morto, morto, morto, uma bala no meio da testa, não disse nada e foram andando até o fim da rua, abraçados e indecisos iguais a dois bêbados, lá onde as retas paralelas se encontram e há um foquinho vermelho na frente de uma casa sem número.

III - BAMBINO

Miquelina teve um filho. O milagre do espírito santo repetiu-se aos olhos da humanidade preta na sua danação, mas os homens passam olhando as pontas dos pés e ninguém parece ter nada com isso.

Esfumou-se o vulto lírico do cabo Augusto dos Anjos na legenda, lá no fim do mundo, onde a um filho se chama de BAMBINO. A esta hora a guerra estalando sobre sua cabeça, o moço deve ter um medo louco de morrer; será que ele sabe que tem um bambino?

Miquelina sentiu pavor, arrancou os cabelos, foi ler a sorte numa bruxa, chorou que nem criança com medo do escuro; depois, encomendou missa às almas do purgatório e disse a Zulmira que ia beber querosene, cabeça de fósforo e gasosa... Zulmira, porque nunca teve um filho, assim ficou cheia de inveja da outra. Quando veio a hora da anunciação, baixou sobre Miquelina a música de serafins tocando harpas nos

dedos mui doces e ela soube que era a semente dos novos tempos, Miquelina teve o filho.

Agora está na janela, detrás da vidraça, sua criança no colo, enquanto o jovem e robusto Augustinho (já pesa 3 quilos e 800 gramas!) abria os olhos para as cores do mundo, deslumbrado como um pinto que sai da casca.

Transeuntes passam, a fitar pontas de pés, não indagando que dia é hoje. Hoje é sexta-feira? É que é preciso ir ao emprego, ganhar dinheiro, ficar rico e poder mandar nos outros. Hoje é segunda-feira e o estudante de filosofia, que acordou tarde e está de mau humor, não sorriu à mocinha que sorriu a ele; será que sabem do cabo Augusto dos Anjos, soldado expedicionário, que teve um bambino?

Miquelina, imóvel à janela, exhibe ao mundo o fruto de seu pecado.

A lousa negra defronte a quitanda de seu Elias grita em letras brancas: "OVOS..... dz. Cr\$ 12,00 – SÓ HOJE!" Os três reis magos, por ordem Gaspar, Melchior e Baltasar foram, com o incenso, a mirra e o ouro, compram ovos (dz. Cr\$12,00 – Só hoje) e não viram Miquelina com o bambino ao colo, que nem uma iluminura no livro das horas do sr. Bispo.

Corre a gente raivosa na rua, com pressa de chegar na hora, gesticulando e apertando a carteira no bolso de medo dos gatunos e não sabe que um milagre aconteceu outra vez. Dois homens estão danados entre si, porque um não tem as mesmas idéias que o outro, um operário espera um bonde que nunca chega, mulher de preto chorando em frente ao altar da igreja, o bambino abre os braços e sorri ao dia de hoje.

Deus existe para a hora da morte e, portanto, ninguém parece ter nada com isso. É preciso não perder um minuto de vida, há audiência marcada em palácio, é preciso comprar ovos (dz. Cr\$12,00 Só hoje!), é preciso ler um romance de M. Delly, é preciso ir ao cinema (oh! Ingrid Bergman...), é preciso operar a apendicite, é preciso comprar uma gravata borboleta; Miquelina pendeu a cabeça de rosa mística ante o seu bambino e também pensa que é preciso acender uma vela a Virgem Maria para que o soldado combatente, CABO AUGUSTO DOS ANJOS, DO 3.º RAM, ÀS SUAS ORDENS, SENHORITA, não morra desta bala que traz o seu nome. Por favor, meu Deus (morto, morto, morto, um n.º em operações de guerra) do céu deixa que ele viva para ver o filho primeiro.

Os 3 reis magos na quitanda de seu Elias ainda estão comprando ovos, dz. Cr\$12,00 – Só hoje!

Ninguém parece ter nada com isso.

Por isso, meu amigo, meu inimigo, vamos sair pelo mundo, apregoando que a hora da anunciação já soou, Vamos dizer aos homens raivosos que passam, aos três reis magos, por ordem Gaspar, Melchior e Baltazar, à estrela da manhã, aos pretos, aos brancos, a todos os homens que são nossos irmãos:

MIQUELINA TEVE UM FILHO!

Joaquim, n. 7, pp. 16-17.

PORQUE NICANOR É HERÓI

O trágico em nós que somos preciosamente neófitos das letras é que apenas temos vinte anos. Quem tem vinte anos vê a morte iminente, sem ter vivido ainda, e urge tomar uma decisão entre a arte e a vida. Não se pode escolher ambas, que o diga Rimbaud, esta simples idéia nos perde e eis-nos moços sem salvação na terra. Aos vinte anos somos heróis frustrados, porque antes de nós já houve Teseu, Alexandre, o Magno, e Ricardo Coração de Leão. Tornei-me irremediavelmente triste quando, após o soneto com rima em ar, eu sentia, ferido de dor, a iluminação de ser folha desgarrada de árvore.

(Usarei, pois, a palavra COMPÓSITA. Teus seios meu amor são dádivas compósitas; estou mais feliz agora?)

A morte iminente, depois houve antes de nós uns homens tremendos chamados Dostoiévski, Stendhal, Joyce, existe uma mulher em cada porto, reclinada pensativamente no cais, à espera do meu ou teu vulto na linha de horizonte. Ela que espere no Tibet ou na Cochinchina por mim, preciso hoje ler Proust. Quanto ouvimos mais o som das palavras, mais nos distanciamos das ruas do mundo; adolescentes sem idade, mas cheios de problemas, que a vida inocente nunca solverá, pois não são problemas de vida mas já de amor e morte.

Eis, o mundo, depois da vidraça...

Meu Deus (a palavra é de grande efeito!), também há as mulheres quais plumas ao vento... Mistinguette, com suas pernas de ouro, me espera ainda como o grande amor de sua vida – mas não irei.

Enquanto, com uma espada flamejante em cada mão, lutamos desde o nascer do dia a fim de tombar o nosso anjo da guarda, lá fora, ao sol, nas ruas da cidade, com os homens, a vida e plumas ao vento! Lembra-se do verso de Rilke: basta que em uma janela uma mulher vacile a fim de que seja a que você perdeu para sempre... Que será de ti, não tanto pela mulher, mas – e o que é mais – pela janela?

Um moço é uma porção de terra cercada de água por todos os lados, urge explorar esse mundo fechado com estreita porta. Pois se você não escutar – amarrado ao mastro – o grito selvagem das sereias, então será tarde... A arte, quando a gente tem vinte anos, nos perde a nós para a vida e, talvez, uma bela vida valha uma boa obra.

No reino obscuro das palavras, eu e tu apartaremos – sem Deus! – dos homens e, ai de mim, de Cicilia também. Hei de viver este instante na minha vida, não mais pessoa metamorfoseada em pedra e guarda-comida. Ser o gigolô de uma Fifi, nunca mais essa expressão de criança olhando a chuva, com a cara encostada na vidraça.

(De quem é a voz que diz docemente meu nome entre o silêncio das rosas no jardim?)

Toda a minha filosofia ortodoxa não solveu porém a dúvida atroz se devo ou não deixar o bigodinho crescer. Porque as dádivas compósitas não são a resposta de todas as perguntas formuladas: serei lírico ou patético?

Ora, dizer-se que o meu intento não é a conquista do Santo Graal, porém o de fazer contos no sentido daquele pasteleiro que, com o seu cesto de pastéis no braço, assistiu à tomada da Bastilha: tombou a última porta, finda a velha França, ele ajeitou então o cesto e foi-se embora, assobiando, a ROYALE, a vender os seus pastéis. Por isso é que Nicanor, o herói foi a versão mais recente de uma queda de Bastilha!

Mas como ser feliz, eu te pergunto, agora, ah Linda Darnell, se tenho os dedos crispados de angústia mortal? A angústia e mais a inquietude e a turbulência interior enfim que me perde nas cavernas da Lua. E, como um donzel lunar, não hei de aceitar os sentimentos apócritos atribuídos por mil anos aos homens. Um exemplo: "Joãozinho, como bem menino, amava sua mãe e tinha medo de Deus". Até onde a frase é verdadeira, eis o que me proponho contar.

Escrever, a mão em chagas, debruçado perigosamente sobre o mistério como um viajante sedento. Não farei frases que sejam perfume de lenços à lapela; jovem que sou, vou-me a tomar Jerusalém dos mouros ímpio! Ao embate dos anos, deixo atrás de mim um rastro de sonhos ensangüentados, mas não olharei para trás, enquanto me reboa ao ouvido o conselho de Goethe: não revelar ao mundo senão as verdades que façam bem ao mundo. E com as duas mãos que tateiam entre a noite segurar a beleza como um pássaro ferido de asas ofegantes. Não escrever senão para refazer a vida.

Vêm, de toda parte, os apelos a fim de esperar, – perdoar, – esquecer, etc. Sem remorsos, piedade tampouco, matarei os meus mortos sagrados, cadáveres inúteis que carrego às costas. Joga tu também areia sobre as súplices vozes que sobem dos túmulos; ai dos que sentirem dó, eles serão os mortos!

Não prender raízes em lugar ou pessoa: o moço deve ser livre para ser um homem. Aquele que preferir a sua terra ou sua mãe ao mundo, perdê-lo-a em troca delas, mas o que não tiver mãe nem terra, esse ganhará o mundo.

É esta a hora de conquistar o mundo, sem mulher nem filhos, mas de gravatinha borboleta azul ao pescoço e – ai de mim! – eis que retomba do céu ferido de morte o meu anjo, Enquanto, perplexo, abano as mãos aflitas, os ratos roem a face oculta das coisas:

- Bom dia, senhora Duquesa.
 - Bom dia, senhor Marquês de Maricá.
 - Como passou a noite, senhora Duquesa minha?
 - Sonhei com os anjos, meu caro Marquês.
 - Oh! os anjos, com efeito Duquesa, os anjos?
 - Oh! Marquês, os anjos...
- E quando isto acontecer, Dalton, Dalton, o que será de ti?

Joaquim, n. 8, p. 11.

PASSOS NA CALÇADA

Espera, como todas as noites, por Leonor, a olhar o relógio. Passou uma velha de xale à cabeça, feito uma aranha; tinha, após o jantar, bebido seus copos de vinho, café, cigarro e a noite era feérica com velhas que são aranhas de macias patas felpudas. Pensa – “É hoje!” e atirou o cigarro longe.

Fita o relógio, mas não viu as horas. Surgiu um vulto caseiro de gorda ao portão e a ele vinha como a um porto seguro. Colocara-se, entre os dois, porém, uma família. O pai, levando pelo braço um vestido encarnado de bolinhas, e o filho, que exibiu a língua ao rapaz encostado à esquina. Dizia o vestido:

– Percival, você é um egoísta...

O pai, uns olhos tristes por detrás dos óculos, fez que sim com a cabeça. Fabiano pensou: “Meu Deus, que desgraça!”, já Leonor chegava, com o rosto afogueado e a mão gorda estendida.

– Me atrasei, desculpe.

Observou a mão gorda e branca que nem macia pata felpuda.

– Não faz mal.

Foram-se, entre as ruas sem fim, dois cadáveres atirados à praia pela maré. Mirou-a, de soslaio, nuvem inebriante de rosa, o vestido azul dos grandes dias, medalhinha ao peito e, assim, como uma noiva caminhando para o altar.

– Não posso, eu disse, deixar mais barato, minha senhora!

– Ah...

– A mulher disse é um roubo!

– Ah, é?

– Gente sem educação!

Tira fumaça do cigarro, dando beijos no ar, enquanto vê, pelas janelas, brancas mulheres nuas a atirar de si o vestido, as meias, a saia, e... Faiscam de lunático brilho os olhos: saltar a janela, surpreender a nua mulher branca a despir-se diante do espelho!

Vêm, de longe, as palavras de Leonor (caixeirinha em seus dedos quais felpudas patas macias), GRANDE REMARCAÇÃO DE NATAL (líquidos viscosos a escorrer-lhe pelos fios dos bigodes de mandarim), PREÇOS FIXOS! (um odor quente de rosas pisadas no jardim), QUEIMA DE BONÉS, BONÉS, BONÉS (travesseiros e fronhas rendadas de linho em alvura imaculada e sonhos brancos de ópio também), com a sua pronúncia de Lindamir, a atriz do circo da esquina:

– Tinha um menino, tão lindinho...

“Coragem, rapaz, é hoje!”

– Hum...

– Que amor de criança!

Após o que, falou em Rosinha, Dutinha, Rutinha, Rosinha disse, Dutinha disse, Rutinha disse. A Rutinha aliás, noivou; o rapaz, com bons costumes, é de família tradicional – vão se casar em setembro!

– Teve um susto, quando ele pediu para falar com o papai.

– Ah, é...

– Rutinha perguntou Juca você não tem medo?

– E daí?

– Teu pai não é bicho, respondeu o Juquinha.

Leonor ri, em delícia, ante a imagem da cena. Fabiano a fitar desesperado a ponta dos pés, sem rir, sentiu de repente que ela o observava, séria.

– Está tristonho você?

– Não, por que havia de?

– Pensei...

O foco na esquina, à cuja roda voam besouros condenados entre o círculo de luz, as sombras que se distendem em frente, retraem-se, os pés pisam-nas e, feito dois peixes que saltam, seguem eternas atrás de si “É agora!” e falou:

– Você sabe, Leonor, que não ganho bem no emprego...

Ela fez um gesto, como a dizer você ganha suficiente... para dois.

– ... e não posso... por enquanto... casar! Sou muito moço... tenho vinte anos, quero conhecer o mundo primeiro.

Fitava-o, muda, com dois olhos úmidos de ostra. Fabiano se animou, as frases saltam dos lábios como bolas de borracha.

– Viajar de navio é o meu sonho. Descobrir terras, andar pelas ruas das grandes cidades, onde os moços têm um futuro. Chicago, por exemplo... E não essa província do até amanhã, do boa tarde, do até a noite; depois, casar, ter filhos, morrer na cama. Eu quero morrer atropelado por um auto, eu...

– Deus te livre!

– Não é bem isso, Leonor. (Já dizia Leonor como se fosse o nome de um parente falecido). Não que deseje morrer, é força de expressão.

– Ah, sim, Fabiano.

Afastado o perigo, incauto ele sorria.

– E você, quer morrer num desastre de trem?

– Credo, Fabiano! Pode que eu seja ingnorante, mas isso não é conversa...

Voou, absorto, entre os fumos do vinho. Súbito, quando viu, Leonor enxugava duas lágrimas no lençinho amarrotado. O moço deixou cair os braços, já agora desamparado.

– Leonor, não chore, sim?

Ela dará uma cena, é sempre assim, a imaginar coisas tristes – a mãe morta, um auto que matou o Lulu – e, enfim, vazam as lágrimas dos olhos até o narizinho vermelho. Quedam-se os passos, sombras estateladas no muro. Passou uma família, pai triste, mulherinha de voz estridente, filhas, filhas, filhas, que se divertem com o espetáculo e abafam risinhos nas mãos.

– Bobinhas... Virgens!

Repetiu, com toda a raiva: Virgens! E Leonor, a voz ferida em ais:

– O mundo é cheio de ingnorantes...

A fim de gozar a sua falta de instrução, fê-la repetir a palavra errada.

– Não chore, o mundo é mesmo assim... como é?

E ela, muito cândida:

– Cheio de ingnorantes!

Com uma donzela que acha o mundo cheio de ingnorantes é que iria ele casar-se? Nunca, nunca! Recostou-se ao muro, de mãos no bolso, na esquina deserta. As estrelas lá no céu.

– Leonor, eu nada posso lhe prometer. Não acho direito, por isso, pedir a você... que perca tempo...

– Ai, Fabiano.

– Pelo amor de Deus, não suporto mulher que faz cena.

– Ah, ingrato, depois de tudo que houve entre nós...

Tinha certeza que Leonor leu tal frase num romance de M. Delly.

– Leonor, eu lhe peço...

Tremiam-lhe as mãos quando acendeu o cigarro, e ela amarrotava o lençinho contra o nariz escarlate.

– Ai, sem ti não posso viver.

– Não seja boba.

– Não SEJE boba, não. Juro, pela alma de minha mãe, que bebo fornicida.

E fez uma cruz sobre o peito.

– Acalme-se, Leonor, meu Deus!

Fabiano sentia-se perdido, um desgraçado. Era chantagem, pura chantagem. Mas ela jurou! Fitava-a: seu andar pesado de gorda, vestido azul dos grandes dias, a medalhinha ao peito (e que era presente dele).

– Quem passa, pensa que surrei você...

Ri, amarelamente, para ela ver, com os dentes bonitos. Leonor pensa: “ah! desgraçado!”

– Você partiu meu coração. Abusou de minha inocência e agora diz “tchau!” – e foge para São Paulo. Mas isso não fica assim, não fica, ouviu?

Fugir, fugir para o lago Titicaca, para a Cantina do Papai nos mares do Sul. Ou simplesmente ficar no quarto, diante da janela aberta, pitando o seu cachimbo. E pela amurada de um navio, à meia noite, atirar à água esse cadáver que leva às costas... Sair correndo pela rua, entre alegres risos, cada vez mais longe de Leonor, a que vai se suicidar. No barco, sobre o mar, em número atrasado de jornal leria: “TOMOU UM COPO DE FORMICIDA!” E beberia um trago à sua memória, enquanto as hélices do vapor rolam as águas untuosas sob o luar. Leonor pediu:

– Você tem um lenço?

Tirou o lenço do bolso à lapela, infalível após o beijo, a fim de limpar o carmim dos lábios. Ela enxugava as lágrimas, a assoar-se e, à luz do foco, viu sua cara chata e vulgar de animal sadio.

– Entre nós dois está tudo acabado?

Perguntou, com heroísmo na voz. Outra frase de Delly, no edificante romance para moças – “Escrava ou rainha”. Ele abriu os braços, deixou-se cair inúteis ao corpo.

– Pois é, Leonor, eu... sou muito moço, você encontrará outro, mais bonito que eu... mais...

– Pare, bandido!

Supôs descobrir um acento sincero do grito: Delly? E se a virgem bebesse fornicida? Fosse tudo verdade; e se... “Calma, rapaz, você está livre”. Sobe-lhe um canto aos lábios: L-I-V-R-E, arré! Olha as estrelas.

– Parece que não chove mais.

Leonor tem os olhos fixos para a frente – até onde? A lata de fornicida sobre o armário talvez. “BEBEU FORMICIDA, POR CAUSA DO NAMORADO!” Sem crer em Deus, persignou-se: “Senhor Deus, valei-me!” As duas sombras, no chão, ensaiam gestos desarvorados, mas inúteis.

– Tem estrela hoje no céu.

O som dos passos na calçada. A moça, de olhos vítreos, olha para onde? A lata talvez sobre o armário; Padrenosso que estais no céu; até que não é feia! São doces os lábios de Leonor, os seios palpitam sob o corpinho, a bebida lhe abrasa a garganta, mas amanhã eu fujo!

– Vamos?

Ela se desencosta do muro, as mãos dolorosamente crispadas, lado a lado, as sombras seguem na frente: a dele, esbelta e livre como a de um príncipe e a dela, baixa e chata como um bule de chá. Passos na calçada. É o tempo de despedir-se, abrir o portão, e achar a lata com um rótulo sobre o armário: FORMICIDA! No jornal, em um navio sobre o mar, etc. O acento da voz ao gritar: “ai, bandido!” E morta, o caixão cheio de flores, a boca em silêncio, e muito linda. Apertou-lhe sem força o braço:

– Ai!

Quando ela disse “ai!” Fabiano não pode mais.

– Leonor... Espere, Leonor, me prometa que...

Doida e muda, assim um cãozinho de pata machucada.

– Não prometo. Você é culpado, me iludiu! Agora que se cansou de mim vai simhora. Digo que me matei por causa de você...

– Não seja criança!

– Eu... e eu até... que iniciei o enxoval...

Os dedos esfregam-se lascivos pela lapela do paletó, sobem e descem, como patas felpudas, a soltar acre perfume de rosa, Fabiano sentiu um ardor súbito pela pobre moça desamparada.

Apertam-se os dois as mãos (“louco! louco! louco!”), já lhe corre os dedos aos braços nus e a roçarem-se como gatos pela curva macia dos seios. Aparta-se e sai violento, sem olhar para trás; estaca, a assoprar forte, volta-se e põe-lhe os braços em redor da cintura. Leonor se aninha, carinhosa, ao seu peito. Pulsa o sangue ardente pelas veias, beija-a, em delírio, as mãos tateiam seu corpo fornido de carnes. Cega, ainda ouve-a balbuciar:

– Você fala com papai, fala, Fabiano?

Rançou os dentes, na força da decisão: a maciez de suas carnes... “Eu não devia ter tomado vinho!”

– Digam, meu bem, diga.

Rendia-se, de joelhos trêmulos, com a voz rouca e uns olhos de mendigo bêbado:

– Eu caso, Leonor.

E, sem mais resistência:

– Eu caso.

Afundou o rosto entre os seus cabelos, traído pelos dois copos de vinho, a beijá-la como um louco e cego, e perdido, para sempre perdido como um nadador que se afoga.

Joaquim, n.8, pp. 14-15.

A GERAÇÃO DOS VINTE ANOS NA ILHA

É um imenso claro na história literária do Paraná esse da revolução modernista... que não houve. Aqui se fechou o ciclo das escolas, como nas províncias em geral no ano da graça de 1922. O modernismo foi, quando foi, assimilado em suas maneiras e equívocos descaracterísticos: nunca mais que escrever “me diga” ou compor um soneto sem rimas... Mas sempre um soneto e vem daí a embalsamação dos faraós: essas inocentes gerações de lírios, pelas quais a Grande Guerra e as revoluções no país deslizaram, na imagem poética outros tempos, como nuvens de verão.

Fortaleceu-se assim certa mentalidade reacionária (disfarçada pelo lindo adjetivo de “paranista”), que, em nome de santas tradições, amputou as mãos e furou os olhos dos jovens artistas. As gerações seguintes se sacrificaram por esse estado de coisas e hoje reforçam as fileiras dos lírios da rua 15; o culto aos mitos, em vez de ser fonte de vida, era a própria fonte da morte. Pois não é que realizam, hoje mesmo, os donos da arte no Paraná, concursos de poesia, onde a partícula “que” ainda oculta é motivo para desclassificação do poeta ou renovam o seu teatro levando à cena “Saudades” de Paulo Magalhães?

Houve uma geração que não quis morar em sua casa vazia.

Não podem os jovens artistas se submeter a acomodações, que o reino agora é o dos homens. Impunha o espírito mesmo da época que, em salvação própria, renegassem os moços um passado que era um cadáver amarrado às suas costas... A sua posição marcante diante da arte, não o será menos diante do mundo. Urgia, acima da música etérea dos pinheirais, escutar as vozes do tempo. Tal música que, um dia, foi bela, ouvem-na hoje, apenas, os cínicos e os covardes lírios. Porque nós, últimos moços da última província do Paraná, não declinamos de nossa responsabilidade na marcha dos acontecimentos.

Esta acusação contra os donos da arte do Paraná é, acima de tudo, pelo seu medo à vida. E, por isso, fedem como cadáveres desenterrados. A nós cumpria, então, efetuar a matança dos mortos sagrados, enquanto se punham as inúteis carpideiras a desculpar o artista medíocre pelo bom homem, que – como todos os homens – sonhou, amou, sofreu. Isso não é desculpa – em arte.

A epígrafe com que Stendhal definiu a geração romântica, define também a nossa, que não temos que continuar. Ela tem tudo por criar. Há evidente equívoco, pois, na idéia de serem os ataques a Emiliano ou Andersen inspirados em “simples prurido de irreverência”. Ao contrário, exprimem esses ataques sem dó um estado de consciência.

Primeiro, cumpria derrubar os muros e esboroou-se ao eco de nossa grita a muralha da China. Segundo, pôr em dia a arte, no Paraná, como seu tempo. (Poty avaliou por exemplo, o atraso das artes plásticas entre nós em 40 anos...) Soará a hora, então, de lançar o navio ao mar aventureiro.

Nossa geração, com trabalho humilde, se propõe a participar do seu tempo, empenhada em salvar o homem com a sua arte, como puder. Deixará, não por piadinhas à Emílio, o sinal terrível de sua passagem, mas com uma arte honesta e séria, iluminada pelo sentimento do mundo e a dolorosa consciência do espírito de seus dias. Não será vã ou inseqüente, que almeje como um sol espargir os seus raios fúlgidos pela terra. Nem é para tanto, o trabalho de uma só geração. O importante foi a decisão de romper com o passado, nas suas tradições estéreis. É, pois, uma geração sem medo. Nós, filhos da Segunda Guerra, não fomos poupados pelos acontecimentos e aprendemos na própria carne que somos íntima parte deles. O mundo é um só; os nossos problemas, estéticos ou vitais, são já os mesmos dos moços de Paris ou dos moços de Moscou. Com amor ao mundo no peito, seja o nosso canto impregnado de terra, homem, liberdade.

O grave erro dos lírios, foi o de, além da traição a si mesmos, traírem a seu tempo. Não serão perdoados, por isso. Só à luz de uma lua de rua 15 é que floresciam os lírios - e o novo dia os matou em pleno coração.

Nossa geração, que reclama o seu direito de influir no destino do mundo, jamais fará arte paranista, no mau sentido da palavra. Ela fará simplesmente arte.

Por tudo, a literatura paranaense inicia agora.

Joaquim, n. 9, p. 3.

COM UMA ROSA NA MÃO

Agosto, 3: Saí da janela, para não ver o enterro; era um caixãozinho branco e mulher de preto atrás. Costuro o morto, o vivo não! dizer três vezes... Que bom conversar com você, meu diário. Você sabe, são seis horas da tarde, é a hora em que passam, de eternos cabelos despenteados, os estudantes rumo às aulas. Pensei o dia todo: "Para o meu príncipe encantado, eu serei a sua cinderela de pequeno sapatos; ai! só para ele..." Era um caixãozinho branco, parecia o enterro de pálida menina que ainda não tinha morrido.

Agosto, 4: Eu sou feia, querido diário?

Agosto, 5, de manhã: Sonhei, de novo, oh! que horror. A debater-me entre os braços de um homem, a barba por fazer e que se ria, cínico. Afastei-o com tão frágeis braços e disse:

– Para trás, miserável!

O bruto enrolou os bigodes e voltou à carga. Eu fugia, ele cada vez mais perto, a barba ainda por fazer. Lambendo os beijos, abriu os braços:

– Minha, enfim!

E avançou para mim, coitada, que... Despertei.

Penitência do padre: 10 Padrenossos e 10 Avemarias.

Agosto, 6: Um dia ocupado. Papelotes no cabelo, manicure e à tarde, compras. Fio e agulha (não esquecer a linha bege). Na rua, ele passava por mim e não me viu; belo e muito longe. Eu... Não, não vale a pena.

Agosto, 7: Sua feia!

Agosto, 9: Hoje passava, sob a janela, um operário suado, a garrafa de café debaixo do braço e cravou-me um olhar fatal e negro. Oh! eu ruborizei, a palpitar, qual uma flor colhida por mãos rudes; pensei:

– Que macho!

Um eufemismo, depressa, por favor!

Agosto, 10: Pensamento tirado de uma revista: "O amor é um sonho, nebuloso!"
Lindo.

Agosto, 10, de noite: Tão triste, que basta fechar os olhos para morrer. Leio Casimiro de Abreu e toco ao piano Dalila, Às três da manhã e Nelly, Nelly te quero.

Agosto, 11: Ai de mim! só serei feliz no céu.

Agosto, 13: Vontade de ser freira. No claustro e ausente do mundo. Baixa a cabeça, Filomena, e reza as tuas preces.

Agosto, 16: Sem fome, belisquei um pãozinho, a asa de galinha e fiz uma careta para tomar o remédio. Amargo.

Agosto, 17: Cinema. A voz de Charles Boyer; que... belo gentilhomem! E a tentação inconfessada de beijar o homem barbudo na cadeira ao lado.

Agosto, 19: A imagem no espelho é de menina pálida, pálida, de grandes olhos líricos. Eis um soneto fora de moda, oh! poetas de longas cabeleiras. A palidez é a sublimação do amor e, se isso continua, um dia, perder-me-ei magra e translúcida entre as almas nuvens...

Agosto, 21: Que adianta esperar, se ele não vem: quem? Ora o meu príncipe encantado, em seu cavalo negro de narinas resfolegantes. Um pratinho quente de mingau? Por favor, mamãe eu não quero.

Agosto, 22: Sonho de olhos abertos.

Ele chegou, à porta o seu cavalo de narinas resfolegantes.

Pálido príncipe, a dizer-me:

– Senhorita, nunca tomo chá com torradas.

Agosto, 27: À janela, com insônia, olho a lua. Suspiro por tudo o que não tenho; o vento frio beija-me os cabelos, leva-me a um país desconhecido, de guapos mosqueteiros, com plumas verdes no chapéu. Sol e música, mais Juquinha.

Depois, frio nos braços nus, o calor das cobertas quentes, enquanto um cão no quintal ladra à lua.

Setembro, 2: Glicínias no muro, flores nos vasos, um canto nos lábios da preta Odete, a cozinheira. Oh! Casimiro, Casimiro...

Setembro, 3: Do Cântico dos Cânticos – “oh! Filhas de Jerusalém, dissei-lhe que eu vou morrer de amor!”

Setembro, 4, de manhã: Um desejo imoral de amar...

Setembro, 4, de noite: Que aparência teria Juquinha em trajes menores? (Riscar este pedaço!) E pernas cambaias, talvez.

Setembro, 5: A preta Odete falou ao jardineiro João:

– A Rita hoje é mulher de respeito, nhô João, passou o negócio de mocidade...

Agora eu sei o que em mim acontece quando o sol faísca nos telhados e os pardais ainda pipilam entre as árvores molhadas; ora, negócio de mocidade...

Setembro, 6, domingo: Passeio de automóvel, a brisa a açoitar-me o rosto, seus dedos descarnados a correr-me pelos cabelos. Uma febre de viajar, ganhar estradas, correr mundo, ir até uma aldeia perdida lá no Tibet. Que nome teria?

Setembro, 7: Meu Deus, por que me deixou cair doente?

Setembro, 14: Diálogo na sala de estar:

– Juquinha.

– Boa tarde, Filomena.

A sua voz encheu a saleta, em penumbra, de uma tarde de céu azul; pensei, baixinho: “Meu Deus do céu...” Tinha um sorriso nos lábios, um sorriso que me matava.

– Você não tem nada para me dizer?

– Eu, o quê, Filomena?

Esvaiu-se a tarde de céu azul, saleta negra, enquanto eu, trêmula, quase uma lágrima, lhe dizia:

– Tu és mau.

E fugi em um choro.

Setembro, 15: Meu querido diário... Nada, só isso: meu querido diário.

Setembro, 16: Que gosto há-de-ter um copo com gasolina, cabeça de fósforo amassada, álcool e gasosa de limão? Foi isso o que Maria da Luz bebeu por causa do cabo Floripes. Deixou uma carta, explicando o seu tresloucado gesto; ele, o ingrato, tinha outra... O cabeçalho do jornal é tão bonito: “Adeus, Floripes!”

Setembro, 18: Sonho; o homem com a barba por fazer.

Mas não irei à igreja.

Setembro, 21: Primavera na folhinha.

– Senhorita, uma flor para os seus cabelos.

– Obrigada, cavalheiro, não fumo.

Por que essa tolice?

Setembro, 23: Uma gota de sangue no lencinho branco.

Setembro, 25: Outra mulher há que dorme sob a virgem, fatal até nas unhas pintadas de roxo, e com uma piteira na boca.

– Garçon, um uísque and soda.

Setembro, 26: Como eu odeio as crianças, tão engraçadinhas, inconscientes animais sadios, como as odeio!

Setembro, 27: Chuva, a água que escorre nas vidraças, um cobertor sobre os ombros. Está bom aqui dentro. Virá buscar-me, à meia noite, oh! uma carroça fantasmal em fuga mas sem cocheiro na boléia. Deitar-me, dormir; bebê de touca branca no colo da ama-seca; e, por favor, só me levem quando esteja dormindo.

Setembro, 29: Eu amo Juquinha, este amor é a melhor coisa de minha vida. Ele não me ama, eu o sei. Mas a um simples olhar, um gesto banal, uma doida esperança me acende o peito e, humilde, espalha-se a minha alma a seus pés, feliz de ser pisada. Se mais eu quero prendê-lo em frágeis cadeias, mais o sinto fugir-me, distante como uma estrela.

Parte, meu amor, e sê feliz!

Setembro, 30: Vi-o, no saguão do teatro, feliz ao lado da outra. E sorriam, a dizer-se, roçando as belas cabeças, tolices, puras tolices... Estava de casaco de peles, vestido encarnado e sapatos negros, com uma flor no cabelo. Dize-lhe adeus, Filomena, que o donzel ame a sua donzela, e ai de mim! que a donzela morra de amor pelo seu donzel.

Outubro, 1: A sua combinação aparecia sob o vestido encarnado... Foi a minha vingança!

Outubro, 2: Visita à dna. Clarinda, tem setenta anos, que velha, credo! Um quarto em penumbra, e ela uma estátua de sal a derreter-se para o chão, mãos unguidas e toda trêmula. Cega, à espera da morte. Dna. Clarinda, o tempo inteiro, choramingou:

– Eu não quero morrer. Rezem por mim, filhinhas minhas.

Diz ela que, só na velhice, a vida nos dá tudo o que tem para nós. Na despedida, com mãos inumanas afagou-me o rosto. Rosto sem rugas, que ela invejou, eu sei.

– Rezem por mim...

Mamãe me disse que dna. Clarinda foi moça belíssima, no seu tempo. Uma flor nos cabelos: – amas-me? – sim, amo-te. E, agora sentada à espera da morte. Lembrando, será? Uma valsa evanescente em surdina, o carnê de baile e a imagem risonha no espelho; rezai por ela.

Outubro, 3: Viver ainda um dia, viver!

Outubro, 4: Para o meu príncipe encantado, eu serei a sua cinderela de pequenos sapatos; ai! Só para ele... Assim o esqualido morto que, no túmulo esqualido, a fim de voltar à vida tem que esperar pelas trombetas no arcanjo Gabriel.

Por ele, eu caminharia sobre as águas, sem molhar os pés. Se me pedisse a lua, eu desmaiaria de amor, tantas vezes, que até a lua sua seria, de pena de mim.

Não queres, Juquinha? Bem sei, tu não queres.

Outubro, 7: Tomou-me nos braços e raptou-me na garupa de seu cavalo negro. Depois, o fogo estalando na lareira, eu quis chá, meu bem.

– Quantos tabletes de açúcar?

– Três, my love, eu sou diabética.

Outubro, 8: E os pensamentos que não tenho a coragem de escrever?

Outubro, 16: O doutor disse que estou bem melhor. Viva – isso é que importa! –, entre a alegria simples de assistir a passagem das horas. Descobrimo um sentido em cada anônimo minuto, gozar o sol, ler poesia, ouvir música. À noite, olhar estrelas, pela janela aberta.

Uma estrela cadente, depressa faça um pedido, Carolina? E não conte a ninguém.

Outubro, 17: Não sei de onde, os versos vêm de longe, ruflam no ar as asas de andorinhas despertas; é assim, como a moça do poeta, que hei-de eu morrer:

*Ela subiu a montanha
com uma rosa na mão.*

*Contemplou o mundo à distância
com uma rosa na mão.*

*E se atirou no abismo
com uma rosa na mão.*

*E foi enterrada ontem,
com uma rosa na mão.*

Oh! quem me dá uma rosa?

Outubro, 20: E não fui uma mulher fatal... Para recordar na velhice.

Outubro, 21: Vontade de ser aventureira, jogar bacará no cassino, de ser turista, a lua a boiar nas águas porém sobre a amurada do navio, de ser gorda, e que os moços de mim se rissem, por causa disso.

Vontade de querer ainda, e não quero mais.

Outubro, 23: Não andes pelas estradas ao sol em busca de um pouco de amor. Tu tens medo de sardas feias no rosto? Vê, a noite de pés descalços, que chega no fim da rua, escondeu de teus olhos as estradas ardentes.

Outubro, 24: Imaginei, o dia todo, como será o meu epitáfio. Que tal esse? “Aqui jaz a bela adormecida que o seu príncipe de olhos de fogo não quis acordar”.

Outubro, 25: Despi-me diante do espelho e beijei, em delírio, os braços nus. Profanou-se o mistério sagrado de meu corpo – agora qual será a penitência? Ora, que deus se case com a deusa, e tenham muitos filhos.

Outubro, 27: Sempre quis passear, em um vestido branco, ao luar. Por que nunca o fiz? Fazê-lo hoje? Muito frio.

Outubro, 29: Pessoas sadias ao lado da cama. Não quero vê-las; refugiei-me na terra de estranhas carpideiras, com um xale preto na cabeça, que choram seus mortos na guerra. Um passarinho canta dentro da manhã. Dai-me asas; levanta-me, oh amor, e vem; voz de criança que solfeja uma canção sem sentido.

Outubro, 30: Uma história de fadas, mamãe, para eu dormir. Aquela uma da menina, de olhos azuis e loiros cabelos, que ansiou tocar o céu com a ponta dos dedos. Da porta de sua casa, ela viu as nuvens brancas no fim da rua, as nuvens rentes ao chão. Mamãe não está olhando, está? E a menina, de olhos azuis, correu atrás das nuvens brancas, tão perto, e um pouco mais longe...

O fim da história, qual é, mamãe? Conte, por favor.

Novembro, 2: Oh! pobres confidências inocentes e, contudo, que têm sabor de adultério...

Querido diário, você sabe que não tenho medo, calar as vozes, ir-me. A testa em fogo, o peito em fogo – e paz no coração.

Novembro, um dia: Morrer, enfim...

Novembro, 8: E o beijo que ninguém colheu? Esse beijo é teu, Juquinha.

Novembro, 10: Num sonho, como na vida, despertei de madrugada: enquanto todos dormem o sono solto...

Novembro, 14: O padeiro virá, de manhã, trazendo pãozinho quente e a preta Odete limpará o pó dos móveis e mamãe irá à missa e meninas brincarão de roda na

calçada e os estudantes, às seis horas, têm os eternos cabelos despenteados. Onde está a menina triste sempre à janela?

O padre rezará a missa, mamãe comerá o pãozinho quente, os estudantes sairão das aulas para as ruas alegradas de sol. A vidraça foi descida e a janela fechada; que a donzela morra de amor pelo seu donzel, oh! filhas de Jerusalém.

Novembro, 16: Mais sangue no lencinho branco.

Novembro, 19: ... a rosa, por favor, a rosa na mão.

Joaquim, n. 9, pp. 10-11.

CORONEL AMÂNCIO

Ele sentiu frio nos pés. A solidão, antes que o frio, de ser um velho acordado na noite, quando todos dormem. A noite bateu as suas asas na janela. Queria chorar, nem o calor das lágrimas aqueceriam os pés, frios como os pés de um morto. Ao fundo do corredor nascem os ecos:

— Quem é, nhá Quitéria?

— É o coronel Amâncio Vaz dos Perdões, filha minha. Um homem às direitas.

Vazou, sangrenta, uma lágrima dos olhos, o velho berrava no meio do povo como uma criança, ao coro das gargalhadas de Teixeirainhas, esses carniças. Diante da igreja no domingo de sol e missa. A amarela luz da lamparina, em frente ao Sto. Antônio, ardia o silêncio profundo das coisas.

— Por que chora, mãe, o coronel?

— É o frio nos pés, filha minha. Isso é doença de velho.

Enxugou com o lenço encarnado ao pescoço as vergonhosas lágrimas e ordenou, em voz dura, a Jeremias que capasse o negro. Negro não é gente, negro fugiu do eito, pois castrassem o diabo. Debalde seu Amâncio foi terror da Guarda Nacional. O mundo, a casa dormem e nhá Zefa que ronca na mesma cama: sozinho, de olhos abertos no escuro, com frio nos pés. O morto esfria pelos pés. Ninguém choraria a sua morte, pobre, pobre coronel. A piedade tão grande de si mesmo lhe cortou o coração. Diziam que tinha coração de pedra, um sentimental que, à beleza do pôr de sol, chorava que nem uma vaca... Sim, nhá Zefa choraria. Não os Teixeirainhas, esses carniças. Não mais Miguel, o caçula de casa. Se Miguel o desonrava, em frente à família, é porque ficou mesmo um velho. Noutros tempos... A imagem do Sto. Antônio alumuada, o coronel entrando no céu, dando bom dia a São Pedro. Chiou o pavio no azeite e apagou-se; as sombras, como úmidas ondas, o afogaram em seu mar. Eis que a mão se ergueu, trêmula, em sonho, na maldição do filho pródigo:

— Vai, vai-te, filho ingrato, da casa de teu pai!

Achegou subreptício seus pés frios aos de nhá Zefa, que resmungava. Mulher! a voz se enrolou como um chicote no silêncio, pronto a ser estalada. Nhá Zefa deixa, em respeito ao herói da guerra do Paraguai. Miguel, filho dileto do coração, pois que fosse outro, Primo, Bórtolo, Jango, não Miguel... Em frente à família, bradando que casava com Joana Teixeirainha – até sem a benção do coronel! Eram, desde os tempos de D. Pedro I, inimigos figadais de morte os Vaz dos Perdões e esses carniças de Teixeirainhas. Defrontaram-se, pai e filho, seu Amâncio levantou o punho contra Miguel, ergueu o filho a mão contra o pai:

— Minha Nossa Senhora Aparecida de Misericórdia!

Gritou nhá Zefa, Miguel bateu a porta e o ancião engoliu a afronta, bigodes caídos e sem dignidade, com o braço inútil no ar. Fez misérias o coronel na Velha Guarda. Noutros tempos... capava com ele. De porte ereto, chegou sempre na vila a fazer, diante da venda, gauchadas entre o murmúrio de medo das mulheres:

— Quem é, quem é, nhá Quitéria?

— É o coronel Amâncio Vaz dos Perdões, filhas minhas. Um herói da guerra do Paraguai!

Belo tipo de homem às antigas, com bombachas, pistolas à cinta e olhar vivo sobre as criadinhas de quatorze anos, a ver-se no espelho prateado da sala de visitas. Amâncio Vaz dos Perdões, coronel da Guarda Nacional, que ganhou uma guerra! Ganhou uma guerra, com perdão da palavra, ele não foi até o Paraguai. Roubou gado, incendiou vilas, chefiando correrias pela fronteira, matou peões a patadas de cavalo. Ainda uivava de dor o negro fujão, quando nhá Zefa, acordada pelos pés frios, disse:

— Seu Amâncio.

— Que é mulher?

— Oiça.

No quarto ao lado tossiu Ermengarda, uma tossinha seca e triste. Ele escutou. De novo, a tossinha, seca a princípio, convulsa e rascante no fim. Medita, aborrecido, disse a palavra definitiva:

— É constipação.

Nhá Zefa falou em mal do peito, pobrezinha da Ermengarda. Apareceu a filha em sonhos ao coronel: na janela, a arrumar flores num vaso. Não aprovara a escolha, o moço era adversário político. Toda em ais, Ermengarda chorou, rolou-se no chão, com ataque histérico, até que seu Amâncio lhe deu uma surra épica de tala e acabou-se o amor. A sua dignidade de coronel foi salvaguardada, a filha assim ficou, a modo de pessoa que arruma flores num vaso, ausente. Mais triste ficou, ao ser, num tiroteio em dia de eleição, morto o seu noivo amado. Que flores eram essas que a filha arruma ainda nos vasos? Não houve inquérito, o morto foi da oposição e seu Amâncio era o governo.

A luz bruxuleante pediu licença, coronel, e entrou pela fresta da janela. Frio nos pés nus como os de um morto. Encostou-se ao corpo ressequido, qual a casca de árvore velha, de nhá Zefa dos seios flácidos. Pôs, despótico, seus pés sobre o dela; a mulher resmungava, mas deixa. É preciso respeitar o coronel! Ele tossiu, nada. Tossiu mais uma vez, nada. Tossiu, terceira vez, a voz de nhá Zefa:

— Um chá de folha de laranja, seu Amâncio, quer?

— Não carece, mulher; eu me levanto.

A cama rangeu ao seu peso. Distinguiu vagamente os objetos: a cômoda, com o dinheiro escondido entre as ceroulas, a rotogravura de Sto Antônio, padroeiro milagroso da vila, e a espada heróica, a pender de um prego, com que fez a campanha do Paraguai. Ergueu a camisola, acocorou-se à beira da cama e se ouviu o rumor de água no urinol. Deu um suspiro de alívio, a sentir-se lépido, com vinte anos, guerreiro (um homem morre de calças! eis o seu lema) e vestiu as calças. Fitou, por um instante, com raiva, o estafermo inútil de nhá Zefa sob o colchão e saiu, de tamanho, para o terreiro.

Clarão branco detrás dos montes, o frio nos pés, outro galo berrou empoleirado num pau. Veio, de chapéu entre as mãos, o camarada pedir-lhe a benção.

— Deus vos abençoe, meu filho.

A bandeira de São João esfarrapada contra um céu vermelho. Bandeira de São João, um bandeirante! Seu Amâncio gostou da palavra. Foi no discurso de posse da

prefeitura, que apostrofou o advogado em frente aos serraçumanos de pés no chão:... o coronel Amâncio Vaz dos Perdões é, como já Rui Barbosa o dizia, um bandeirante!

Recebia, de lenço encarnado ao pescoço, pistola à cinta, a homenagem do povo agradecido. Havia só a igreja, quando chegara à vila. Ele arrebanhou gente, empregou peões, até fundou a escola municipal, onde Ermengarda era a professora. Depois, foi prefeito. Estendia-se, à sua frente, o fruto de operosa administração: a estrada que, atravessando as suas terras, unia o município à capital.

Um herói nacional! como publicou o Almanaque do Interior, cujo anúncio lhe custou um conto de réis. Enfeita, a página recortada, as paredes da sala, ao lado da Santa Ceia de Jesus e uma gravura pornográfica da artista do circo de cavalinhos.

Outro caboclo emergiu das sombras; não pedisse a benção, que o capava! O cabra safado era o Avelino, um seu filho natural, veio e pediu a benção, padrinho.

— Deus vos abençoes, meu filho.

É cabra safado, nunca o desonrou como o Miguel. Sabia que, pelas costas, esses carniças de Teixeira cochichavam, quais velhas ao redor do fogão, que seu Amâncio esbraveja em vão... quer se dar importância... não tem mais prestígio... Ele há de se desferrar quando for preciso, afirm de fundar vilas, construir escolas, ir para a guerra. E povoar estes brasis com filhos! Sabia, velho embora, que é a estação nova. O patriarca sentiu os eflúvios da primavera, a querer capar os homens, abrir estradas, morrer de calças.

Cruzou o terreiro em passinhos miúdos, entrou no barracão da cozinha, onde assoprava as cinzas com olhos remelentos a criadinha de doze anos. É filha do compadre Valério, se chama Maroca e tem respeito pelos seus bigodes brancos. Está, em vez de nhá Zefa, de pé às quatro horas, para acender o fogo, preparar a cuia de chimarrão e levar o café na cama aos dois velhos. Um dia, seu Amâncio passou a sofrer de insônia, não poder dormir pela madrugada e tomava agora o café na cozinha.

Espia as carnes brancas da criadinha, brancas quais as pernas de uma garça, enrodilha com dedos trêmulos o bigode, achega-se por detrás e, a rir-se baixinho, ergueu nos braços a menina.

— Ai, seu Amâncio... Não aperte que dói!

Amâncio Vaz dos Perdões, aos 78 anos de idade, é um velho musculoso como qualquer moço: quando aperta dói...

— Dói?

— Dói.

Ele, o orgulho satisfeito, a deposita no chão. Abaixa-se a criatura e assoprou, de novo, as cinzas. Lévido, agachou-se ao lado e em tão casta carícia, a prender-lhe a mão entre as suas. Pediu, com olhos úmidos de boi manso:

— Me beije, Maroca.

— Ai, seu Amâncio, credo... Eu não!

E fugiu a arisca egiúinha, seu Amâncio correu atrás.

— Que mal tem, Maroca?

— O siô é meu patrão. Num dá certo.

— Me beije, santinha. Ai, me beije...

Fazia-se baboso o bandeirante, a perder um dos tamancos de corrida. O sangue fluía impetuoso, rosto em brasas — os pés quentes! A menina tomou-lhe a mão e encostou-a ao rosto, afogueada e bela ao clarão feiticeiro do fogo.

Seu Amâncio fazia cócegas em seu nívco pescoço, esses braços nus, a cintura fina de vespa. Casquinou uma risada clara, voltou-se entre os seus joelhos como uma gata caçada, a debater-se, presa sem querer mais fugir...

Na casa silenciosa, estalou a madeira velha. Seu Amâncio, muito trêmulo, fitou a porta fechada e pediu:

— Não faça barulho, anjinho.

Um tamanco perdido lá no chão, mas os pés quentes.

— Ocê gosta de mim, Maroca?

Não respondeu, séria.

— Diga se ocê gosta de mim, diga, Maroca.

— Gosto sim, seu Amâncio, ué!

— Então jure que gosta!

— Juro por Deus Nosso Senhor.

E ficou perdida de risos. Ele mandou que o beijasse na ponta da orelha esquerda; pedia tão pouco para ser feliz! Ela fez, bondosa e obediente. O coronel, enfiando os dedos trêmulos no bolso, exibiu cheio de contrição uma pataca do Império e, como uma hóstia, lhe deu a pataca. A criatura escondeu-a no corpinho, ele quis assanhado botar a mão ali. Ela não deixou, já deixava. Eis quando, com um grito, pulou de seus joelhos, o velho ia vencido correr atrás, Maroca berrou:

— Valei-me, Jesus Maria José!

Voltou-se, em sua promessa de general, impávido forte guerreiro e o coração a bater medroso no peito, a fim de enfrentar o inimigo.

Nhá Zefa estava à porta.

Joaquim, n. 9, pp. 16-17.

ELEGIA SANTÍSSIMA

dá-me oh bem amada a beber o leite dos teus seios brancos
como o filho que dorme no colo da mãe sereno
cansada ela
meu coração é a água podre num vaso de flores
que os ratos roem na adega bebendo-lhe o sangue com pequenos goles
rabinhos satisfeitos

eu dou a mulher da Samotrácia
com seu pescoço anelado de cobra
sua dança exótica tão linda que ela é
nádegas calipíguas
pelo meu lugar no céu

encontrei um anjo de fogo no meu caminho:
eu dei um berro
apanhado como a língua entre os dentes
a hiena a rir diante da

pedra virada
com suas unhas aguçadas e focinho úmido
deixará os ossos alvares espalhados à luz dúbia da lua
a chuva molhará meu rosto sem a antiga beleza das estatuas gregas
a boca desdentada de onde não caiu a palavra de amor
sonho
e perdão
os dentes sujos de comer terra imunda
e dos meus olhos em decomposição
úlceras putrefatas fosforescentes
nascirão inúmeros vermes de roliços ventres rastejantes
e rabinhos satisfeitos

hoje é dia 14 ontem foi 13 amanhã será 15
ai vida ai vida ai vida
e morrerei na hora da morte
e morrerei na hora da morte
e morrerei na hora da morte
pobre diabo
com mulherinha filhos automóvel placa de dr amante francesa
gentil brilhante cabotino pecador arrependido e sem esperança
até que pare o relógio de contar os inefáveis minutos
o último
será outro dia simplesmente dia 16

ai prazeres miríficos da vida
afagar a cara barbeada
camarões à portuguesa vinho branco café charuto
tomar um porre de rum
levantarei os braços erguidos ao céu
o céu das mães mortas já estrelas perdidas
e punhos crispados
cambaleando sobre a terra como se eu fosse
o formidável João Ferrabraz bravo capitão das Caraíbas Holandesas
morto em 1754

ao som de mavioso tango
a meia luz de cortinas vermelhas e garrafas vazias de cerveja
bailarei com
a grande sensação da temporada: Renê a circassiana
Balbina a mulher barbada do circo Politeana Oriente
o nome grandfloquo de Conegunda
(uma mulher como você é o que falta para um moço como eu,
darei)
entre a orgia de cabaré citadino
sem vômitos pela calçada engrossando as águas do verde rio
os óculos e o relógio espelho e eu bigodinho um livro e o hino
de mim
POSTO EM FACE:

no dia 12 de dezembro de 1945
deixei a cidade de Manaus com destino à cidade de Itacoatiara
nesta visita o Senhor nos abençoou o fogo do céu desceu sobre a minha
cabeça
e algumas poucas pessoas aceitaram Ele como seu salvador
aleluia

algumas poucas pessoas tinham um sorriso na boca
bobo descrente melancólico egoísta esperançoso lascivo
ah lascivo
eu gritei (palavras caíram como dentes extraídos com boticão)
amargo?

virá uma sombra piedosa velar o meu túmulo à luz dos círios
morrentes
negra necrófila cheia de luxúria e redonda como uma salsicha rosa
em suas leves saias perfumadas
erguê-las só um pouquinho up lá lá

outra vez os vermes com seus roliços ventres rastejantes
comerão os olhos de onde nasceram:
os meus olhos apagados

minha idolatrada Cicília
nas tuas mãos de rapina com frios dedos aduncos
de um ladrão voraz
deposito a honra do passado glória do presente fé do áureo porvir
náusea da rosa de Shiraz
amor

Joaquim, n. 10, p. 5.

NOTÍCIA DE NEWTON SAMPAIO

O maior contista do Paraná foi um moço chamado Newton Sampaio. Morreu aos 24 anos, num sanatório de tuberculosos, em 1938 e contra ninguém, neste Paraná, se fez tão grande guerra de silêncio. É que teve, em vida, a coragem de rir dos tabus da província e isso eles não perdoam quando o infiel cai... morto.

Morrendo moço, deixou obra realmente talentosa, embora imperfeita: o livro de contos *Irmandade*, que é um dos 2 ou 3 melhores da ficção paranaense. Aqui onde se escreve tão mal em prosa (sem fazer, com isso, exceção à poesia...), o livro de Newton Sampaio é um livro isolado. Não obstante a diluição da narrativa em algumas histórias (como "Quinze minutos" e "Trem de subúrbio", antes crônicas), mantém o seu dom inelutável de contador. Com esse dom, servido por um estilo limpo, ele fez honestamente a sua parte; apenas lhe faltou tempo.

Nem sempre os amigos de um artista moço sabem servir a sua arte. Foram, postumamente, editados por bons amigos os *Contos do Sertão Paranaense*, medíocres todos, menos um – “O ideal do clarinetista Valério” (que estaria bem na “Irmandade”).

A nota que lhe querem atribuir, como característica, de lirismo é sem dúvida falsa. O seu lirismo é quase sempre superficial, como no “Cântico”, onde aliás os seus poucos comentadores não quiseram ver a finalidade, antes de sátira, que outra coisa. Jamais no “Cântico”, senão no conto final “Tríptico” é que se pode encontrar a nota lírica, que é mais de tristeza magoada.

Presente nele está a influência de Antônio de Alcântara Machado, que é inútil negar, tanto se mostra na construção da frase, preferência dos temas e até o gesto inofensivo de piedade sob o riso amargo.

Todavia, pairando sobre eles, o suspenso do instante dramático, cheios das coisas humanas e com a pele sensível ao frio das palavras, os contos de *Irmandade* representam o que de melhor tem o Paraná no gênero.

Falei do autor, não conheci o homem. Não foi, pessoalmente, segundo me dizem, a imagem triste e desencantada que o livro deixa supor. Foi sim um moço de grandes gargalhadas, que apesar de paupérrimo trabalhou por si, estudando na Faculdade de Medicina e sustentou outros irmãos menores, sem perder o gosto pelas coisas boas da terra, nem a coragem da luta. Foi polemista, violento, ótimo garfo e camarada bom e alegre; fiel a si mesmo, sem abdicar do reino terrestre, era acima de tudo um homem no mundo.

Tudo isso é consolador; ainda mais quando, se dispondo esta revista a difundir *Irmandade*, informou-lhe a livraria que tinham sido os últimos exemplares vendidos a peso de papel...

Joaquim, n. 11, p. 3.

SETE ANOS DE PASTOR

Sob pretexto de que a luz da janela me iluminava (eu podia ser visto pelo Narciso), levei-a de mansinho para um canto. Ali, com alguma resistência, beijei-a nos olhos, na boca, no pescoço (mordi-a!). Os seus beijos eram molhados, ela me botou a língua quente na boca, olhos brilhando na treva como os de uma cobra. Deitados no capim macio com folhas secas estalando, penteei entre os dedos os sujos cabelos pretos de cigana.

– Não! Não! Não faça isso. Não quero!

Encostei a minha cabeça ao ombro dela, cansado que estava. Afagou-me, por sua vez, os cabelos com os dedos brancos das fadas de infância. Conversamos baixinho e docemente.

– Tem estrela no céu.

– Ué, bobo, nunca viu?

– Deixa eu ver a lua brilhando dentro de teus olhos, deixa Raquel.

Ela deixou, rindo-se, Maria cheia de graça. A lua escorreu das faces apagadas e caiu dentro dos grandes olhos, lá ficou brilhando, me afoguei para sempre nas águas

escuras de seus olhos pérfidos de cobra. A noite estava fresca e o céu estava crivado de estrelas. Raquel é de uma simplicidade encantadora.

– Você dorme de camisola ou de pijama?

– Com nenhum dos dois.

– Então... dorme nua?

O meu coração parou de bater no peito, como a lua no céu (lagoa parada).

– Credo! Durmo com um vestido velho.

– Sem nada por baixo?

– Sem.

Ela pegou-me pela mão, levando-me para baixo de uma pereira (no lugar em que o negro Tobias a derrubara).

– Venha ver uma coisa.

Eu vi: o negro Tobias a derrubara no chão, ela gritou, ele saiu correndo de medo, carapinha ao vento.

– Não, aqui não.

– Bobo...

Tirou o seio do vestido, saltou viscoso e branco e fofo como um peixe no rio.

– Ih! que olhos... Igual lobisomem, que come gente.

Fomos de mãos dadas até o cercado, me deu “adeus”, já voz fria e indiferente e partiu entre a noite. Mas não dormi aquela noite, apavorado de ter olhos de lobisomem, que comia os seios gelatinosos das mulheres de minha casa.

No dia seguinte, rondei o beco de nhá Vida durante duas horas, até que ela veio. Vi o seu vulto ondulando na noite como um cisne azul sobre as águas do rio. Pulei a cerca, ferindo a mão com feras. Agarrei-a, sem palavra, com mãos e olhos de lobisomem; cansados e ofegantes da luta, conversamos baixinho.

Eis um clarão no terreiro (de porta aberta na cozinha) e, em seguida, os passos e pigarro denunciador da presença do Narciso. Atirei-me ao chão, Raquel saiu calmamente a seu encontro.

– O que você está fazendo aí, menina?

– Nada, papai.

– ...

– Eu estou vendo o luar.

– Recolha-se.

Pigarreou, atirando o cigarro que ficou brilhando quieto no chão, entrou. Levantei-me e saí correndo como um ladrão de peras, cheio de medo.

(Não posso, com precisão, definir o sentimento que me liga a Raquel. Tenho um ciúme doentio e busco, no entanto, fugir dela; prova disso são as idéias que alimento, prazerosamente, de que a sua família se mude da cidade. Ou, se não for possível, que ela morra, atacada de uma doença repentina. Quero que desapareça para sempre, e tenho um medo sincero e horroroso de pensar nela. Tenho ganas de matar essa desgraçada. O pior é que não posso definir a situação. Como pode ser amor, quando me sinto alegre ao pensar na sua morte? Sofro muito por causa de Raquel.

Em casamento não posso pensar, já suas iniciais encerram uma advertência: r.s.a. – receie seu amor... E por que hei-de receá-lo? Minha educação e nível social são as de uma família tradicional do interior; ela não passa de uma rapariga chucra e boçal. A mãe, dizem, até foi mulher à-toa; meus filhos seriam. Raquel não me ama, trair-me-ia por certo e, transmudado em corno, eu seria um assassino. A mãe está na filha: os

mesmos olhos pretos, sujos cabelos de cigana, sangue de meretriz. Eu a imagino, horas e horas, Raquel beijando e sendo beijada por outro – é uma situação insustentável.

Tomar-me seu amante? Minha família, ciosa das sagradas tradições, se oporá e, depois, Raquel tem quatorze anos! Não quero, eu morreria de raiva bestial se ela desse a alguém um sorriso; sinto ciúmes até de seus irmãos, que dormem na mesma casa, quero matá-la. Sofro miseravelmente, a sua lembrança me persegue como uma sombra na parede e o sentimento que nutro – do qual me alimento e contra que luto resignadamente – é uma força estranha me conduzindo de olhos fechados à fogueira ardente).

Parti, com o fim das férias. Mas não a esquecia, escrevi-lhe versos, povoou todos os meus sonhos, me descobria paternal diante das crianças (não mais animaizinhos imundos). Dormi com mulheres da vida e, na hora do gozo, chamando o seu nome imortal. Para me fazer lembrar, cada dia 17 do mês, lhe mandava um cartão postal ou bilhete, sempre sem assinatura. Antes da Semana Santa escolhi uma vista bem bonita da cidade e onde, disfarçando a letra, escrevi: “breve aí”.

Fui, encontrei-a na igreja, mas como eu acompanhava minha mãe não lhe pude falar. Não me viu, fez que não me viu, litúrgica e perdida em um livro de missa. À saída, deparei com o negro Tobias tocando uma carroça de milho.

– Negro sujo...

Quis esganá-lo! Enterrar-lhe uma faca no peito cabeludo, mas disfarcei, pois minha mãe dizia a uma velha amiga que eu voltara um homem, com barba na cara.

À noite, cerquei na rua um irmãozinho de Raquel e, arriscando me desgraçar para sempre, mandei avisá-la que a esperava às 8 horas, sob o poste defronte a sua casa.

Esperei na chuva, sob o poste da esquina, chamando-a baixinho de cadela e vendo aparvalhado, sem ação, a janela fechada. Surgiu, quase uma hora depois! Milagrosa e branca como uma imagem em andor de igreja iluminada pela luz das velas e entre os lírios, deu-me boa noite. Supliquei que fosse ao corredor, onde com a porta da rua aberta conversamos na sombra imunda e propícia ao crime; os ventos assobiando no beco. Desenrolei o diálogo de sempre:

– Fumou ontem à noite, anjo?

– Não.

– Jura?

– Juro.

– E hoje?

– Fumei uma vez.

– Quando, anjo?

– Agora à tarde, depois que te vi.

– Em que lugar?

– No meu quarto.

– Fechou a janela?

– Não, só a vidraça.

– E a porta?

– Claro.

– O sol batia na tua cama?

– Sim.

– Você tirou o vestido?

– Tirei tudo.

- Ficou nua?
- Fiquei.
- Tirou o sapato, amor?
- Claro.
- Pensou em quem?
- Em você.
- Em que lugar?
- No meu quarto.
- De dia ou de noite?
- De noite.
- Entrei por onde?
- Pela janela da rua.
- Teus pais?
- No cinema.
- E as crianças?
- Dormindo.
- Gostou de mim, anjo?
- Não sei.

Marcamos novo encontro para amanhã.

À saída olhei o poste; em letras pretas um número fatídico: n.º 13! Amor mais desastroso de minha vida.

(Raquel gosta de mim e acredita piamente que me casarei com ela. No fundo, é uma vítima de Úrsula, que tem sangue de meretriz. Hei-de abrir esses olhos bem pretos para a má influência da família, dedicando minha vida a torná-la feliz. Pobrezinha do meu amor, com as mãos encardidas de cozinhar. Lavar roupa, limpar a casa, e como é triste o seu olhar profundo.

Passei hoje o dia batendo chapas dos lugares em que fui feliz com a Raquel, no cercado, sob a pereira, onde a chama do cigarro ardia quieta como a lânguida brasa ardente de um sexo).

Surgiu, coberta por uma sombrinha. Riu-se um pouco e veio, era na escura capela da igreja. Riu-se um pouco e veio, de casaquinho cor de rosa e sorriso leve nos lábios – o olhar parado. Despertei-a dos sonhos. Estava crente que ia fugir comigo e tinha os seus pertences arrumados para a viagem.

Eu, a cara vermelha, gritei que ela me traia. Fora a uma sortista, ela consultou o baralho e um seboso valete de espadas indicava sempre que me era infiel. As torpes vozes da bruxa apenas confirmaram minhas suspeitas: Raquel era de outros, até o negro Tobias! Me ouviu cabisbaixa e mais linda ainda, envergonhada, prometendo solenemente que se corrigiria, dedicando-se a mim, a mim.

- São falatórios, Miroel...

Queixou-se, a voz magoada de andorinha. E visão milagrosa num casaquinho cor de rosa.

Acabar com os falatórios; trazendo-a para os meus braços, e como esposa.

- Que bom se eu pudesse ir para outra cidade.

- Você foge comigo, anjo?

Ela fez, com a cabeça, que sim.

(Sofri pelo ciúme, quando não podia falar comigo: ora, proibição do Narciso e ora, as suas costuras ou os irmãos menores, que era ela quem lavava e cantava para eles dormir. Em vez de ir-me embora, eu permanecia sob o poste, vigiando a janela fechada de seu quarto. Horas e horas, eu, os pingos de chuva na calçada e o barulho do vento do Mar no beco de nhá Vida. Apenas, entre a noite, a luz baça do foco, como única estrela e prestes a se apagar.

Ah! se me amasse (se, ao menos, eu soubesse), por certo, casar-me-ia. Cadela! Uma noite, pela madrugada, abri os olhos aterrorizado: vira-a, em sonho, com o negro Tobias sob a pereira, sendo beijada e beijando. Saltei da cama e fui, descalço, em pijama, tiritando de frio e cego ódio de morte espionar a pereira; tudo deserto. Ela era fiel, e o uivo, de repente, de um cão entre a noite virando lobisomem).

Parti. Voltei, seis meses depois, resignado da sorte. Eu aceitaria tudo: morta, deformada, ou minha esposa. Eu não reagia à situação estúpida. À noite, sob o poste, no mesmo dia, lá estava eu a fixar a janela fechada. Por uma semana, ela não apareceu.

O meu desprezo foi tão grande que, atirando fora cigarros e fósforo, jurei nunca mais fumar e desistir de tudo para ver Raquel longe de minha vida. Fiz a promessa de subir, de joelhos, a escadaria da igreja... se ela morresse aquele ano! Encorajei-me na fortaleza de homem e me decidi a esquecê-la. Via-a, às vezes, distante, na rua ou no cinema, sem nos fitarmos. Passei a freqüentar uma mulher da vida, a Alzira, e certa noite de volta à casa sorri, julgando que tudo não fora mais que uma ilusão de criança.

E, outra noite, a caminho da casa de Alzira, Raquel sozinha na janela me chamou, ainda simulando indiferença. Quis passar de longe mas, para gozar o triunfo, fui a seu encontro, ela na janela e eu, na rua, sob a luz amiga do poste. Conversamos, alguns instantes, extinta a paixão antiga.

– Naquele lugarzinho, Miroel, disse ela, apontando o cigarro caído, do qual ainda saía fumaça – naquele lugarzinho você atirou um cigarro, na última vez que falamos.

– Quando, anjo?

– No mês de janeiro; dia 22.

– Mas caiu no mesmo lugar em que está aquele agora? – disse eu, apontando para o cigarro.

– Sim. E no dia seguinte você foi embora. À noite, então, para matar saudades de você, eu olhava fixamente para o cigarro caído.

– E ele ficou muito tempo?

– Ficou uns sete dias, acho. Uma noite choveu fortemente e a água o arrastou. Eu fiquei triste. Tinha a impressão que era você que estava indo embora...

Voltei na noite seguinte, e na outra. Desesperado, convidei-a outra vez:

– Promete fugir comigo?

– Não sei.

– Eu caso com você.

– Sim, Miroel.

(Serei feliz apenas quando apagar da memória o pensamento de Raquel. Curado dessa mania, que é antes intoxicação, a pouco e pouco me envenenando o sangue.

Fico desesperado quando penso nela, amo-a sim, eu confesso que a amo, e contra a vontade. Meu Deus, me dê forças para enfrentar o meu amor por Raquel, com indiferença. Faça, Deus meu, que ela – para felicidade mútua – se afaste do meu caminho. Não tenho direito de me dirigir a você, que faz nascer o sol, e estrela o céu, e

faz crescer as plantas, para intervir na vida de um simples pó como eu. Abra uma exceção, Deus! Chega de sofrer, proteja-me).

Ela jurou-me, pela honra da mãe, que seria fiel até a morte.

Vítima que sou de imaginação doentia, esse juramento que me alegrara, depois que meditei sobre a honra da Úrsula, era um caminho de formigas e mais formigas, vorazes formigas e rubras comendo o podre coração sobre um prato.

Eu olhava para o retrato de meu pai, na parede, de meu avô, com bravos bigodes grisalhos, parei defronte o oratório da família e senti remorsos: seria a casa profanada por mim!

Esperei-a na esquina e a sombra do poste sobre a janela sugeria a negra sombra de uma mulher. Eu corria para ela, ausente e vazia. Fiquei de plantão quase duas horas ali parado em frente à casa, olhando a janela fechada. Na terra, o som fúnebre das gotas de água sobre o guarda-chuva, a viscosa luz baça do foco, única estrela se apagando, o vento do mar uivando como um cachorro cego no beco de nhá Vida. Eu queria desistir, voltar para casa, mas os pés presos ao chão não podia me mover de debaixo da janela. Não foi – tenho hoje a certeza – pela necessidade de ver Raquel. Vontade eu tinha, ao contrário, de desaparecer do plantão, ir-me embora, e o espírito conformado em má fortuna. Por que então fiquei parado ali? A resposta é: eu tinha medo que Raquel, na minha ausência, falasse com outro, sendo beijada e fugindo com ele. Estou louco para esquecê-la, e com a idéia fixa de ser traído, que me impede de pensar em outra coisa senão ela Raquel sempre. Não a quero, não a desejo, mas estupidamente não posso consentir que outro a queira, que alguém a deseje! Seja amor próprio, egoísmo ou loucura, não sei; sei que é isso que sinto.

Tal expectativa em torno de qualquer acontecimento corrói aos poucos a alma da gente. Ela não vinha, prometera ir comigo a minha casa, à noite e sozinha. Mais de cem, duzentas vezes eu fiz o trajeto da janela fechada à esquina da casa de seu Luciano. Olhando da esquina, os olhos ardendo de aflição, me parecia vê-la debruçada como um vaso de flores à janela. Corria, ridiculamente, qual um caranguejo sob a chuva: era a sombra do poste maldito na janela! Tinha ímpetos de bater à porta, acordar de seu sono o Narciso, xingar de meretriz a Úrsula...

Viu-me, no dia seguinte, sob o poste, impassível ao sol, à chuva, às horas, ao vento, à morte, como um guardião de fábrica. Tinha entre os lábios um sorriso assim de criança doente; xinguei-a de prostituta, alma de cobra, cadela! Dormiu, não é?

– Não dormi, fiquei com medo.

– De quem?

– De meu pai.

Preferi a tragédia; a renúncia era impossível, e quis me enojar dela, de uma vez.

– Pois bem. Brigarei com você, se não for lá no meu quarto, hoje à noite. Se for, acreditarei no teu amor e ficaremos noivos. Se não for... seja muito feliz.

Os pretos olhos um pouco tristes, mas calma, e sem sorrir.

– Vou Miroel, Gosto de você.

Eu próprio me assustava da voz rouca irreconhecível e meus gestos fatalistas de suicida a despedir-se.

– Baixe o rosto, vou te deixar um beijo.

Ela abaixou o rosto, assim uma rosa branca que oscilou no ramo.

– Esse beijo será o último de nossa vida ou o selo de nosso amor.

Beije-a, e desci do parapeito.

– Me dê tua mão.

Ela deu.

– Será o último?

–

– Não sabe?

– Não será, Miroel, não será.

Desabotoou o vestido e exsurgiu o seio murcho de frio. Chamou-a, de dentro da casa, a vaca velha da prostituta Úrsula.

– O destino vai regular a nossa vida, Raquel.

E me fui, sob a fria noite, de lua, assobiando. Rasguei o teu retrato pelo beco de nhá Vida. As ruas estavam desertas. Em casa, li um livro, luz acesa até meia noite. Apaguei cansado a luz, o vento lá fora e eu só no casarão velho entre o uivo desesperado dos mil cachorros da noite.

Às duas horas, mais ou menos, adormeci, eis que fui despertado com fortes batidas na janela. Acordei, assustado, ainda meio tonto, com os olhos cheios de remela espregitei pela vidraça. Era ela! Fiz sinal que se encaminhasse à porta da rua. Abri-lhe a porta, experimentando, chocado, doente, com medo, arrependido, enfim, todas as sensações, todos os sentimentos.

– Pensei que não viesse.

Ela, muda.

– Sabe que horas são?

– Mais ou menos.

– São 3,40 da madrugada. Alguém te viu?

– Dois soldados...

– Viram você pular a janela?

– Não.

Como sentia nojo; ela, um pouco abatida, a pobrezinha calçou sapatos tênis, para andar pela casa sem acordar os pais. E talvez cilada do Narciso, para eu casar na polícia? Estava de vestido verde (era o seu vestido novo!), saia azul marinho e casaquinho de pelúcia.

Não ofereceu dificuldade em ser despida. Deixei-a nuazinha, arrumando suas vestes sobre a cadeira. Ao vê-la sem roupa senti uma sensação esquisita, que irremediavelmente está se repetindo agora. Um sentimento novo, uma mistura (se isso é possível) de pena, asco e tristeza – agravado ainda pela melancolia da hora quase amanhecendo, silenciosa como uma boca fechada de defunto. Admirei porém a sua coragem em ter vindo ao quarto, para provar, de uma vez, num rasgo de infantilidade, que gostava de mim, só de mim...

A magrura de Raquel ficou na minha retina. Nunca podia imaginar que viesse a decair tanto! Um rostinho meigo, com os olhinhos bem pretos, sérios um tanto abandonados. A boquinha parecia a de uma mulher da vida, com um tom de sorriso de quem já se depravou bastante e perdeu todas as esperanças... Quinze anos, e amargurados! Seu corpinho causou-me dó, muita dó. Ombros mirrados, pernas secas e dois seios, extremamente volumosos a destacar-se cruelmente no tórax esquelético. Não tive coragem de examiná-la, friamente tratei de cobri-la, e nu, com minha gordura de bon-vivant, entrei debaixo da colcha.

Abracei-a, sôfrego, e senti um odor miserável e doentio, que exalava do sovaco mal lavado da infeliz. Esse cheiro me persegue até aqui (lavei as mãos e sinto-o, no

entanto, entrando-me pelas narinas a dentro), e só pude afastá-lo do meu corpo, do meu nariz, depois de muitos dias. A força da carne, porém, o desejo que ela pudesse justificar a si mesma sua ida ao quarto, foram maiores que os sentimentos.

Eram quatro horas da manhã quando a convidei a vestir-se, para regressar à casa. Eu fiz o mesmo, pois me rogou que a acompanhasse, já que tinha medo dos soldados.

Não ventava, felizmente. O dia ameaçava amanhecer e havia muito silêncio nas coisas.

– Miroel.

– Que é, anjo?

– Você gosta do meu vestidinho verde?

– Gosto, é bonito.

A leve cerração se evanesco entre o ar dava uma espécie de pureza a Raquel.

– Quer uma bala de gosto ruim?

Puxou do bolso do casaquinho a bala.

– Quero, obrigado.

– E agora, gosta de mim?

– Gosto, anjo. Gosto muito...

Deixei-a na esquina e assisti a sua subida no parapeito da janela. Fui-me retirando aos poucos, caminhando de costas. Do parapeito me atirava beijos e acenava a mão...

Chupei a bala, e tinha gosto ruim mesmo. Também acenei-lhe a mão e também atirei-lhe beijos. Quando ela desapareceu, cuspi a bala, cuspiendo o meu nojo. Voltando ao quarto, lavei as mãos e tentei continuar o sono interrompido; as cobertas guardavam o calor de nossos corpos e o odor terrível de seu sovaco. Parecia mentira que ela havia estado ali, dormi, já manhã, cansado e triste.

(Ainda estou confuso, não sei que sentimentos nutro pela pobrezinha. Sinto medo e tenho asco. Sua vinda provou o seu grande amor por mim, quero abandoná-la, já não posso; e sei que devo. Tenho horror ao pensar nos dois seios volumosos, destacando-se entre o doentio tórax, no seu odor asqueroso. Desconfio, ao mesmo tempo, que o ciúme, o estúpido ciúme permanecerá, mantendo em confusão desgraçada o meu espírito torturado.

Vi-a, ontem, na janela, intemporal como um grande cisne silencioso riscando o céu e a noite.

Resolvi abandonar a Raquel, sofro com medo antecipado de não poder ir até o fim na minha decisão, que é a única salvadora. Eu me perco, eu me arruinarei, desgraçando minha família.

Hoje não a vi, e não sofro por isso.

Assaltou-me em certas horas a idéia traiçoeira de revê-la. Saindo a espairar de longe com ela, na janela, e sozinha, como a última mulher abandonada no mundo; e um jeitinho que me esperava, sem esperança embora. Desviei-me e entrei em casa, com esse remorso de ter sido ingrato.

Escravidão, sem dormir, sem passear, espírito angustiado, esquecer as angústias do passado, e o inelutável amor).

Aqui estou sob o poste, aqui ficarei por sete anos.

Joaquim, n. 11, pp. 16-17-18.

O RETRATO

... nadando entre a cor preta, apanhado, e preso como a língua entre dentes, eis quando, assim tampa dourada do caixão sobre a pálida cara de tia Emerência, fechou-se às suas costas a porta. Iria para os confins do inferno. Os pecados terrestres sob mãos pegajosas do medo e, entre vapor fétido de enxofre, agoniza a irmã, com a saia erguida, em grito estridente; até lá, o quarto escuro era uma casa voando, em que diabinhos careteavam e mostravam a língua vermelha no escuro. Encurralado em face do mistério: negro barco deserto singrando de velas enfunadas a um país noturno, e gritos selvagens enchiam o ar, quando os olhos se apagaram no rosto como uma brasa de cigarro apagado. De costas à parede, suor na testa, ele tremia, ressoam brados histéricos de bruxas e três cavaleiros embuçados ao lado da cadeira enxugavam quanto sangue pelo chão, sangue derramado no seu coração. Uma silenciosa lágrima vazou dos olhos furados entre as unhas de fada má e Ismar iniciou, com dedos cegos a exploração do quarto tenebroso da moria: bateu o pé na cadeira de embalo e o barulho despertou alguns fantasmas adormecidos. O coração gemendo como um cachorrinho na noite, mas boca fechada, sentou-se, como Ricardo, Coração de Leão no seu trono – o leão morto aos pés.

Enterrado vivo.

Jurou matá-l'O quando estivesse dormindo, ao lado da mãe, na mesma cama que a mãe dormindo.

No dia seguinte, Ismar aparecia morto, boiando no rio, olhos comidos pelos peixes (e sorriso escarninho na boca). Imagem tão fugaz da mãe louca no jardim, colhendo flores para seu túmulo, falando sozinha, e boba. Menino que tinha o coração dilatado, repetia-lhe o dr. Américo, ele era muito infeliz... OH! como dizia Ivonete, a loira acrobata do trapézio, suspensa entre o ar, as mãos angustiadas como úmidas flores de sangue caindo da barra fixa e caindo sempre caindo.

Tudo o aborrecia em casa: a santa mãe, água de moringa, o gato preto, porta fechada no fim do corredor, e como era perigoso fugir para as ruas!

Havia, nas ruas, automóveis de faróis acesos, como anjos do Senhor, os cachorros loucos daquela história do ferreiro da aldeia e ladrões de meninos, como do pobre filhinho de Lindberg. Tia Julia guardava um retrato dele na bolsa de couro de lagarto (largato, dizia), onde furtava dinheiro – alma negra de ladrão! Nas ruas havia aquele homem, chamado João Banana, por causa da perna torta; escondido, deixava-o andar, ouvindo as batidas de sua bengala, então saía a correr e no meio de outras crianças gritando também: João Banana, João Banana. Fugia com pés arrastados de lesma e essa cara medonha no sonho ou suave fantasma doce, ao lado da cama, de anjo da folhinha do Armazém Ali Babá, que sempre dizia durma, meu filho e dormia prometendo ao bom Deus. E após o jantar, diante do espelho, penteava o cabelo, mas da sala a voz cansada da mãe: lá vai ele, a correr para a rua de índios inimigos, Bill no seu cavalo azul, pulando, lá vai, lá vai ele...

De casa da namorada vinham chamá-la para o chá das nove e fingindo que não a via se afastar; se sentia como um príncipe pobre longe das terras de seu pai o Rei. Trazia-lhe ela nas suas mãos de dedos de pássaro uma bolacha com geléia de maçã, dez horas já! Sabia, pois chegavam varredores de rua a erguer pó com as longas vassouras, abanando as cabeças entre o nevoeiro, como uma invasão dos homens da lua. Um gosto salgado de lágrima nos lábios (e sabor de salsinha com bala de hortelã, guiar o remo no asfalto molhado, dormir escondido embaixo da cama, se embalar na cadeira de embalo).

Essa cadeira, entre os mistérios do quarto escuro, onde morreu a avó!

Não se lembra da avó, sabe que a cadeira fora dela e ainda bem que morreu, porque agora era sua: era como se tivesse uma casa inteira.

Abriu dois olhinhos medrosos na terra irreal, de luz cansada, o ar como água servida em vaso de flores murchas, onde de exurgiam das trevas a mesa, que era Boabdil, o dos grandes bigodes ruivos, Sinfronia e Sinfrica as duas cadeiras de palha, o guarda-roupa já galera de piratas, quando de seu espelho o olhou fixamente a amarela cara baça da avó morta.

O eco monótono da cadeira de embalo seriam cornetas de anjos ardendo as portas fechadas do inferno.

Ismar saiu pelo mundo em busca da palavra mágica, que foi anel achado na barriga do peixe dourado, com que podia mais que Deus, ele podia mais do que o Rei. Soletrou pithecanthropus, nada aconteceu. Experimentou Chica preta, o nome da cozinheira e fez uma cruz na testa; nada. Não a palavra que fosse lua clareando ruas de cidade submersa entre as águas – uma cidade toda banhada em luar. Não a achando, andou até a mala, à procura de sua coleção de botões. Aconteceu quando, remexendo papéis amarelados, leques, fitas rotas, cartas, achou aquele retrato. Jogou-o de lado, depois foi olhá-lo na réstia luminosa da fresta da porta: ali estava, à sua espera, entre a noite dos tempos, ela.

Vestida de branco, o colo e os braços nus, macios como a pele de um rato branco, a arrepiá-lo todo, tinha – numa pose querida dos fotógrafos do tempo – a mão direita sobre a mesa, onde havia um vaso com flores de papel, e a outra encostada à face por dois dedos.

No dia seguinte, sem que Ele o visse, entrou no quarto escuro e fechou a porta. Inspirou aquele ar ainda não respirado, e dedos fosforescentes se lhe pousaram nas pálpebras, chamou-a Sílvia.

Acendeu com dedos trêmulos um fósforo e viu-a, cheia de luz, vestida de luz, como a luz milagrosa de uma palavra (anel e peixe) ardendo no silêncio. Sentiu-se, naquele instante, desligado como se um navio partisse dentro dele.

Passava, rumo à escola, pelas crianças de sua idade, olhando-as com desprezo nos olhos; se elas soubessem! Ismar, se armou contra o mundo, forte como um anjo. Até os olhos d'Ele que, antes, lhe inspiravam medo, tremiam agora e Ele os baixava, por sua vez criança medrosa.

Conversando horas, encantado, com a voz de Sílvia, que lhe contava histórias divertidas que eram de morrer de rir, de um passarinho preto assim que saltava, plam, plam, desaparecia e pulava de dentro do chapéu, plam, matou o leão, plam, plam. Histórias terríveis também que lhe crispavam os punhos, como agarrando a faca pontuda de cozinha. Ismar ia matar o diabo. Antes de fazer um gesto, pensando no gesto que ela faria, Sílvia agia por ele.

Fitava a mãe, às vezes, não a reconhecendo, distraída, passando roupa ou cerzindo meias, ela erguia os olhos para Ismar, perturbada de repente e ferida de dor. Mas ele sabia: era truque, para roubar-lhe o segredo. Fugia, os dentes apertando seu queixinho na feia cara espinhenta, invencível contra a cidade dos homens. Na escuridão ali do quarto não havia miséria, cor, fome: fechando a porta, reino mais rico era o seu, povoavam as trevas fabulosos gênios amigos.

Uma noite acordou, de olhos arregalados no escuro, ergueu-se e foi, como um ladrão pela casa, dormir no quarto de onde o chamavam. Inventando frases, decorava-as e depois queimava o papel, escrevendo cartas, que não punha no correio.

Mas o mundo conspirava. Impressionados com sua mudança, ausentes horas no quarto, vinham as criaturas espioná-lo. Abriam a porta, os intrusos, lançando as estúpidas cabeças no vão de luz. Em manso tropel, ela fugia na ponta dos pés – e, com ela, os gênios, a fábula, amor. Ismar se erguia, ódio e raiva, saía para a rua, não reconhecendo o povo e a cidade. Chutava as pedras, dando-lhes os nomes odiosos, da mãe, do gato, da irmã. Porque para Ele era a faca de sangue gotejante...

Ismar se defendia quando acossado pelas confissões. Sílvia era a pessoa mais real da terra: não anjo, mulher, gente como Ismar. Longe da luz, quem pode mais que o rei? Os cisnes negros, à porta da cidade, voavam rumo ao sul. Ouvia o bater de asas, fitava-a nos olhos: ela, andando, embora, não movia os braços, nem os pés, igual a pose do retrato, com dois dedos na face, cheia de luz, vinha a ele, sorrindo.

A luz brilhava apenas em virtude da escuridão no quarto, entre o doce êxtase da espera, a olhar fixamente aparvalhado, coração latindo no silêncio, suadas as mãos: no espelho surgindo como um fogo a pálida face. A casa, buzinas de autos, gritos de gente, voz e passos da mãe na cozinha chegavam sem força, os sons, ora ramos de árvores desgarrados da margem, arrebatados pelo rio. E, na escuridão, abandonava as roupas do corpo, desligando-se, o peito ferido no rútilo sangue de amor.

Até que, uma tarde, houve conselho de família. Disse Ele:

— Esse menino é um caso perdido...

Invadiu qual um dragão o quarto, acendeu a luz, enxotou Ismar para a rua.

Escorraçado de seus domínios, que conquistara, com uma espada de pau na mão, de terras que não tinham dono. Quando voltou, cansado de andar pela cidade, sem interesse nas vitrinas iluminadas de farmácias, a mãe o esperava na porta.

Entrou correndo no quarto e, tocando a mala, percebeu que fora arrombada e seu reino saqueado pelos ladrões. Baixando o olhar, viu o retrato de Sílvia rasgado a seus pés: ajuntou-os, pois viu que ela respirava ainda e se colasse os pedaços, talvez, viveria! Gemeu como um cachorro que vai morrer. Escutava suas frases desconexas, mas não pode reconstituí-la, sentia-a perto de si, e longe, aflita se esvanecendo na tarde, morrendo aos poucos.

Gritou o seu nome, como a mão do afogado que se ergue das águas.

Ismar pedia e ela cada vez mais pálida, mais longe, sorrindo na branca boca. Correu até a cozinha, jogou os inúteis pedaços ao fogo e viu-os arder, até cegá-lo. Quando voltou ao quarto, Boabdil, a mesa. Sinfronia e Sinfrica as duas cadeiras de palha, o fitaram com ódio.

O vulto d'Ele escureceu a porta, nuvem de maldição divina. Estacou a seu lado (de grandes pés e porte medonho de gigante), que chorava estendido no soalho, as mãos torcidas de raiva. Ismar ficou de pé, para enfrentá-lo com toda a altura, acusando:

— Foi você que a matou.

— Quem?

Fingiu Ele, disfarçando, supremo inimigo e a voz incerta lhe tremia.

— Quando você dormir...

Ele esperava ainda, sem compreender.

— ... eu enterro em você a faca de cortar carne.

Ismar disse, sem reconhecer a própria voz.

Ele o olhou, com olhos terríveis, sabendo que era verdade, e baixou a cabeça, então, sem poder resistir, o pai, abraçando o filho, chorou também, e a mãe na porta falava sozinha como uma boba.

O TERCEIRO INDIANISMO

Quando um escritor publica suas obras completas é, ao que parece, tempo de julgá-lo. Editam-se, em significativo silêncio, os 30 nomes que compõem a obra do sr. Monteiro Lobato, “universalmente considerado (segundo o anúncio da editora) o maior escritor vivo do Brasil”.

Representa embora, hoje, no Brasil, o tipo mais sórdido de escritor: o do que traiu. A traição foi a si mesmo, aos outros e a seu tempo. Quis ser, e é, um belo incompreendido, vingando-se dos leitores incautos a pregar-lhes peças, como a da sra. Leandro Dupré – “a maior escritora depois de George Sand”, ou da blague de 504 págs. do gênio de seu amigo de peito Godofredo Rangel... E, nas horas de grave perigo no país, despedindo-se do Jeca para ir engordar com suculentos bifés na Argentina.

Viveu bastante para contemplar todo o horror de sua traição. Teve a honra de ser o primeiro que chamou o modernismo, no Brasil, de “paranóia ou mistificação”. E, até hoje, sempre foi do contra, escrevendo contos à Maupassant, admirando o inefável Oswaldo Teixeira, pintando, ele mesmo, tachos e dalias vermelhas em solene protesto contra a paranóia ou mistificação de Portinari. Foi, um dia, o glorificado autor de Urupês.

Esse mesmo Urupês que, como se lê no prefácio, “obteve a unânime consagração dos críticos, a começar pelo grande Ruy Barbosa”, é hoje um livro inteiramente ilegível. Pretendia, no seu estilo cheio “razão sobeja para” ou “é mister rodeio” ou “mui nobre” (sic), acabar com o indianismo de Alencar. O resultado foi termos agora três indianismos: o de Y-Juca-Pirama, o de Iracema e o dos Urupês.

Autor sem simpatia humana, não viu no caboclo um homem, para ver apenas a sua caricatura, e opôs à artificiosidade de Alencar uma obra mais artificial ainda. Parece que todos os conhecidos “conceitos críticos” sobre a obra do sr. Monteiro Lobato são grandes mentiras. Muito se refere ao seu exemplo paisagístico, o homem que descobriu a verdadeira natureza do Brasil, e em cada página dos Urupês encontramos, na verdade, descrições de arrebóis e ingazeiros, ou: “árvores diante de cuja beleza majestosa Russin choraria de emoção...”, ou “a vegetação toda a pingar orvalho, bisbilhante de gotas que caem e tremelicam, sorri, como em êxtase. Há em cada vergôntea folhinhas de esmeralda tenra, brotadas durante a noite...”

Não são trechos escolhidos, entenda-se, representam aliás nota característica do livro. Como se explica a afirmação cretina de quem, como o sr. Rubens do Amaral, intitulado Urupês de livro-marco, pretende dividir a literatura brasileira em duas épocas: antes e depois de Urupês...?

O primeiro livro talvez em língua brasileira? Mas a sintaxe é de Camilo, estilizada a fala dos heróis e até com um gongorismo lusitano de linguagem.

Talvez experiência estilística? Mas o decantado estilo do sr. Monteiro Lobato, que forneceu trechos de antologias, eis o que é: “... um famoso pântano. Pego de insidiosa argila negra, fraldejado por coroa de velhos guembés nodosos, a táboa esbelta cresce-lhe à tona, viçosa na folhagem eréctil que as brisas tremelicam”, etc. (Ou é a experiência estilística do Conselheiro Acácio?)

Talvez um novo conhecimento do homem e da natureza? Mas os contos que, graças a seu gênio comercial, tiveram certa celebridade, hoje triste, são a valorização de um anedotário, na temática do dramalhão e... cuja única justificação regional era o nome de algumas árvores do mato. Lê-se, por exemplo, no conto “Boca-torta”:

– Morta!...

Eduardo escondia as lágrimas entre as almofadas do leito, repetindo cem vezes a mesma palavra:

– Morta!...

Fora, o sol redoirava cruamente a vida.

Brutalidade!...

e, assim com ponto de exclamação e três pontinhos, isso será mais real, menos artístico embora, que o índio de G. Dias ou a virgem de Alencar?

Não sendo um original, gordo de suficiência, o sr. Monteiro Lobato nunca foi insatisfeito em arte, para assumir atitude de crítico caturra contra as novidades perigosas e os inovadores de então, hoje realmente mestres da nova geração. Se pequena, sem dúvida, foi sua contribuição à literatura brasileira, exceção feita dos livros infantis (em particular “O Sacy”), já como homem ou mestre dos novos, não farei por minha vez a traição de comparar seu exemplo com o de Mário de Andrade. Porque o exemplo do sr. Monteiro Lobato é suficientemente negativo.

Esse homem, que pregava através de artigos e prefácios uma língua brasileira, escrevia como um gongórico, aformoseando a natureza com lágrimas de Ruskin. Enquanto bradava aos ventos: morra a gramática!, sabe-se pelas cartas que, na mesma época, morria de amores por Frei Luis de Sousa, lendo todo o Camilo para... aprender a colocação dos pronomes. Se, enfim, a justificação de sua própria obra era o culto às antiquilhas do estilo, por que essa vingancinha contra nós, pobres moços? Mas toda a sua notória língua brasileira dos Urupês, e seus 29 outros livros, que representam ao lado, unicamente, de Macunaíma...

Esteve contra o modernismo, como esteve contra todos os movimentos de renovação de nossa arte; em literatura pintou as mesmas dalias e tachos de um mundo morto. Jamais quis participar de seu tempo e, por isso, traiu-o. Hoje, quando publica suas obras completas há-de ter percebido que, escritas em outra língua, falam de coisas velhas na corte d’El Rey. Em conclusão: o sr. Monteiro Lobato, ainda em vida, é um autor póstumo...

Terá sido, quando muito, o criador de um terceiro indianismo na literatura brasileira. E mestre assim perigosamente falso, lembra o homem da fábula que assoprava as mãos para esquentá-las e com o mesmo sopro as esfriava e que, por isso, é bom expulsá-lo de nossa casa.

Quando um repórter (entrevista a Mário Silva Brito) lhe disse que os moços viam nele, por causa de sua prisão na ditadura “um exemplo de resistência”, respondeu com tais palavras:

“– Não acredito nesses moços...”

E desta vez, como das outras, o sr. Monteiro Lobato se enganou tragicamente.

Joaquim, n. 12, p. 10.

O PERSONAGEM

A sua fisionomia – um pouco menos de Câncer, seu signo, e muito de Leo, signo imediato – é impressiva de quem nasceu para reinar sobre alguma coisa.

Ainda que sejam pedras, sombras ou papéis.

Apesar de ser um fraco, não foi menos impiedoso na punição dos próprios erros (embora não os lamente).

Raízes podres entre as quais bóia o coração oco da vida: sem força para arrancá-las do peito, cada dia o fortalece na sua decisão de lançá-lo como um vômito pela boca.

O pontapé no cachorro magro molhou-o de gozo. À noite, não dormiu, com remorsos, aflito de chegar perto do cão e acariciá-lo. Talvez não o acaricie, pela manhã, e o maltrate: o prazer foi intenso demais para não ser repetido.

É forte como um anjo entre os homens, desarmado embora contra a tentação do diabo.

Sem temor ao desespero, desespera-se, quando é hora.

Nunca chorou, depois de ser um homem, ainda em face da morte. Momentos de raiva ou solidude apenas o armaram para enfrentar os seres odiosos e os falsos sentimentos.

É tocante sua luta encarniçada com o anjo: não há dúvida que matará o anjo.

Ainda se pudesse dizer – *l'action me légitime*, mas não: fica sentado, no quarto, lendo. Não é homem de ação, mísero rei no reino das palavras (jamais disse as palavras que os outros esperavam ouvir de sua boca). Um grito de angústia, nele, é canto de desafio selvagem. Nos mais caros instantes, sentiu-se... o Homem? Igual a um Deus? Não, sempre e fielmente o rei mísero de um reino sem palavras.

Não cultiva draminha interior (é mais difícil do que parece).

Combate desde o nascer do sol para domar a turbulência interior. Investiga a infância e os dias. Acha que só os covardes e cínicos invocam os anjos de fogo: SUA VIDA É UM ATO DE DESESPERO.

Aquele que se perdeu é porque não merecia ser salvo (teria ele, agora, se perdido?).

Julga que foi amaldiçoado (quando nasceu) pela mãe, trazia sinal terrível queimando no peito. É uma razão evidente, como seis dedos no pé: simplesmente não pode deixar de tê-los.

É um príncipe filho de estalajadeiro gorducho da burguesia.

Ah! ter a coragem de certos sentimentos.

Não há vaidade, onde há, sim, a fatalidade do pecado.

Quando pecou, nunca sentiu gozo: pecou, para se salvar.

O medo selvagem de, cada manhã, se sentir mais velho.

É uma tristeza estar, no que faz, começando sempre.

É uma força estranha, contra a qual nada pode, essa que lhe move a sair de casa, ir conhecer terras. Tem a ilusão de que morreria, se ficasse o resto da vida aqui, trabalhando, comendo, dormindo. Acha as coisas que faz tão sem importância (estudar, beber chope, ganhar seu dinheiro no fim do mês), há tardes para salvar, mas longe daqui.

Aqui, não as salvaria. Já tem destino traçado: seus pais, os amigos, emprego, essa cidade.

E quanta vergonha, meu Deus!

Joaquim, n. 13, p.7.

UM JANTAR

O homem comendo à sua frente, cheio de ruídos, resfolegando como um fordeco na garagem. Encheu de pão a boca, bebia o vinho, pingava molho negro de carne escorrendo dos dentes na toalha.

Um condenado à morte devorando cheio de gulodice seu último jantar.

– Gaspar, filho meu, como vão as coisas?

Gaspar devia responder. Era o seu herdeiro; gastaria sua fortuna com mulheres da vida. Ao nascer pela manhã da cama, insepulto, lá deixara seu cadáver de ontem. No espelho uma cara desconhecida. Atrás da cara, Gaspar (um pensamento se esconde) que perdeu o nome!

O pai que é gigante a pisar na sua casa de brinquedos, já foi moço como ele: viu-lhe as grossas mandíbulas triturando os frágeis alimentos, como um grande ratão, de rabinho satisfeito, a roer o coração podre da vida.

– As coisas vão.

Diante dele, o bem mais precioso da terra: seu filho, Gaspar, nome de rei mago. Seu filho Gaspar, herdeiro das tradições de família e neto de um doge de Veneza. De um doge. E de Veneza.

– Mais pimenta, Júlia.

Júpiter surgiu, de voz tonitroante para assustar as crianças, diante da copeira preta, ordenando: mais pimenta. Tinha as sua letras, sobrinho de um padre do Vaticano.

Com fruição mastigava a tenra carne untuosa, sabor que evoca outra doçura terrestre: umas frescas coxas pretas. Era um gozador, no fim da vida, bom garfo, ótimo copo, grande amoroso. Nas manoplas poderosas uns desejos suaves de afagar cabelos ou beijar nucas de loiras meninas. Gaspar já conhecia mulheres?

Olhou-o, viu-o impenetrável como vidro escuro, onde não passa a luz.

Bom pai, via-se afastando-o com a mão do abismo de mulheres da vida, que extorquiam dinheiro dos mocinhos e os engalicam com doenças venéreas. Logo será um

homem. Meu filho. Dar-lhe conselhos: não beba água sem ferver, não frequente bordéis, não case cedo.

Não esperar ruir o tempo estanque entre os dois: arrombá-lo!

– Como vai de namoradas, seu Gaspar?

A pergunta feriu-o tanto como um dos arrotos do pai. Olhos frios de um estranho. Aquela casa foi um inferno (o segredo e uma paixão adúltera que os móveis silenciam) na desintegração pavorosa do amor conjugal, jamais se case, Gaspar.

Não se sentia filho do bicho que comia à sua frente, debruçado ao prato fumegante – e engorgitado, o bolo alimentar descendo pela laringe, faringe, esôfago, intestinos e reto.

– Não gosto de mulheres.

Abrindo uma chaga no peito do outro:

– São alimentos imundos.

... não casar cedo, não cortar o espaguete. Enrolou no garfo o espaguete úmido de molho apimentado e camada tênue de queijo, aspirou-o, instantâneo gosto na boca, as narinas afagadas pelo calor aromático que subia do prato. Gole de vinho para umidecer a garganta. Cortou finas fatias de posta coberta em negro molho, oleoso, levemente crua no meio e tostada, mastigando-a com bocados de pão branco e macio: espargiu o rútilo molho de tomate.

Molhando um bocado de pão no líquido azul. Observou o cálice contra a luz: cor doce azul dos olhos de virgem nua se lavando num bidê. A nua carne branca arrepiada, e erguê-la nos braços, up lá lá!

– Como vai o seu latim?

Calor nas faces, das mãos quentes de uma copeira preta pedindo amor. Nua e preta, preta carne fosca, sem sangue ofegante como uma ostra em sua concha.

O vinho, neste instante, lhe amolecia o nervo da virtude, na frase clássica do grande Cícero.

Oh lassidão filantrópica, com vagos desejos de ler o próprio nome, gravado em pedra, nos portais brancos de um hospital.

Era efeito do vinho generoso ou, como na ópera, o vinho espumante que no copo cintilante lembra o sorriso de uma amante.

Confessar-se ao filho, movê-lo com a dura luta de sua vida, e os sonhos frustrados. Também foi moço, magro, bigodinho imitado de Rodolfo Valentino. Não tinha pai rico, casou: nasceu Gaspar (o novo filho de Deus!) eurgia ganhar dinheiro.

O filho tem o dom de sonhar graças a seu dinheiro.

Foi amarga luta, devorou como um gigante as ilusões de seu tempo de mocinho, e com que dor!

Essa anedota dos Rotschild, em que o velho respondeu ao cocheiro que o jovem Rotschild dava gorjetas melhores: eu não tenho pai rico... E Gaspar será doutor!

– Vai mal. Acho que não tenho vocação.

Eu sou um pobre mocinho lírico, pensou Gaspar, e cheio de delicadezas. A delicadeza, por exemplo, de dar um tiro no ouvido, esquerdo ou direito, não sei. Sinto pressa de atender o chamado das janelas, fugir da casa em que nasci, disso (isso se serviu de galinha, no molho pardo) que é um bom garfo, ir pr'uma aldeia perdida lá na Jamaica, criando filhos amarelos, tomar porres de rum, morrer enfim, mas de peste bubônica – não deixo por menos.

– Ora, filho meu, bobagens...

Era bobagem, para ele, os grandes mistérios da terra: a morte, os versos de T.S.Elliot, uma tela de El Greco.

Era um homem no mundo dos homens, a sua frase diante das visitas.

A uremia da mãe ou olho estrábico de Gaspar eram um defeito para ele, homem sadio, com cinco dedos no pé. Dominador, instalava-se nas situações, esmagando os outros com sua presença de Júpiter Tonante.

As visitas sorriam, concordando e Gaspar sentia o olho doer-lhe como seis dedos no pé. Era um príncipe filho de estalajadeiro gorducho da burguesia.

Desterrado de meu reino, fugindo de mim, encontrei na estrada somente meu pai, depois minha mãe, e o fantasma velho de meu avô.

– A vida é uma coisa triste.

Ir ao cinema, para se consolar de tristezas com umas pernas de ouro. Sem dinheiro, esperar a morte do outro para ir em busca da mulher barbuda no circo Politeama Oriente.

A vida é uma coisa triste. A vida é dura, sem pai rico que compra tudo para a gente. Como é duro ganhar dinheiro, há homens que se matam a vida toda sem ganhá-lo.

O festim da morte seria um banquete com todas as imundícies da terra? Comerá o seu quinhão.

Pendia-lhe o espaguete, assim lombrigas moles de criança, da boca voraz e engoliu tudo, os rabinhos úmidos das ratazanas goela a dentro.

Comer é uma das grandes coisas boas da vida. E as pretas são quentes!

Gaspar serviu-se em dois dedos de vinho. O outro leu para ele, no rótulo:

– In vino veritas.

Cada deus com a sua verdade.

In vino.

A verdade é ter boa mulher, boa casa, boa comida.

Ir atrás da verdade, fugir de casa. A família era-lhe o pior entrave à vida, prendia-o com podres raízes à verdade morta: deu-lhe tudo o que tinha para dar, já boca fechada de um defunto.

Nada para ensinar e no mundo vasto mundo tudo era aprender. A sua pessoa doméstica era a mais sórdida: cara desgrenhada de manhã, a cueca suja, pano de prato na cozinha: “Deus abençoe esta casa!”

Se meu pai abre a boca para dizer alguma coisa diante de qualquer fato, eu lhe direi as palavras que dirá – e antes do que ele.

O homem é um ser que se deposita, águas que rolam e os sedimentos com os dias modelam os pés, a barriga, e os olhos azuis. (As mães estratificadas). Nudez vergonhosa a princípio e depois, rotos andrajos de esmoler pedindo coisas à porta das casas.

In vino. Veritas.

Gaspar descobria, aos poucos, em si uma paixão encantada pelo mundo: inefável gosto de romper entre os dentes uma fatia de posta sangrenta, o sabor do vinho espumante doce sorriso de amante, fraqueza secular pelas mulherinhas. Via com horror que, ainda em si, o pai era mais forte! As duas caras sangüíneas, no espelho, avinhadas, e se o odiava era porque o amava muito. Atirar areia sobre a vozinha trêmula que sobe dos destampados túmulos ferir, em si, o pai. Tinha pressa de condenar, senão fosse oh! tão jovem perdoaria oh! as fraquezas do velho...

Veritas.

– Foi à missa, Gaspar?

– Não, senhor.

– Eu lhe pedi, não lhe pedi? (Se o espancasse arrumava a trouxa e fugia, fugia de casa!) Por que não me obedece o senhor?

– Eu não acredito em Deus.

A sua vida (risinho venal nos lábios) não tinha finalidades, queria morrer. Ter morrido há séculos como o formidável João Ferrabraz, bravo capitão das Caraíbas Holandesas, morto em 1754.

Queria tanto fazer alguma coisa de grande!

Não doutor, senão um vagabundo que pergunta aos leprosos da estrada, com um sino na mão, onde mora a filha do rei, para casar-se com ela.

Sentia-se heróico assim, ele próprio, fosse um romance de capa e espada, e encadernado em couro marroquim!

– O quê?

Fitaram-se, por um instante, em silêncio. Apenas os burburinhos estertóricos na barriga no rei.

– Não é o caso de crer ou não crer. Era a missa de aniversário da morte de sua mãe!

Meu filho, meu filho, queres fugir de mim, assim a estrada que foge da aldeia para o largo mundo. Mas estarei em ti, como a ostra está dentro da concha, sempre. Estarei perdido na tua perdição, aflito em busca de uma estrela que – hoje eu sei! – não encontrarás. Estarei salvo porém quando fores simplesmente um homem no mundo dos homens. Não lutes, meu filho, contra mim: serás tudo que não fui. A minha experiência queimando tua carne como um sol de fogo ardente, e meu nome, e meu dinheiro serás, ah meu filho, dono da terra.

Parte, eu irei contigo.

O pai, engolindo novos tragos de vinho, olhos pingando lágrimas, disse:

– Tua mãe nunca me compreendeu, meu filho...

O nariz vermelho como uma brasa assoprada, de Doge, aonde subiam os tépidos aromas das comidas terrestres.

A esperada mulher, que o homem nunca tem embora.

O pai tinha suas frases de amor: a rosa de tua boca, moça de Shiraz, é o centro do mundo... A noite em que Gaspar o surpreendeu entrando numa casa, com aquela mulher de lábios grossos de carmim, e de braços, como se fora a sua mulher! Morte dos atributos divinos da teologia: a onipotência, a onisciência e a perfeição moral do pai, já agora, um pobre diabo se humilhando aos pés, de unhas pintadas, de uma prostituta. Não viu Gaspar, a prostituta dando uma cena, a falar que “tudo isso me aborrece”. Resposta canalha do homem sofrendo de amor. “Mas, querida...” Achou, mais tarde, na gaveta de sua escrivaninha, escondido, um retrato da mesma prostituta, sorrindo no dente de ouro, ao lado de um recorte de jornal, anunciando remédio para a “cura infalível, em três meses, de blenorragias crônicas”.

– Mamãe descansa em paz.

Faltava-lhe por diante o amor santificado da mãe, água para beber, sono para dormir. Mulher igual às outras, indo para a cama com o bicho que, cheio de ruídos, comia à sua frente. Ficava à noite, testa úmida de suor, ouvidos à escuta de um ruído no quarto vizinho do casal... Salvando a mãe do inferno das pecadoras queria se atirar sob as rodas de um bonde, até escolheu o número do bonde: n.º 35.

Morreu... morreu como ele Gaspar um dia morrerá, Deus o livre! deus, flor de retórica igual o dente de ouro na boca da prostituta. Sem mãe, nem pai, ou dez cruzeiros no bolso, o que sonhava, senão morrer? A morte outra palavra vaga, iria depois da janta ver o significado no dicionário.

– Minha pobre mulher...

O pai se comovia sobre a sua dor. Terror da presença de Deus, com as roucas trombetas dos anjos anunciando a sua vingança: conhecia, agora, esse terror! Tinha sido um homem no mundo dos homens: fraco, pecador, egoísta, católico.

Morrer quando se aprendeu, penosamente, a gostar de coisas boas da vida, sabendo que nada fica: o homem morre como um foco se apaga. Nada fica, embora deixando tudo: a casa, o auto, os bens imóveis, o nome, o filho.

Sentiu obscuramente, lampejo mirífico logo extinto, que a única sobrevivência é a do filho, carne de sua carne, ele! O filho, que se alimenta de suas raízes, matando-o sem piedade, verdes anos que o enxotam do caminho.

– O sr. tem dez para me emprestar?

O outro levou a mão no bolso, abrindo a carteira, apenas a meio, escolheu uma nota, alisou-a cuidadosamente entre os dedos e deu-a: sentiu-se dez cruzeiros mais pobre.

Fitou a Santa Ceia, na parede, só vendo Judas com o saquinho dos trinta dinheiros.

E, inapetente, a comida fria sobre a mesa – uma fatia mais de posta sangrenta.

O vinho é sangue de Cristo, bebamo-lo!

Dois estranhos.

O filho, à sua frente, sentia-se (a dor de dentadas vorazes no braço) como um dos filhos do conde Ugolino.

Fulgor de desprezo nos olhos do pai: eu te invoco, meu filho, ponho a nu misérias e esplendores, não me recibes. Patifezinho! Um filho tem deveres com seu pai. Ergueu-se da mesa, ouviu o outro diante da chapeleira.

– Vai sair?

– Vou.

Puseram os dois o chapéu, num gesto igual. Saíram para a rua entre o ruído de buzinas, o bonde n.º 35 e clarões de anúncios luminosos, seguindo na procissão negra de gente que fitava a ponta dos pés. Mas que os via, um velho e outro jovem, caminhando lado a lado, sem ter um o que dizer ao outro, sabia logo tratar-se de pai e filho.

Joaquim, n. 13, pp. 11-12.

MY DARLING KATHERINE MANSFIELD

amada miss Beauchamp, que tinha um pulmão plerítico e como Betsy, a cavadora de ouro, fugiu em cima de um barquinho da Nova Zelândia, enxovalhando as honradas câs do Papá, casada por alguns dias com um e dormindo na casa de outro – bravo miss Beauchamp!

Bebia capilé no elegante garden-party da coroação do rei Eduardo, dear, oh dear, depois tomava carraspanas infernais no quarto, sentindo-se absolutamente só, corpo inconsútil de taxi-girl e com lírica franjinha na testa, up lá lá!

Amava segurar pintarroxos entre as mãos, soltá-los pela janela aberta... Saco de ossos retorcido sobre a fronha da cama, escrevendo cartas ao marido distante (nunca gostou dele, realy), para contar que almoçou presunto, pãezinhos frescos, vinho, charuto e uma laranja, nada boa por sinal e errando pelas estalagens malditas, enquanto amava um postilhão (oh! de bigodões retorcidos), do carro do rei.

Magra mais que um garfo, de cachecol ao pescoço, oh Jack, sozinha em Paris, sem homem para amar e pedindo, a ingratos amigos, cigarros, chocolate e uma garrafa de uísque, três vezes abençoada. Triste, sabes Kathy? tão triste, ao lado da cancela, esperando um velhinho carteiro – e esta carta que não chegou.

De manhã, olhava a chuva pela vidraça, oh, oh Bill, desejando coisas tão caras que não tinha (dois filhos, ama chinesa, sombrinha verde), por causa da tosse. Linda, poor Tig, intemporal no espartilho cor de violeta e sua fraqueza pelos velhotes bondosos de flor no peito. Rezando, a andar pelas ruas de estrangeira cidade, nervozinha e reumática da perna esquerda, com medo de ser violentada por algum soldado preto, o qual outras vezes se escondia debaixo da cama.

Poor Kathy, feia, mas tão linda, faltou-lhe na vida (essa mágoa matou-a) um coronel da Índia como eu, bravo moço de óculos que, morta ainda, lhe beija com delírio as mãos de onde nascem, entre risos gaios, petúnias.

Joaquim, n. 14, p. 10.

O BEM AMADO

Ele me esperava à saída do baile. Parado na esquina, consertou as pontas da gravata borboleta e eu jurava, ainda de longe, que ele sorria para mim. Quando deu boa-noite, fitei-o magrinho que era e de idade indecisa, e respondi: boa-noite.

Fomos andando e quando cruzamos a luz de uma porta aberta, no Bar Luiz, disse que me viu dançar com aquela loira. Não era linda, ele achava, mas tinha uma grande boca vermelha. Supunha que éramos namorados e explicou dar sorte nos amores aos amigos, apostando que eu iria noivar. Respondi que ela não me interessava, não queria mais vê-la. Foi quando disse que sofrera muito com as mulheres e (deu um puxão nas pontas da gravatinha) também não queria mais saber delas.

Então sorriu e tinha a cor amarela de velhas fotografias, mas em que estranhamente havia faceirice. Lembrava poeira na cara riscada por espessas sobranceiras pretas. Eu me senti caminhando ao lado de um morto, porque era macilento em sua roupa como um defunto bem vestido.

Confessei que a loira brincara comigo e se despedira, no portão, sem me dar nenhum beijo. As mãos ainda me tremiam ao acender um cigarro e perguntou se ela me provocara, mas eu não respondi. Disse que compreendia muito bem, as mulheres enlouqueciam os moços e depois os enxotavam para a rua e ainda ontem um rapaz que ele conhecia se suicidara por causa de uma mulher.

Andamos em silêncio até que, na rua deserta, surgiu uma preta cantando na noite. Ela vinha só, era uma canção estranha nos seus lábios como uma madressilva, eu lhe sorri e a negra abrindo a grande boca deu uma gargalhada. Ele, que passara sem olhá-la, esperou-me parado alguns passos adiante e ao alcançá-lo, disse-lhe dos lindos olhos da negra e de sua canção intacta entre as pedras da rua. Eu vi que seus ombros tremiam e, arregalando os olhos, cochichou diante das paredes:

– Veja: eu também tenho olhos assim.

E piscava, quase chorando, os brancos olhos pequenos. Depois, falou dentro da noite, que se encheu de mistério súbito, e a voz ricocheteava na superfície lisa do silêncio. Embora falasse do ar frio, as folhas caídas estalando a nossos pés ou a cara gozada de um músico, eu sentia que brincava comigo. Tinha um segredo que os finos lábios escondiam, mas adivinhado como a língua na boca e (o silêncio roía a face oculta das coisas) eram lábios finos, pouco sensuais, brancos e ele não parecia ter boca.

Disse que eu não sabia nada do mundo e, falando, apagou misteriosamente a voz. Disparava nos dentes as palavras que tombavam pestilentas entre o ar frio. Intrigava gentilmente, sem piedade, as árvores, a loira e a própria lua rolando sua cabeça no céu. O som daquela voz era o de uma lesma escorrendo branca em um muro e, como um cego que atravessa a rua, me apertou duas vezes o pulso. Eu me embrenhei em vão batido no reino obscuro das palavras, mas ele não falava a sério e, ainda assim, tenebroso porque falando era como se eu o entendesse.

A lua acesa sobre a esquina onde morriam os passos, entre sombras de árvores e, apenas, acima de nossas cabeças gritavam as aves negras, com os peitos inchados, largas asas silenciosas ao vento. Perto de uma igreja ouvimos o berro chamando dos morcegos cegos. E a noite voava, rodando entre as horas, preta como um carro de defunto.

Eu não tinha relógio. Paramos na esquina, onde nos separávamos. Perguntei-lhe as horas: eram três horas da manhã.

Esse jogo sutil me deixara exausto e, aborrecido, dispus-me a ir dormir. Então, antes que eu fosse, falou de novo e estranho agora como o canto da negra, e um canto que parecia de amor. Intrigou a loira, disse que tinha uma boca vermelha e a sua visão era uma promessa de delícias loucas, mas o seu olhar era frio e seu loiro coração era amargo. Disse que havia outras, bocas, menos belas, mais sábias embora. E, riu-se muito, puxando as pontas da gravatinha, como uma mulher que enfeitasse os cabelos na nuca. Notei que não tinha um dente na frente e quando sorria punha a mão diante da boca. Disse que há muito tempo me conhecia e, a um gesto meu, explicou que não o conhecia, mas ele sabia tudo de mim, quem eu era, porque um rapaz belo merecia o trono do mundo. Eu podia lhe pedir até dinheiro, ele disse, dar-me-ia presentes como eu não tinha, até então, ganho. Mas não devia esquecer o seu conselho de que as loiras eram pérfidas e frias. Quis perguntar-lhe por que a odiava, se era uma moça de coração puro, mas ficou silencioso e, de novo, tremiam-lhe os ombros.

E vinha um homem pela rua, que nos fitou aos dois e seu olhar me trespassou como se fora um olhar de minha mãe.

Quando se foi, o meu companheiro pôs as mãos na gravatinha e na escuridão maior (entre as árvores negras com raízes à flor da terra, semelhando enormes aves pousadas) brilhavam os seus cabelos grisalhos.

Eu partia, e com uma tremura nas mãos que, muito alvas, pareciam amputadas na roupa preta, ele concertou desta vez o nó de minha gravata. As suas mãos amputadas, nervosas como ratos de olhos úmidos, me arrepiando assim as sentisse na carne. O seu olhar quente abateu-se e, então, espojou-se minha alma como uma besta de orelhas trêmulas: ele desabotoava-me com dois dedos a camisa e tocou meu peito nu.

– Você tem cabelos no peito.

Pronunciava as palavras mordendo-as de gozo na estreita boca, como se algum pecado estivesse nelas. Eu seguira, perplexo e cada vez mais confuso, todos os seus gestos de um padre no ritual da missa. Rouca e bestial ouvi a própria voz:

– Ora, qualquer homem tem.

O seu olhar úmido e fascinado baixou de meus olhos, e luzia como uma poça d'água, sem poder desviá-lo. Disse, apertando-me o pulso:

– Você é um homem muito forte.

Eu quis rir, envaidecido, mas o riso me engasgou na garganta, saiu um guincho de morcego cego.

Ele se retraía como uma onda na praia escura e passou a falar do tempo, que ameaçava chuva. Um trovão correu pela noite igual um carro de rodas pulando nas pedras. Depois silenciou e em vão busquei reatar a conversa. Quis injuriá-lo, mas tinha agora um ar doce de madressilva.

Fez um gesto que não entendi e ao repeti-lo eu compreendi tudo: ele imitava um dos gestos da loira. Tinha um sorriso nos lábios como um presente de Natal, e perguntou:

– Você não tem medo?

– De quê?

Seus lábios se fecharam com dor no rosto de um morto. As sombras me acusavam desarvoradas, mas inúteis. Delicadamente, com os gestos mansos de quem segura um cachimbo, meio entorpecido pela fumaça, ele... Pela outra calçada veio um guarda noturno anunciando o dia e olhamos os dois, confusos, para o céu.

Um cachorro latiu atrás do muro, e abaixo da cabeleira grisalha me fitou com os olhos. Eu pensava se teria cinquenta anos, quando a cabeça branca desapareceu e vi a rua até a esquina: ele tinha se ajoelhado como diante de um altar. Eu olhei para a lua.

Quando ergueu a cabeça havia tanta paz no seu rosto que, por um instante, foi belo. Gotas de chuva estalavam sobre as folhas como passos de gente correndo. Eu dei-lhe boa-noite, mas não me deixou, se afogando agarrado à minha mão.

Fomos andando, sem palavra, entre as ruas molhadas e o asfalto refletindo as luzes quentes dos focos sobre um mundo submerso pelas águas.

Ele começou a chorar, o seu rosto era igual a uma xícara partida ou boneco na areia que mão desmanchou: nariz se afilando, a estreita boca aberta que comia noite. A água lhe escorria pela cara e era como se toda ela chorasse.

Eu o odiei e apontando o seu relógio disse:

– O meu presente é esse relógio?

Ergueu o pulso e, cheio de perturbação, mentiu:

– Foi presente de minha mãe.

Chegamos à porta de casa. Eu olhava acima dele para a noite sem fundo aborrecido da aventura. Tomou, de repente, a mão que eu tirara do bolso e encostou-a no rosto molhado. Ele era mais velho do que meu pai e foi um instante de paz, e o instante passou.

Desprendera a pulseira e sem nenhum remorso fechou-me o relógio da mão e, depois de arrumar pela última vez as pontas da gravatinha azul, partiu entre as primeiras pessoas que chegavam com a manhã. Não entrei, curioso de saber se olharia para trás. Em seus passinhos, magríssima e silenciosa, a criatura angelical partiu deixando-me a olhá-la, como se fora o seu bem amado.

Joaquim, n. 14, pp. 16-17.

A MAMELUCA

A mameluca é maluca.

Saiu sozinha da maloca –

O boto bate – bite bite...

Quem ofendeu a mameluca?

– Foi o boto!

Manuel Bandeira

Recebemos a seguinte carta: “Rio de Janeiro 7 de outubro de 1947: Exmos. Senhores da Bela Revista Joaquim: Gostei sinceramente de ler o número 13 e gostava de receber, pagando o seu custo, os números anteriores, como gostava, também, de lá colaborar. Aguardo uma resposta sobre o preço de cada uma colaboração e creiam que sou verdadeiramente vosso e sincero admirador – (a) ANTONIO BOTTO”.

Antonio Botto, segundo o Doutor Antonio Botto, é o maior poeta vivo de Portugal e se ruim poeta é o seu maior poeta, pior para Portugal.

O baliza desse exército do Pará de Portugal foi um parlamentar salazarista Cunha Gonçalves, que reivindicou a fundação da República Imperial do Brasil. O boto, mais modesto, bate na mameluca dentro da maloca: usa peninha no chapéu e marca revistas na praia de Copacabana como sendo o homem, com um gerânio na mão, que olha para o mar... Um grande poeta tem direito de ser cabotino e o boto, sem ser poeta, é apenas cabotino.

O Brasil era terra de mamelucos e o Doutor Antonio Botto forneceu biografias aos jornais. O boto é um gênio e prova disso são as cartas particulares que lhe escreveram Joyce e Gide, embora nenhum leia em português ou por isso mesmo.

Claro está que, na maloca, nenhum crítico, poeta ou pessoa responsável escreveu qualquer elogio ao Doutor Antonio Botto. Ora, a mameluca é maluca, “na Inglaterra, houve um crítico que afirmou dos sonetos de Botto: é uma obra que se situa no mesmo plano imortal em que ficaram os sonetos de Shakespeare”. E Shakespeare está roendo as unhas no caixão.

Bite, bite, o cronista de “O Século” escreveu, igualmente, coisas lindas assim: “O Livro do povo, de boto, é um repositório cheio de vidas humildes, de dramas anônimos e de motivos ingênuos – é o povo, afinal, pântanos de flores exóticas ou maré viva de ondas revoltas, fonte de águas límpidas”. Sem embargo, ele é, sim, o Pacheco que poetou.

Quem ofendeu a mameluca? Foi Mario de Andrade que lhe escreveu repetindo que era gênio e a carta está, sem dúvida, redigida em estilo lusitano. Enfim, o cronista simpático que se assina Franquilin de Ó-liveira proclamou que o boto é, em verdade que vos digo, um gênio. No entanto, a poesia do Doutor Antonio Botto, feita de lugares comuns, é de um lirismo barato de sabonete de loja de turco. Se, de algum modo, é celebre o poeta, o é pela sua “carne de seda” ou “ombros florentinos” e jamais pela sua obra.

No dia 26 de novembro, em São Paulo, não foi ao Teatro Municipal pronunciar uma conferência sobre Garcia Lorca, pois cada entrada – anunciada como grátis nos jornais – ele a quis cobrar por setenta e cinco cruzeiros. O boto bate bite bite, não vende tão barato a sua “boca de cravo”: setenta e cinco cruzeiros é o preço!

Talvez um boto seja contra o regime de Salazar. Preferimos supor que não, pois ele é o anúncio da podridão, primarismo acaciano e debilidade mental do regime fascista português.

Quando, em respeito à memória de poetas como Mario de Andrade, Garcia Lorca e Fernando Pessoa, recusamos a colaboração de um subpoeta, transcrevemos ainda, para edificação dos mamelucos, um trecho do prefácio do professor Cabral de Moncada, da Faculdade de Direito de Coimbra, tradutor da “Filosofia Existencial”, de Otto Friederich Bollnow (Saraiva & Cia. – Editores, 1946):

“Não estamos habituados a ver que o nosso país, desde a recepção do Positivismo e das filosofias materialistas do século passado, se tenha tornado receptivo, no decorrer do atual, a quaisquer movimentos ou sistemas de idéias que tenham soprado da Europa. Nada o tem inquietado neste domínio. (...) Não sabemos, porém, se ele poderá continuar a gozar por muito tempo deste privilégio. O mundo tornou-se tão pequeno, o ar europeu tão estreito, as fronteiras políticas e espirituais tão precárias, apesar da polícia e das alfândegas... que é lícito duvidar se, depois da insânia desta última guerra e da atual paz, ele poderá continuar a escapar por longo tempo ainda a esta inquietação das idéias... é grande o perigo de o homem português, que pensa, não poder continuar a ser por mais tempo, apenas ou o simples “bom-católico” tomista, que é, ou o simples “crítico-literário”, dramaturgo e poeta, ou ainda o simples cidadão burguês, súbdito do *Estado Novo* e membro da *União Nacional*, que também é”.

A citação é longa, mas elucidativa. A cretinice e a poesia barata do Doutor Antonio Botto são, por isso, um terrível libelo contra o Estado Novo de Salazar. Só nos resta esperar um novo Eça.

Joaquim, n. 15, p. 5.

RACHEL

O único ser que ama não se pode vê-lo, está pregado na mesma cruz, costas com costas.

Não é possível encarar o futuro, esquecendo passado e o passado que existe é Rachel. Fez-me quatro visitas macabras na plena madrugada, além disso aceitou dinheiro, no seu destino – como era fatal – de prostituta. Isso de pular pela madrugada da cama e vir na rua sozinha é a prova sublime de seu amor. Não creio mais em planos premeditados da Úrsula para a desgraça e perdição. Veio quatro vezes à minha casa, tremendo de medo, deitou na minha cama, qual é a luz que escorre de suas faces mesmo quando a luz está apagada?

Era uma noite fria, limpa e havia luar. Às dez horas, quando me despedia, ela disse:

- Vou hoje a tua casa.
- Que horas?
- Entre uma e uma e meia.

— Então, tiau.

— Tiau.

Fui para casa, mas desconfiado, supondo-a combinada com os pais, Tibério e Úrsula, para que eu fosse surpreendido. Para não dormir iniciei a ler, ouvindo um bêbado na rua, a música na porta do cinema e, quando se fazia silêncio, os passos do vento no beco de nhá Vida. Era sábado ou domingo, não me lembro bem, mas de vez quando ouvia ruídos de vozes na rua e sobre ela a longa conversa dos sapos. À uma e meia Rachel empurrou a porta encostada e entrou, parada de repente no meio do quarto, mas não olhava para mim.

— Havia gente na rua? – perguntei.

— Havia.

— Te viram?

— Não.

— Como que não? onde eles estavam?

— Iam caminhando na frente.

— Quem eram?

— Uns homens.

— Quando abriu a porta eles não olharam para trás?

— Acho que não.

— “Acho que não!” Você é o tipo louquinha. Por onde você saiu?

— Pela porta da cozinha.

— Por que não pulou a janela?

— Fazia muito barulho.

— Deixou a porta aberta?

Eu estava sentado na cama e ela, de saia apenas, tirou os sapatos.

— Fechei com um cavaco.

— Barbaridade! e se o vento der na porta?

— Ela abre.

— E abrindo?

— Os cachorros entram na casa.

— E teu pai acorda, não é?

— É capaz.

— Nunca vi maior loucura!

— ...

— Você ri ainda? Louca.

Depois ficamos nus.

Na hora em que levantei da cama, para me vestir, ouvi (e ela também) fortes batidas na porta da frente. Apaguei depressa a luz.

— Vista-se depressa.

— Sim.

— Não faça barulho.

— Sim.

Iluminei com uma lanterna a roupa sobre a cadeira, para que se vestisse. Eu, de costas e ela me pedia as peças de roupa, que lhe atirava. Estavam pelo avesso na pressa em que as despira, desdobrava-as e vestia. Não me deixou olhar e, de costas, eu lhe

estendia peça por peça e a sua nudez era triste como se chorassem bocas pelo seu corpo inteiro.

Eu sabia: o Tibério estava nos tocando sob a janela. Resolvi sair pelos fundos, descemos correndo o beco, com a lanterna apagada. Os sapos pararam de cantar nas poças d'água. Na despedida ela fingiu a artista de circo, com a cabeça no meu peito, muito quieta, e beijou em delírio a minha boca. Voltei para casa, salvo, mas vi de longe, na praça, um homem. Usava capa cinza e me pareceu alto. Creio que foi esse cabra que bateu na porta e viu quando Rachel entrou em casa.

No dia seguinte, ela me contou que, entrando pela cozinha, escutou barulho na varanda e se escondeu atrás do barril d'água: era o Tibério, que chegou de cueca na cozinha, bebeu água e voltou para dormir.

Hoje, de madrugada, ela esteve aqui. Nessa vez veio cheirosa, e não fedida como sempre, botou estrato até no sovaco. Saiu pela porta da cozinha e a prendeu com uma tranquinha em lugar do cavaco. Chegou a uma e vinte, batendo de leve na janela. Fiz ela entrar e insisti, de início, que fosse tomar banho no chuveiro elétrico, molhando a mão para mostrar como a água estava quente. Ela não quis, disse que estava com muito frio. Viemos aqui para o quarto, tirei-lhe a roupa, deitamo-nos com a luz apagada. Para sondar aquele rosto constante, oculto entre os cabelos, deixei que ficasse meia hora. De tanto apalpar com os dedos o rosto intemporal sem olhos, atrás dos cabelos, tenho-o para sempre, agora, na palma das mãos. Sentada na beira da cama, inventei histórias para vê-la sorrir (ela com a mão na boca, de medo do silêncio na casa) e riu-se muito, tornei-a feliz, tão feliz que não queria mais sair. E na saída me escreveu, sem grande insistência, a seguinte carta:

“Gostei muito da visita que fiz a tua casa. Fui porque quis e espero voltar um dia porque quero. Beijos da tua Rachel”.

A carta de Rachel prova que é uma débil mental. Não é ingenuidade, não é amor, não é coação moral. É louca, pura louca.

Numa das conversas que tivemos no corredor, perguntei-lhe porque não tinha ido ao cinema e ela respondeu:

- Não tinha dinheiro.
 - Por que não pediu pra tua mãe?
 - Ela não tinha também.
 - E o Tibério?
 - Também não.
 - Para onde foram os cobres?
 - Armazém...
 - Quer dizer que não há dinheiro em tua casa?
 - Sim.
- Fizemos silêncio, eu louco de pena dela.
- Se eu te der este dinheiro, você aceita? – estendi-lhe uma nota de duzentos.
 - Não.
 - Por quê?
 - ...
 - São duzentos.

- Não posso.
- Ela me amava, ela me amava.
- Vergonha?
- Não.
- Medo de tua mãe?
- Sim.
- Por que é muito?
- Sim.

Estendi outra vez a nota (ela, Rachel, estava na janela e eu, sob o poste), abaixei a cabeça e...

— Vou contar até dez. Pegue a nota, guarde que não estou vendo. 1... 2... 3... 4, 5, 6... pegue, anjo... 7,8,9... i...i... pegue, anjo, vou contar dez, pegue!... i...i... 10. Por que não quis?

- Ela me amava, ela me amava.
- E se for menos?
- Não sei.

Puxei uma nota de vinte e repeti a cena. Senti, quando cheguei a nove, a sua mãozinha como uma aranha que desce do teto surrupiando a nota e ao erguer os olhos ela a guardava no bolsinho do casaco. Foi uma sensação esquisita, entre alegria e ódio de seus dedinhos amassando o dinheiro com um som de aranha.

Dias depois, ofereci-lhe mais vinte cruzeiros e ela os aceitou, embora eu tivesse que abaixar a cabeça. Na vez seguinte, indaguei do que precisava em casa e ela respondeu:

- De um vidro de cheiro.
- Tirei duas notas de vinte e ela as agarrou, sem que — acheia-a cínica — fosse preciso abaixar a cabeça.
- Tua mãe não vai desconfiar?
- Não.
- Por quê?
- Ela já sabe.
- Você contou?
- Sim.
- O que é que ela disse?
- Nada.
- Como “nada” ?
- ...
- Está com vergonha de dizer?
- Sim.
- Quer que eu vire para lá?
- Sim.
- Que é que ela disse?
- Ela perguntou se papai sabia.
- E você?
- Disse que não.
- E ela? Achou ruim?
- Disse que não acontecia nada.

- Nada?
- Papai também costumava dar presente pra ela.
- Mas não é diferente?
- Como diferente?
- Teu pai e tua mãe são casados e nós... não somos nada.
- ...
- Por que riu?
- Por que papai dava presentes pra mamãe quando eles eram solteiros.
- Oh...
- ...

E momentos depois:

- Quero ver “ele” (“ele” é o seio dela).
- ...
- Puxou o seio frio na noite.
- Estou vendo.
- ...
- Estou gostando, é bonito.
- ...
- Pode guardar.

O simples diálogo do rapaz fraco com uma menina tarada. Fiquei o mês todo na expectativa dos piores desastres, tudo por causa de minha fraqueza. Se ela está grávida terei de convencê-la a abortar, injetando-lhe uma droga qualquer.

Dias depois, fui a seu encontro e julgava, como julgo agora, que engravidara naquele domingo fatal. E veio o plano: um alibi, a minha salvação!

“Mi, devo para você cr\$ 80,00.

Quero que continue me sustentando, preciso de mais cr\$ 200,00 para mim comprar um vestido de lã.

Rachel S. Alvarez.

P.S. – Pagarei com beijos e visitas”.

Daí eu disse:

- Me dê, anjo.
- Não... – riu.
- Por quê?
- Porque não rasga!
- Rasgo, é claro, anjo. (Me vi perdido). Não crê em mim?
- Não é isso.
- Então não quero ler. Me dá minha caneta. Vou-me embora e nunca mais volto.
- Tava brincando, Mi.
- Então me dê.
- Ela leu. Li e simulei guardá-lo no bolso.
- Não, Mi! Rasgue.

Puxei do bolso um outro papel rasguei-o e ela acreditou piamente que eu rasgara o bilhete. Senti-me salvo, estava de posse de uma prova, prova terrível contra ela.

- Quando você quer os duzentos?
- Terça.
- Até lá, você arranja a desculpa pra teu pai?
- Arranjo.
- Dias depois:
- Não arranjei o dinheiro.
- ...
- E se eu não der? Briga comigo?
- Sim.
- Briga de mesmo?
- É brincadeira.
- Pode passar sem eu?
- ...
- O que você fazia se eu te abandonasse?
- Eu...
- Diga, anjo.
- ... morria.

Não lhe dei, até hoje, os duzentos. Nem por isso ela ficou braba, nem tocou no assunto. Veio aqui ontem: está louca, não posso aventar outra hipótese.

Estamos conversando, era uma segunda-feira. Muita tristeza nela, no ambiente.

- Foi ao cinema, anjo?
- Não.
- Ficou na janela?
- Fiquei.
- Fazendo o quê?
- Chorando.
- Por quê?
- Por causa de meu irmão.
- Do que morreu?
- Sim.
- Saudades?
- Sim – disse chorando.

Depois me contou que esse irmão morreu na Paraíba, com seis anos. Era um ano mais velho que ela, eram companheiros de brinquedo. Ficou enterrado lá mesmo, faz dez anos que morreu. No ano passado, quando jantavam, a Úrsula falou nesse menino e Rachel saiu da mesa, sentindo uma dor moral pungente. Com uma dor na barriga, ela disse, sem poder mais comer. Fechou-se no quarto e começou a chorar. Chovia e não havia luz: uma vela iluminava o seu rosto molhado. Chorou muito e sentiu-se aliviada. Dessa época para cá a lembrança do irmão a vem cercando, sempre que está só, à noite, chora por causa dele, chora e sente-se aliviada. Estávamos ouvindo um trem que partia da estação e eu lhe disse que esse trem era o passado, que com ele iriam partir todas as suas amarguras, que não adiantava pensar no irmão, enterrando docemente o defunto inesquecível. Logo depois chegou um trem. “Esse trem é o presente é o presente e o futuro, Rachel!” continuei com esforço a minha arenga e, sem querer, contribuí para a volta do mal.

- Tem esperança que ele volte?

Rachel explodiu num choro convulso, punha a mão no nariz e as lágrimas pingavam como se chovesse no seu rosto. Olhei seu rostinho molhado, detrás dos dedos magros, e quase chorei também. Parecia uma viuvinha saindo de madrugada de um cemitério.

Quando se acalmou, pedi-lhe que dissesse o nome do irmão desaparecido, ela quis um papel para escrever o nome do irmão. E no papel, que ainda tenho comigo, ficou escrito isto: EZEQUIEL.

Por minha culpa única, faço-me a pergunta desgraçada: louca?

Não está louca, não. É uma prostituta rampeira, com a índole da profissão. Ela foi ao corredor, sem insistência e quando me despedia, disse:

— Quero vinte.

— Pra quê ?

— Gastar.

— Não tenho trocado, será que tua mãe troca?

— Acho que sim. Vou ver.

Voltou dizendo que a mãe estava cercada pelas crianças e não pudera atendê-la.

— Então eu vou trocar e te dou amanhã.

Com este diálogo ficaram três coisas provadas: primeiro, que ela não está louca, não tem enfermidade psíquica, ela é, sim, tarada. Segundo, sua ida ao corredor não foi paixão, mas para obter de mim os vinte cruzeiros. Eu me enganei ao supor que o seu sexo não estava exposto à venda e, agora, desgraçadamente, Rachel soube que ele vale ouro. Tem uma fatalidade de meretriz e a Úrsula coopera em tudo (inclusive nos trocos para cinquenta) e esse é o grau mais sórdido que uma mãe pode alcançar.

Dar-lhe-ei amanhã o dinheiro que me foi exigido pelas duas reles chantagistas, mas apresentarei as provas que tenho contra elas: mãe cadela, filha mais cadela.

Rachel foi riscada de minha vida. Ficarei noivo de Zilda e estamos bem encaminhados. Ficarei noivo em setembro, no dia vinte e um. Gosto muito de Zilda e Rachel nada mais significa, a não ser que se consume a gravidez. Estarei perdido e, então, à face oculta amarrado pelos meus cabelos e para sempre. Amanhã irei embora para a cidade... Deus me ajude, impedindo a gravidez, me desligarei de Rachel, definitivamente, firmando o meu destino com um noivado, no dia vinte e um, com a Zilda, de quem estou apaixonado.

Meu futuro, assim mesmo, é uma pergunta. Já comprei três bilhetes inteiros de loteria, esperançoso de solver meus problemas com dinheiro e, sem dúvida, a proteção divina. Tudo negro, não sei o que será de mim, não sei pensar mais.

Tudo por culpa minha, máxima culpa minha. Qual é a proteção que posso esperar, se mereço (e quero) ser castigado?

Graças a Deus, ela não engravidou. Falei uma vez com Rachel, não foi nenhum impulso irresistível o motivo da espera sob o poste. Eu a procurei para acalmar minha consciência. A mulher que me preocupa agora é a Zilda, de quem estou apaixonado.

Rachel gosta de mim, a seu modo, exercendo sua atração em calma espantosa e giro em torno dela como um peixe morto boiando sem poder afundar.

Chuva torrencial, eu voltava para casa com intenção de dormir cedo, por causa da viagem, quando dei com Rachel atrás dos vidros. Fingi ter esquecido de alguma coisa e

voltei, sem olhar para trás. Mas ela abriu a janela e me chamou. Mostrou-se mais servil que uma. (Já tinha parado a chuva). Subiu no parapeito da janela, embora molhado e ergueu o vestido para que eu visse e eu vi.

Imaginei, sem esperança de salvação, o plano de ficar com uma carta escrita por ela, relatando como tinha se entregado a outros, cadela e meretriz, amasse eu a um sapo no bueiro ou um monte de pedras que seriam mais humanos do que ela.

Fazia um luar fortíssimo, ela cantou, não sabia que eu estava ali mas cantava para mim, escondido na sombra do beco. Ela cantou, na janela, o maviOSO fox. *Uma noite no Rio* e tinha uma voz boa até, sem sair do tom.

Eu fumava, com o cigarro escondido na palma da mão para o Tibério não ver o foguinho no escuro. O luar era tão forte que eu encostado no muro, pensei que o Tibério me viu e desci o beco andando arcado como um velho, enquanto ela cantava ainda e, sem me ver, sabia que eu escutava para ouvir, apenas, o seu canto de lua.

“Na Paraíba no ano 1938 ou 1939 eu não tenho me lembro bem apareceu um cabra que é como eu não sei se foi no ano de 1938 ou 1939 que um homem apareceu lá em casa com desculpas de namorar a minha tia. Ele se chamava Jesus e eu não sei qual é o sobrenome dele e nem quero saber. Mas minha tia não o queria porque ele era um homem feio e além disso sem profissão logo após alguns dias eu comecei a gostar dele porque ele levava um rádio e deixava-o por alguns dias. Dere Certo dia ele apareceu com um automóvel e disse a meus pais que queria passear no automóvel com meu irmão e eu. Meus pais consentiram. Eu fui na frente com ele e meu irmão atrás. Ele nos levou em uma rua deserta e parou a “lata velha” dele que é como dizem para um certo tipo de automóvel. Ele pediu a meu irmão que se abaixasse deitasse porque um outro homem ia passar por ali. Depois mandou eu me deitar no banco e eu obedeci por ele deu-me algumas balas e depois não me lembro. Depois já estávamos de volta para casa. E “isso” repetiu-se várias vezes. Lembro-me bem uma vez que ele pediu a minha mãe para levar-me passear e ela deixou. Mas ele mentiu a minha mãe e levou-me na casa onde ele morava. Na casa dele sempre ia durante o dia. Lembro-me que ele também nunca me beijou. Outra vez foi no quarto dele, mas não foi na cama e sim no guarda-roupa ele deixou-me em pé dentro com a porta aberta de maneira que eu fiquei da altura dele. Depois nós mudamos para Natal e ele foi ano ano depois, e lá ele apareceu uma tarde quando o papai estava no quartel, estava só a mamãe eu e meus irmãos, conversamos um pouco, depois minha mãe foi fazer café, eu meu irmão e ele ficamos na sala. Ele mandou eu ler um jornal e meu irmão ficou desconfiado dos movimentos ele fez. Depois papai foi transferido para Goiania e minha casou-se com outro ainda em Goiania. Ele nunca mais me perseguiu e não sei se já morreu. E foi só isso e não pense que eu fiz coisas do arco da velha com nenhum idiota daqui a não como você.

Rachel”.

Rachel escreveu para mim essa história para que eu tenha confiança nela (esse nela significa Rachel e história), prometi-lhe pagar até cento e vinte cruzeiros pela história e disse que brigaria com ela (Rachel), caso não escrevesse a verdade. Ela obrigou-me a prometer que rasgarei a carta, depois da leitura. Ela tinha, então, oito anos de idade, devia ser menina pura e se a Paraíba não fosse longe eu iria para matar esse Jesus não sei do quê e sofro ciúmes que, quando eu for dormir, volte e leve Rachel com ele na lata velha.

Instada por mim, ela me contou que o Tibério terminou seu curso por correspondência de rádio-técnico, quer montar oficina, abraçando a nova profissão antes do fim do ano. De sargento a rádio-técnico! É preciso, por isso, que eu descubra um meio de abandoná-la, ameaçando-a com as provas que tenho contra ela e fazendo com que a Úrsula desista dos planos de fazê-la casar-se comigo.

Ela custou a vir, cheguei a pensar que não aparecia, mas às nove e meia surgiu na janela e, ao mesmo tempo, nasceu a lua no céu. Levou mais de uma hora olhando para o céu, quase sem falar, enquanto isso eu esperava na calçada. Meu fósforo terminou e não pude mais fumar. Ventava muito. No fim, ela perguntou se podia vir até minha casa de madrugada. Mostrei-me contrariado, com receio de uma cilada.

— Acho que não deve ir. Está muito frio.

— Não faz mal.

— Faz.

— ...

— Se tiver gente na rua, não vá, ouviu?

— Sim.

— Se for, a que horas vai?

— Uma ou duas.

— Está bem. Tiau.

— Tiau.

Atiramos beijos um para o outro e eu vim para casa. Perdi o sono, que apenas conciliei às quatro horas da manhã. Rachel não veio. Foi melhor assim, no entanto, não posso deixar de pensar que, na janela, pensava no Jesus não sei quê, enquanto eu morria sob a luz do poste nº 13.

Pretendo casar, a Rachel é minha única dúvida. Ela me disse que reparte o dinheiro que lhe dou com a mãe. Esse Jesus não sei quê pode vir de repente. Os documentos que tenho contra ela de nada servem, podendo agravar minha culpa: é um crime inscrito de estelionato. O principal não é a prisão, não são as conseqüências do meu erro, creio que seria absolvido, pois a justiça funciona em razão do dinheiro e da posição social do réu. Tenho medo, sim, do escândalo. É isso o que me apavora, quando acordo na noite, ouvindo a respiração adivinhada de Rachel no escuro. É minha noiva? Absolvido ou culpado ficaria essa mancha na minha vida pública, eu estaria destruído perante Zilda. Voltarei para Rachel, apresentar-me-ei a ela com todos esses documentos, que julga destruídos, fazendo-a ver que será inútil qualquer tentativa contra mim. Será um gesto de chantagista, mas é a única salvação. Recorrerá aos pais, que correrão ao delegado e farão a menina jurar que escreveu sob coação. Sem esperança de poder processar, entregar-se-á a todo o mundo, se prostituindo. Rachel, a meretriz! Desesperada, irá ao suicídio. É uma cartada perigosa, mas devo expulsar de minha casa esse fantasma, não viveria com uma idéia fixa a me remoer. Vamos que esteja grávida e, então, para destruir os planos macabros da Úrsula o dilema é: ou eu ou ela? Vou jogar a última cartada.

Vi Rachel pelas costas, logo após a minha chegada. Não sei se sabe que estou aqui, hoje à noite é o encontro. Na calçada defronte um soldado bêbado dormia ou nos

vigiava. Talvez tenha se entregado e a ele, na minha ausência e o desgraçado está-se rindo de mim sob o poste, enquanto ela não vem.

Nada aconteceu quando lhe exibi os papéis. Sua expressão, depois que lhe mostrei as cartas, permaneceu indiferente, um sorriso manso na cara. Esses papéis, gritei, mas ela debruçada no parapeito ficou sem emoções. Esteve hoje, por certo, no guarda-roupa com esse Jesus não se quê, enquanto a mãe fazia café para os dois.

Todos esses fantasmas que venho criando a tanto tempo, essa idéia fixa de Rachel são conseqüências de uma imaginação febril. Tenho-a depravado sem nenhuma sensação de culpa. (Não sei porque a minha família me deixou sozinho numa casa tão grande). Hoje é uma tarada, eu e esse Jesus. Pois a experiência da infância e sua tendência inata a afundaram no grau máximo da depravação. Era uma espécie de carne em vias de deteriorização e fi-la apodrecer, em vez de devorá-la e morrer docemente por ela. Se Rachel tivesse um plano, mesmo vago, de armar qualquer cilada, não escreveria os tais bilhetes. A sua reação, hoje à noite, seria desastrosa: nem demonstrou surpresa. E por três razões: primeiro, seu amor por mim é tão grande, que não pode mais resistir e se tenta desobedecer, exijo os mais sórdidos prazeres e ela cede, sempre cede. Chantagista reles, sou eu. O dinheiro é simples necessidade, a Úrsula usa a filha para pagar a conta do armazém. Não justifico a filhinha de suas entranhas de velhas meretriz: compraram as duas sabonete e cheiro e a Úrsula está escrevendo ao Jesus, na Paraíba, para que venha e traga o auto. Sou um desgraçado porque não posso matá-lo. E terceiro, a morbidez inata de Rachel, rememoro esse Jesus, por exemplo, que a lambeu várias vezes. Disse-me que foi mais de trinta vezes à casa desse homem durante os dez meses que passou na Paraíba. Entrava no quarto do homem em pleno dia. Quando me conta coisas dele, os meus olhos se cravam na parede: eu queria fechá-lo dentro dum guarda-roupa, para que fosse comido pelas aranhas e pelos ratos brancos. Ela ainda ama esse Jesus não sei quê.

Ao nos despedirmos, ela, interrogada, disse que não podia vir até à casa. Os cachorros arranhando a porta da cozinha, podiam acordar seus pais. Insisti, gritei, machuquei-a, até que jurou que sim. Falta pouco tempo, pois são meia noite e seis minutos.

Ela veio, trazida pela noite que a deixou na porta.

Não tive desejo de procurá-la mais, hoje não falei com Rachel e faço votos de não ser incomodado pela madrugada. Rogo a Todos os Santos que minha noiva chegue, para dedicar-me só a ela.

Rachel enlouquece o meu desejo, não por ela, mas pelas outras mulheres.

Durante as suas visitas só pensamos os dois em fugir da casa, porque o Jesus ou o Tibério podem acordar, que os cachorros estarão arranhando a porta – como arranham agora.

O medo nos deixa abraçados, sentados à beira da cama, até que o suor das mãos escorre sobre nossos corpos nus, presos um ao outro pelo suor que nunca mais secará das mãos.

Vivo oprimido, angustiado, além disso Rachel está bucho, muito bucho: não vale o risco e esse sofrimento. Imagino horas se o Tibério não acorda com o latido dos

cachorros, vê que a porta do quarto da filha está aberta, descobre a luz acesa aqui no quarto, abre a porta e eu e Rachel damos de cara com o diabo do homem. Nossa Senhora! Nem gosto de imaginar essas coisas.

Quanto mais me recrimino dos meus erros, mais concorro para cometê-los. Ouvi a música de saída do cinema, logo depois via-a entrando em casa com a mãe. Fui até a esquina, ela abriu a janela:

- O que você fez hoje?
- Nada.
- Conversou com alguém?
- Com ninguém.
- Medo?
- Não.
- Frio?
- Sim.
- E hoje?
- Você quer que eu vá?
- Quero. Vai?
- Vou.
- Entre e feche a janela.
- Tchau.

Fiquei-a a espreitando, oculto no beco de nhá Vida. Não apareceu ninguém. A Úrsula, pelos fundos, avisou o Jesus para não vir. Estavam, enquanto – eu o idiota! – vigiava, ela e o Jesus dormindo um nos braços do outro e dentro de um guarda-roupa, a Úrsula fazendo café e o Tibério transmitindo loucos telegramas para o mundo.

De madrugada baterá na janela e amanhã, eterna desculpa, a chamarei de prostituta. Anjo da Guarda que me guarde e proteja. Não sei o que será de mim, tudo se precipita para uma solução trágica. Como se essa expectativa angustiada fosse a razão de minha vida. De que serve à guisa de desculpa, repetir os versos de Lord Byron: “Sou como sou; não me fiz eu mesmo, não pedi a vida”. A realidade é que sou o que quero ser, não me fiz, mas posso me fazer eu mesmo; não pedi à vida, mas vivo. Preciso ter vontade, não ficar sozinho sempre nesta casa, exercer essa vontade sobre mim mesmo, nem que seja preciso cortar meu coração e jogá-lo em cima do telhado para que os corvos o comam, antes que apodreça no próprio peito.

Eu a esperava, a partir das onze horas, a chuva e o vento recomeçaram torrencialmente. Tive dúvidas da vinda de Rachel, mas fiquei acordado, com um restinho de esperança. E, na verdade, desejoso de ouvir as suas leves batidas na porta. Quando o relógio marcava uma hora e um quarto ela ainda não chegara. Cheio de raiva eu andava pelo quarto, cuspidando no chão e olhando a minha cara no espelho (rachado por um raio, no tempo de minha avó), a cama, abrira uns caixotes com retratos antigos, que me davam tanta saudade que as lágrimas pingavam sobre eles, cada vez que os olhava, andei pelo quarto, fumei, li três vezes um número de revista, com lições de francês sem mestre, sentei na cama e admirava uma trepadeira que atravessava a janela pela vidraça quebrada e entrava no quarto, sobre a minha cabeça me apavorava aquela ratazana seca suspensa por um prego e que é o meu talismã, a cama desarrumada e os dois ganchos de rede, onde meu avô se embalava esperando, por certo, como eu, as suas putas. Olhei a cama, fixamente,

até que ela se elevou no ar e saísse pela janela da trepadeira; era preciso limpar-me do mal, que me afogava, transbordava da boca, como uma xícara que se esfrega no pires para limpar o café derramado e assim eu devia me limpar do mal.

Alguém bateu na janela, mas era a chuva e sem ilusões resolvi dormir, quando seus dedos bateram no vidro e eu me levantei assustado, ouvindo a chuva que caía na calçada.

Ao entrar deixou Rachel seus chinelos na porta da rua, porque estavam lamacentos e encharcados. Entrou de meias, pisando na ponta dos pés, vestira em rasgo de coqueteria um *tailleur* cinza sobre o vestidinho de pelúcia. Em menos de um ano, ela vai ser meretriz, seguindo o seu destino. Ficou deitada, ouvindo o que eu falava e enrolando um cacho de cabelo na testa. Eu fumava, queimando os dedos, e falando, apertava-lhe o nariz, mordida-lhe as bochechas.

Ela ria, um riso contido por causa do silêncio na casa.

Sentado, eu também, à beira da cama, de pernas cabeludas, olhando para a ratazana seca que mexia a cabeça sacudida pelo vento.

O cabelo preto caía-lhe na cara, escondendo-a, essa face oculta pelos cabelos foi o Jesus que viu, pois é a face do amor. A outra metade, mais falsa, ela, deixa que eu beije e adore na escuridão.

Após o jogo de amor, me levantei e comecei a andar à roda do quarto. Esperei dez minutos, mas ela como uma vaca deitada no pasto. Convidei-a a vestir-se para ir embora. Ela disse que queria ver os bilhetes, prometi exibi-los de longe. Assim não queria, retrucou. Queria, a pérfida, rasgá-los e perguntei-lhe se precisava de dinheiro.

— Quanto?

— Cem.

— Cinquenta serve?

— Sim.

— Então, vista-se.

Mostrei-lhe, longe da cama, todos os bilhetes. Ela explicou que precisava do dinheiro para pagar o *tailleur* novo que estava vestindo para mim. Ficou apavorada, devido à falta de luz, quis vê-los de perto (queria rasgá-los, instruída pela mãe).

O meu coração pulou quando ela disse que estava ouvindo assobios na lua. Na lua, não a rua. Apurei o ouvido e ouvi também, vinha de longe, sempre o mesmo tom fino: na lua, não na rua. Depois deixou de ser ouvido. Ficaram só os galos cantando e nós, nus e com frio, sentados na cama sem nos olhar.

Ela viu a sua nudez inimiga no fundo dos meus olhos e está, entre os lençóis pingando, por causa de uma goteira que nasce da face oculta pelos cabelos. Por que não se levante e passa a mão fria pela minha testa?

O rosto oculto agora, inteiramente, pelos cabelos e tenho medo de sua boca aberta, mas que não fala. Ainda há pouco, nua e suplicante, rezava atrás da porta, e dos cabelos goteja o sangue.

A ratazana seca que o vento sacode caiu do prego e está, com o rabinho satisfeito, bebendo o sangue que pinga no chão: é doce beber o sangue pingando quente de uma boca. Quando vierem me buscar apanharão a ratazana, viva, e roendo com os dentinhos e unhas um buraco no porão, onde eu espero que venham me buscar, os olhinhos pingando no escuro:

— Pam, pam, pam...

Joaquim, n. 15, pp. 12 a 15.

O RAPAZ DE GRAVATA BORBOLETA

Joãozinho, como bom menino, amava sua mãe e tinha medo de Deus.

Ele diria:

– Minha mãe, eu vou-me embora. Nunca mais volto. Deixa-me beijá-la pela última vez.

– Por que, meu filho, me deixas?

Ela diria da inutilidade de fazer perguntas quando já sabia as respostas. Meu filho, quer arroz? meu filho, quer um copo de leite? Meu filho, não quer.

Seus olhos – olhos de estrela fria – e o vulto familiar como a porta da rua ou seu lugar à mesa do almoço.

Gostava daquela água de moringa, de acre gosto de barro e se deliciava com o cheiro de fazenda limpa em sua cama. E de pentear o cabelo diante do espelho rachado (Perder tudo isso em troca do quê?) O quarto com a cama e os livros espalhados sobre a mesa, um retrato de namorada na parede. E o próprio reflexo que, no acender a luz, surgia no espelho, como um amigo que morasse no mesmo quarto.

Nunca mais volta para casa. Andando sob as árvores da rua – outras árvores – e passando sem voltar a cabeça.

Parado na porta, enquanto os varredores da noite erguiam o pó com as longas vassouras e atrás dos homens seguia uma carroça de dois cavalos brancos sacudindo as campainhas. Assobiando, de mãos no bolso, ao acender das luzes nas janelas, entre o grito das mães nas portas chamando um filho perdido.

A sua fisionomia – um pouco menos de Câncer, seu signo, e muito de Leo, signo imediato – era impressiva de quem nasceu para reinar sobre alguma coisa. Ainda que fossem pedras, sombras ou papéis. Em casa, ele nunca seria mais que o filho do rei e o pagem da rainha e o criado de quarto do avô.

– Joãozinho.

Nada, dentro do silêncio ela esperava a resposta sempre negada.

– Meu filho, venha tomar café.

– Já disse que não quero.

– Tem bolinho, meu filho...

– Já disse que não quero. A senhora é...

O silêncio fazia sofrer mais que as palavras.

No lar, cada coisa tinha o seu lugar certo: na sala de jantar o quadro da Santa Ceia, na cabeceira de sua cama um crucifixo e o pano de prato na cozinha: “O pão nosso de cada dia nos dá hoje”.

Não mais abrindo a porta da rua, com a chave na mão cruzar o corredor escuro e encontrá-la, ao lado do rádio, cerzindo meias e toda silenciosa. A face meio ensangüentada pela luz crua da lâmpada, ela diria, sem espanto: É você, meu filho? Mas ele não respondeu, como sempre era uma inútil pergunta.

Toda vez que ela, como a mãe de Sto. Agostinho, chorava lágrimas pelo filho, mais longe o perdia na sua salvação. Ele a odiava, então com todo o ódio, porque a odiando, odiava-se mais a si mesmo. E ele gostava de se amar, rindo da beleza de seu nariz diante do espelho. Mas essas lágrimas vazando das faces reatavam, entre os dois, o cordão umbilical da infância.

Ele atendeu a comida, e afastou o prato. A mãe, com uma lágrima boiando na voz, ensaiava suas queixas. “A mártir gratuita...” ele pensou...

– Coma, meu filho... Você está magro.
Estacou, engasgada, e com sorriso venal ofereceu a travessa:
– Experimente, está bom... você devia..
O filho se esgueirava diante de sua cara branca de susto:
– A senhora é uma mulher impossível. Devia... devia... sempre essa mesma coisa
– que inferno! Ao menos, deixe a gente em paz.

Apesar de ser um fraco, não foi menos impiedoso na punição dos próprios erros (embora não os lamente).

Só o ódio liberta e do ódio contra a casa saía mais forte e cheio de soberba, com um sorriso no lábio de buço nascente. Quando pecou, nunca sentiu gozo: pecou, para se salvar. Era forte como um anjo entre os homens, desarmado embora contra a tentação do diabo. E sem temor ao desespero, desespera-se – quando é hora.

Nunca chorou, depois de ser um homem, ainda em face da morte. Momentos de raiva ou solidude apenas o armaram para enfrentar seres odiosos e os falsos sentimentos. Também não chorou, dias antes, a morte da avó, quando ela quis prendê-lo com o amor de seus olhos enrugados.

Era uma força estranha contra a qual nada podia, essa que lhe move a sair de casa, ir conhecer terras. Bem que ele morreria, se ficasse o resto da vida *aqui*, trabalhando, comendo, dormindo. Acha as coisas que faz tão sem importância: estudar, beber chope, ganhar seu dinheiro no fim do mês. Há tardes para salvar mas longe daqui.

Aqui não as salvaria. Já tem destino traçado: a mãe, os amigos, emprego, essa cidade.

Seria bom voltar, depois de partir, entre o orgulho de ter-se perdido.

Como era diferente longe da casa: alegre com os amigos, amoroso entre as mulheres, patético e lírico para os transeuntes. Em casa, não tinha mistério para ninguém.

Quando decidiu partir, os chinelos, um espelho rachado, seu lápis o olharam com ódio também. Via-se partindo e, depois, barbudo e com piolhos na barba andando nas ruas sob a chuva e sem dinheiro no bolso para tomar uma sopa.

Noites sem fim, de volta a casa, encontrava-a sentada e meio adormecida numa cadeira, à sua espera para oferecer-lhe uma xícara de café ou se preferisse, chá. E que ele não aceitava.

Queria cortar os braços que o abraçavam. Filho ingrato... Se partisse, ele iria amá-la, embora de longe. Não seria um ingrato, queria amar com liberdade. Se quisesse chorá-lo então, seria digno de cada lágrima.

O amor da mãe pelo filho é um amor inútil para o filho quando ele se torna um homem.

Raízes podres entre as quais bóia o coração oco da vida, sem força para arrancá-las do peito, cada dia o fortalece em sua decisão de lançá-lo com um vômito quente pela boca.

Julga que foi amaldiçoado (quando nasceu) pela mãe, tinha sinal terrível queimando o peito. Não há vaidade, onde há sim, a fatalidade do pecado.

Combate desde o nascer do sol para “domar” a turbulência interior. Investiga a infância e os dias. Acha que só os covardes e cínicos invocam os anjos de fogo: SUA VIDA É UM ATO DE DESESPERO.

Não cultiva draminha interior (é mais difícil do que parece).

O medo selvagem de, cada manhã, se sentir mais velho. E uma tristeza de estar, no que faz, começando sempre.

As lágrimas da mãe pelo filho chorado não valem um único cabelo da amada que tem essa beleza de um pavão real.

Com a unha do polegar afagou o buço nascente. Com a unha do polegar afagou o buço nascente.

Joãozinho foi a um aniversário e voltou de madrugada, bebeu demais e acordou indisposto, ele precisa muito de uma mulher!

– Dormiu bem, meu filho?

Dentro do silêncio ela espera, porque o seu castigo do céu é o silêncio do filho, magro e pálido, quem sabe doente.

– Dormi, foi uma farra...

– Você tem uma cor verde, sente alguma coisa? A bebida lhe faz mal, meu filho, você não devia...

Cada vez que diz “meu filho” se sente morto num caixão, a mãe de preto chorando com um lenço nos olhos.

– Eu bebo para esquecer...

– Não fale assim, meu filho. Deus ajuda...

– Deus não existe.

– Meu filho! Que Deus lhe perdoe...

Ele precisa urgentemente de uma mulher – meu Deus!

– Quer mingau, meu filho?

Não responde.

– É um só minuto... Eu já faço, você come, não é?

– Por favor, mãe... Chega!

De volta achou, ao lado da cama, num perdido incompreensível de perdão, um copo de leite e as bolachas de todas as noites. Não os tocou, assim um leproso fugindo de seu amor.

Tinha uma frase de incompreensão a todos os seus atos:

– Meu filho, o sinal da cruz!

– Não ande, meu filho, em más companhias.

– Está frio, meu filho, leve o chapéu.

Amava-o, sim, amava-o sim, como a um filho morto. Morto no próprio ventre.

Ergueu-lhe o rosto desamparado, por onde as lágrimas afluíam suadas. Não podia enfiar o fio na agulha, ele a ajudou como ajudava, antes na infância, enxugando os pratos. Quis beijá-la, mas a ficou olhando, em despedida, meio rosto na sombra e caminhou pelo corredor, fechando a porta atrás de si. Na rua, procurou entre os bolsos um embrulho que, como um ladrão, olhando para os lados, abriu e era um objeto misterioso. Ficou exatamente cinco minutos junto à porta e quando saiu para a luz do foco trazia, no pescoço, uma gravata borboleta: era uma gravata borboleta vermelha e com bolinhas azuis.

NA PERDIÇÃO ELE SERIA O SEU FILHO ACHADO E NA PRIMEIRA ÁRVORE DO CREPÚSCULO PODIA VER AGORA SUA FACE ENSANGÜENTADA.

Joaquim, n. 16, pp. 11-12.

TERRA

Na ponta da ilha se erguiam, eriçados de mariscos, os negros penhascos onde o mar estende sua pele de cavalos suados. Eram, ao crepúsculo, enormes cabeças de sangue coagulado na praia que o vento sul varria. Apenas os vagalhões molhavam suas pedras douradas pelo sol das almas em que, na calmaria, não chegava o fartum dos peixes apodrecendo na areia. Só, entre os penhascos, amei que as ondas lavassem o meu rosto na selvagem carícia de escumas.

Marchando ao rangido da areia nos sapatos, eu deitava na duna quente e, as mãos sob a cabeça, seguia o rolar do céu sobre as ondas. Louco prazer me despia a roupa e, na rebentação, deixava que rolasse o corpo nu pela salsugem. Na treva um vagalhão estourava sobre minha cabeça, cobrindo-a, eu mergulhava de olhos abertos vendo os peixes fosforescentes riscarem o mar negro e, então, batia os pés no fundo saindo com um grito fora da água. Às vezes, um pescador me saudava, da terra, com a brasa do cachimbo. Eu surgia na praia, retombava entre as ondas, os siris arrastando a meus pés seus luminosos ventres. Na areia eu dormia, despertando com a mansa ternura da onda fria nas mãos e, depois, amarrava os sapatos ao ombro, escalando os penhascos fantásticos sobre o mar. Sentado na pedra coberta de musgo eu seguia a luz balouçante de um navio pesqueiro. Às vezes, uma cobra d'água mostrava sua cabeça entre as pedras e lagartixas corriam sobre as minhas mãos imóveis. Pondo-me de pé gritava para os ventos. Ou bradava canções desconexas sobre a lua. Nenhum prazer era maior que noturnamente cruzar, de pé descalço, o pequeno rio de águas quentes na praia. O leito variava durante a noite, eu o buscava entre as dunas, para molhar as mãos na sua água quente. Quando me fazia ao mar com os pescadores, trazendo no corpo queimado o odor dos camarões no fundo da canoa, eu vinha com os olhos deslumbrados. Ao entardecer corria na praia, atravessando a vila dos banhistas e as luzes acesas na porta branqueando o caminho. Ninguém subia, à noite, na pedra de onde eu dominava, só, o coração cheio de soberba.

Dei as costas à praia e subi o caminho de pedras clareadas pelas poucas estrelas, mas no promontório vi um vulto negro de moça contra o céu. De pé, olhava para o mar, a cabeça meio dobrada como um pássaro no ombro. Sobre o marulho e o guincho das gaiotas com os peitos inchados ouvi que ela gritava para os ventos: Terra! Terra! Varria as pedras a babugem das vagas e, à beira do abismo, sem medo, a moça escutava o búzio selvagem da maresia. Foi quando ergueu sobre mim a face noturna onde brilhavam os seus olhos de uma estrela fria, e o vulto de uma árvore no crepúsculo abrindo os braços para a lua nascente que a recebeu. Ela, que a vira silenciosa na sua contemplação, voltou-se e pela segunda vez olhou-me, enquanto as ultramarinas aves feriam o ar com gritos roucos, o vento trazia a seus pés a areia quente das dunas. Então ela partiu, deixou-me sobre a pedra fitando a lua que saía das águas como um banhista ensangüentado.

O olhar de estrela fria cegou a minha alma no incêndio rútilo de seu clarão e jazia a seus pés atirada como um peixe na areia. Vi-a nas árvores, dormindo com as pedras, no vôo dos martins-pescadores rumo ao sul. Lá onde a água do mar de azul se muda em verde ela dormia o seu sono encantado. Não podia comer, porque a sua lembrança como a marca de um pé na areia surgia do prato e distraía em toda a fome. Vaguei pela ilha, inutilmente, em busca de um corpo estendido nas dunas. No mar, ofuscando os olhos com a visão de sua beleza mortal eu a vi num barco singrando de brancos seios nus a proa. Gritei, apontando com o dedo sem que os pescadores, descansando os remos, a

vissem com pés de espuma e escuros cabelos de alga. Esperava o regresso dos barquinhos, de velas cheias, como uma procissão de homens no mar e protegendo os olhos com a sombra da mão eu esperava por ela. Mas os pescadores puxando as canoas sobre troncos roliços na praia, acendiam os cachimbos e repartiam a pesca. O mais velho, separando-a na areia, em montes pela espécie, vendia aos banhistas. De longe, vinham alguns meninos amarelos com embiras na mão para mendigar seu punhado de peixes. Entre nuvens de moscas, um praiano de cócoras rompia a pele dos cações, afiando no lombo do peixe morto a faca. Depois, outro o esquartejava em postas, que as meninas lavavam no mar. Os restos eram na areia disputados pelas galinhas de bicos vorazes. Vinham os corvos com seus olhinhos vivos que devoraram os cegos olhos dos peixes e bebiam o sangue aos pequenos goles.

Vagava pelas dunas, enterrando os pés na areia, atrás de um vulto que o vento evanesceia entre o ar. Pisando a espuma sentia os seus passos apagados pela onda e afundava as unhas na areia para desenterrar entre as conchas o seu corpo de molusco róseo. No exausto crepúsculo, o sol queimando no peito, subi ao alto da pedra para esperá-la. Caiu uma, duas, três estrelas cadentes pelo céu e apagadas no mar. Entre as gravatás abria os olhos, sonolenta, esse mosquito da malária. Risquei a faca de pesca em desespero no peito, molhando os passos na areia com o envenenado sangue do amor. Diante do promontório chamei treze vezes a palavra mágica de sua boca, enquanto os morcegos voavam ao redor da minha cabeça. Os invisíveis grilos entre as raízes anunciavam sua chegada. Ela morava no mar, cheia de mistérios, como uma canoa imóvel no mar morto. O ar morto se carregou de anúncio e pesado encantamento. As gaiotas silenciosas escondiam as cabeças sob as asas, ondas caíam suplicantes entre os penhascos, sem molhar meus pés. E, a um clarão da noite, eu vi o seu pálido corpo correndo sobre as dunas e submergir como lua ensangüentada no mar. Antes de desaparecerem vi-a parar um instante e erguer o braço num adeus e sua mão aberta fosforescendo no ar era como a mão de um afogado que se ergueu das águas.

Como a roupa molhada sua memória presa ao corpo e, para limpar-me, despi a roupa e entrei no mar, a água fria batendo-me nos joelhos. Nasceu mortamente a lua sobre as águas e, na praia, com as palmeiras projetando sombras na areia, subia uma nuvem quente de pétalas murchas. Senti, de repente, o deslumbramento de sua presença. Ela veio correndo na areia. Nua ela corria como um vento que derrubasse todas as folhas das árvores. Mudos pássaros ouviam o rangido de seus pés na areia e as dunas se abriam à sua passagem como um barco partindo na maré. Quando as águas se afastaram para recebê-la, correndo ainda, já lhe cobrindo as coxas e a fria carne de pálida lua, a sua nudez feriu-me como uma espada nos olhos: sem alento, vi-a pousar sobre uma onda gaiota de pés nus e asas cansadas. O mar lambia os seus longos cabelos boiando à flor da água como uma rosa incendiada ao luar. Nadou com moles braços de alga se erguendo ante a lua no mar e seus gritos de prazer, acordando as lagartixas que dormiam nas pedras, me atraíam e nadei no seu rastro de espumas. Ela me esperou, longe da praia, essa mãe d'água boiando, e branca, os cabelos encharcados de peixe e espuma. Toquei-a nos dedos e era quente do rio entre as dunas, apenas sua luxuriosa cabeça de medusa se erguia mansamente ao fluxo das ondas. Sem palavra, tastei os seus lábios no escuro e beijei uma boca de esponja úmida. Foi beijo sem prazer, a lua rolou pela areia e vi, de súbito, os dois olhos estelares se apagando. Ela riu, nadou veloz para longe e quando eu chegava, arfante, para agarrá-la na praia, apenas encontrei na areia a marca dos seus pés, molhados.

Segui-a, gritando, e por um instante a lua encoberta não deixou ver as ondas que, como a língua de um cão, lhe lambiam o corpo, e a sua nudez era de uma estrela cadente

que saía do fundo das águas. Perdido entre a montanha e a noite, foi inútil esperá-la, já se tinha esquecido ou estava morta. O seu olhar de onda selvagem não mais tombaria sobre um coração amargo e seco. Sangue rútilo pingava nas mãos e da boca em que, ela, o negro morcego, vinha chupar os lábios malferidos. No instante em que eu velava, dormia por certo, os cabelos enxutos e fechando os olhos de estrela fria. O meu coração estava farto de saber e a alma de esperar, perseguindo-a como uma duna desfeita pelo vento ou o rio de águas quentes que na noite muda o curso. Sem tristeza, caminhei até a beira do penhasco e a babugem de um vagalhão lavou-me a cabeça cega, gritei Terra! para os ventos. Sabia que, embora não acudisse, ela despertaria do seu sono ouvindo esse grito sobre a montanha. Quando eu mergulhei entre os sargaços, no grave silêncio uma gaivota deu um grito rouco e voou a meu encontro sobre a crista das ondas. Antes de afundar, ainda a vi na pedra, olhando com amor para mim e toquei o fundo do mar enfeitado de caracóis coloridos.

Joaquim, n. 17, pp. 12-13.

PONTO DE CROCHÊ

... ponto de uma laçada, meio ponto. Ensangüentado rosto sob o papel de abajur, pontas de uma agulha que revolvem a memória, menina de tranças diante do espelho da sala e oh! banguela oh! cirandinha meu anel era de vidro e você é uma mulher imprestável; por favor, mãe, quero ir no circo ver o leão. De quem é o retrato desta mulher, Gabriel? Rosto da mulher fatal, cabelos escorridos de mulata, um sorriso desdenhoso na boca. Ga, Gabi, Ga-bri-el: anjo Gabriel!

Três trancinhas, meio ponto, ponto de duas laçadas. Aquele trecho da carta: "*mui idolatrada mulherzinha... Você é um anjo na terra*". Ela: "*oh! meu bem amado*". O bem amado, pela primeira vez, em ceroulas e camisa xadrez: rosto do filho mordendo-lhe o seio, perdão, mãe, não faço mais, o leão de boca escancarada no meio do picadeiro; ervilhas para o almoço, quanto é a dúzia seu Crispinho?

Como uma pomba branca no seu pombal a vizinha na janela, fazem hoje vinte anos de casados, vamos celebrar, Gabriel? Sabe que a Anete brigou com o noivo, não? pois brigou. Meu filho, respeite seu pai, disse Jesus, ponto, meio ponto. Meu pai é um cretino. Voz sem nenhum perdão: pra quê? é um dia igual aos outros... A face na água trêmula dum outro homem, chamava-se Lucio Esteves de Aguiar, bonito nome! e, Jesus Maria José, se tivesse fugido como a Alzira?

Desmanchar o ponto, errou.

Falaria com o filho, na esquina, véu preto no rosto, pecadora cheia de vergonha, com anéis no dedo. Arroz feijão, carne assada, o preço da ervilha quanto é? Enxaqueca, a orquídea misteriosa florindo entre a noite, amor.

Morte do mano Ismael, desquitado da mulher à-toa (sorriso desdenhoso da mulata), por onde andarás o filho e sem dinheiro pelas ruas? Tinha vinte cruzeiros na gaveta da cômoda, a segunda à direita, três trancinhas, meio ponto: é tudo teu Joãozinho. Leve pontada nos rins, essa dor. Face austera do pai no caixão, no meio da sala e sobre quatro cadeiras: a mesma face risonha diante do prato de macarrão. Agora a própria cara enlambuzada, no espelho, de geléia. De pêssego ou de maçã? De maçã,

talvez. Não, de pêssego. O olhar de um homem que passou no bonde, prima Indália nua valsando ao luar, careca queimada do sol de tio Bonifácio. Morreu, coitado, da febre maligna. Fazer o rol da roupa branca: *onde está a abotoadura da camisa?* O gato comeu, disse, e ficou rindo tolamente divertida ao vê-lo em ceroulas e camisa xadrez. Mamãe, quem é a mulher do retrato? É mulher má, meu filho, levou teu pai à cadeia. Meu pai é um cretino, anjo Gabriel chorando com a cabeça entre as mãos, aflito pela sorte do filho que fugiu de casa. Homem fraco ponto de duas laçadas. Uma vez, numa rua, numa cidade, uma vez, numa rua, numa cidade, um homem. Ela, de mãos aflitas, diante da orquídea branca, insensível, mas linda. Alheias mãos ofegantes, silenciosas, que movem a agulha de osso, seus olhos de estrela fria, alma tão fatigada e mamãe, olha lá o leão.

Rosto de mulher dissimulando na sombra. *Gostas desse quimono?* Ele nem notou o quimono azul; a mão sem ruído trançando a agulha, irresistível fim de tudo, conversa de duas moças à janela; e o sol na parede branca da casa. Menina de tranças diante do espelho e, agora, o chinelo gasto a seus pés, como um presente dos três reis magos, ao lado da cestinha de costura: quatro meias a cerzir. Amanhã é quinta-feira, dia de macarrão para o almoço; mais pó sobre os móveis; e as coisas sem sentido na terra.

A folhinha na parede marcando o dia 14 de junho de 1943, uma missa para as almas do purgatório. Longe da dor do mundo, o padre no negro confessional, uma vez, numa rua, numa cidade, um homem; ponto, meio ponto, ponto, como é linda essa valsa, dançar essa marca que bom seria; vulto severo do marido, não mais em ceroulas. De preto e rindo com a mulher do retrato – Gabriel, velai por nós, trágico rosto do filho com a mão erguida enfrentando o pai, meu pai é um cretino. A porta da rua que se abre, passos confortadores de homem no corredor, paz.

Um ponto, um pensamento e outro, depois outro, o silêncio na casa de madrugada, rosto do filhinho com sarampo, gargalhada de Gabriel bêbado que chegou da farrá: por tua causa Colombina, passei um triste carnaval... Sonhou com dona Matilde, morreu há tantos anos, ela tomou-lhe a mão, com frias mãos descarnadas de morta, e disse, a face resplandecente de luz: meu filho, quer arroz? meu filho, quer um copo de leite? meu filho, não quer.

Semblante do filho (Joãozinho) crucificado no vitral amarelo da igreja.

Disse, com a face resplandecente de luz: do que eu mais gosto é de um copo de cerveja. Um aviso para o futuro: Gabriel deixar o vício? Se contasse o sonho... não, rir-se-iam, pai e filho, da pobre dona Matilde. O chapéu e o guarda-chuva na chapeleira como a anunciação de sua volta. Imagem da face cansada na vidraça: sou feia? serei linda mulher? é preciso visitar dona Isaura, mãos velozes na penumbra, pensamento mais veloz que as mãos.

Por tua causa Colombina.

Um casaco de peles, o colar de pérolas ao pescoço, dois brincos roxos na orelha; mulher chorando na tarde, ponto de duas laçadas, com sorriso desdenhoso na boca.

Ergue-se de cabeça baixa, guardou o novelo, a toalha na cestinha e andou lentamente para o corredor iluminado, de onde vinham os passos agora mais perto.

EUCARIS A DE OLHOS DOCES

Voou. Voou com o peito inchado, negras asas silenciosas ao vento, entre a janela aberta da noite.

– Colvo, me leva...

Pediu, de calça curta e com os joelhos sujos de terra, sentado no degrau da porta; não quis, oh corvo ruim, levá-lo para o fundo de uma noite, onde dormia o corpo frio de Eucaris.

Ela corria de pés nus entre as couves e tapou (oh! banguela) com a mão, sorrindo, uma boca esquecida. De mãos dadas passeavam, à tarde, perto da casa dela.

– Ói lá uma estlelinha!

– Não aponte, bobo, nasce verruga no dedo...

Ui! que medo... Essa palavra verruga, imunda como gota de café na roupa branca de marinheiro: bo-bo, ver-ru-ga e, atrás das sílabas, apareceu a cena da varanda em penumbra. A estrelinha que era dela, no céu piscando.

– Eucaris...

– Que é, bobo?

Tão indiferente, ai que dor no coração! uma rainha distribuindo pão entre a plebe, miraculosa rainha, mas sem orgulho nenhum.

– Você é minha namorada?

Disse, e fugiu, correndo de calça curta entre as sombras inquietas de árvores na calçada – o inquieto coração. Havia o bilhete que, lido atrás de uma porta, era prece de feitiço: meu bem eu gosto de vosse ouviu vosse me responde ouviu um beijinho do Luiz Carlos S. dos Reis. E o medo, mais que do próprio pai bêbado dançando e cantando diante da mãe (ela chora), ali em frente ao pai dela: gordo, uma pança de azeite e vermelho, cofiando as guias dos bigodes, como se lia no Terceiro Livro de Leitura.

– Então, seu moço, quantos bandidos já matou?

Velho bobo, e Luiz Carlos rezou, com as pernas no ar, 7 Avemarias e 10 Padrenossos para que ela não morresse de tifo: os seus olhos eram luas negras em apagado céu. Bailavam os pés nus de Eucaris, mais leves que o sono das formigas, na ciranda alegre, uma e outra agulhada no peito levou-lhe a mão pesada no coração. Essa dor como é benvinda, Luiz Carlos S. dos Reis morrerá, ouviu? daqui a dois minutos. Era no dia da primeira comunhão, ajoelhou a seu lado e Eucaris tinha, na reza, as mãos postas como duas pombas brancas no telhado.

Vozes celestes, flébeis queixumes de harpas sonoras, penumbra olente desce do teto da nave, e viu um serafim voar, então, sobre a loira cabeça de Eucaris. Ungiu-se aos óleos da mesma fé e paixão, oh! alma cândida banhada em águas cristalinas de inocência – e salvo de ser um diabinho cego. Ingênuo rubor tingiu as faces de Eucaris ao sentir-lhe o frouxo toque dos dedos: ele apertou-lhe a mão, palavras escorregam dos lábios como lesmas brancas.

– Você me gosta?

Um grito de selvagem triunfo subiu entre o silêncio da igreja sobre as cabeças dobradas em prece, ela disse sim, ela disse sim, mais o rubor lhe incendiou as néveas faces loiras; e com ímpeto de indomados cavalos bárbaros, luminoso e rebelde um hino eucarístico tombou de sua alma aos lábios sôfregos.

O corvo de asas abertas voou bem longe e para nunca mais também. Fugiu com seus úmidos olhos doces, o nome Eucaris, entre o tênue toque dos frágeis dedos brancos. Ele chegou correndo, medroso sorriso na boca para vê-la:

– Não faça barulho, criança.

A mãe de Eucaris, dona Virgínia, lhe disse e sentiu-se tão infeliz por ser um bruto, que quis morrer, para não perturbar seu sono febril. Pálida mãe magra, de preto, e o pai roliço como a estatueta da galo amarelo sobre a toalha, fitando de mãos cruzadas nas costas a rua.

Não o deixaram entrar no quarto escuro ao lado, mas eu da noite a roubariei, ouviu? levando-a em rústicos braços de O Grande Ali-Ahmed, hércules do circo na esquina, a um parque onde o dono é meu pai, eu me vingo, deixa estar, eu me vingo.

Alguém chora com medo da morte que abriu suas asas no quarto ao lado, escuro. Os pais não sabem, estão é noivos. Eucaris foi para o céu onde se casarão um dia os dois. Disse-lhe a mãe, com voz enlutada, em que se rasgam macios véus de seda.:

– Meu filho, Eucaris morreu!

A xícara partiu-se em cacos, espalhada e perdida pelo chão – a mancha de café umidecendo o tapete. Ao som de soluços, quis fugir para bem longe, onde em paz pense no leve rubor do constante rosto a cicizar, entre os lábios abertos na reza, sim, quando erguendo os olhos viu lágrimas pingando por umas guias de bigodes, sim.

O coração dói, nada ele diz à sua mãe ou ao doutor, para se finar assim entre a noite, à espera que um corvo o leve no seu bico preto, ao circo que fica na outra rua, onde ela brinca correndo ao sol.

Chama, sozinho, na noite que se adentra: Eucaris... Chama por Eucaris e, quando o vento derrubou a vassoura no chão, ele a viu, mais que silencioso e passeando toda branca entre a roupa estendida no arame.

A noite cai, o menino treme de pavor vendo que, com pálido sorriso no rosto, dois ou três fantasmas passeiam ao luar. Ele pensa, antes de correr até a porta iluminada, que logo será um homem. Um homem de calças compridas, e correu de medo, chegando num botequim e que pede, em voz baixa, ao garçon um trago para esquecer.

Joaquim, n. 20, p. 14.

ULISSES EM CURITIBA

Por entre as folhas amarelas do plátano, sob a janela aberta, um grilo chiou. No silêncio do quarto (ora dentro de mim ouço) ouviu o despertar leve de uma mosca. Que voou. Na casa vizinha – lá – a menina – dórré – no piano – li. A mosca voava ao redor de sua cabeça como a fumaça de um cigarro aceso. De uns pelos do sovaco escorre o suor em gotas de chuva – dos olhos nenhuma lágrima – eis que a mosca pousou, rainha na pálpebra direita. Dó ré mi fá sol lá, ele tinha de ir lá, antes da noite daquele dia. Com um olho, agora aberto, fixou a ponta suada do nariz em que havia um clarão de crepúsculo que batia sobre os primeiros telhados. Uma espuma escorreu da escancarada boca e a mão, fora da cama, apertava um cigarro apagado. Os sons como bolhas de ar sibilaram entre dentes: uig iii u g ii; a mão se abriu, o cigarro rolou pelos dedos: durmo afogado num copo d'água, com um lírio decepado na borda. Quando acordou, ouvia o grilo dentro do quarto. A baba fria dos dentes secara pegajosa ao calor do traveseiro e sentado, a cabeça nas mãos, fitou-se no espelho: de quem é esta cara? O grilo cricrilou

no quarto: uig iii ii uigu. Dois olhos se abrindo como pardas asas de uma borboleta: eram castanhos. A face, lúrida. Mão de unhas rosadas deitou uma sombra de falo, erétil no chão: o muco leitoso pendia de um dedo, mole. O grilo cantou a seus pés – na água estagnada de uma idéia as borboletas botando suas larvas brancas e transparentes: o muco sob a língua engoliu-o. Não devo me deitar vestido, amassei o paletó; mostrou a língua e se escondeu atrás do espelho. Não olhe pela janela: a parede branca de sol. Desceu os degraus, lá e sol, lentamente. Na soleira da porta um homem, sobre o carrinho de rodas, lhe brandiu com um bilhete de loteria. Quis entrar, mas o homúnculo com um rabo atrás se arrastou diante de si que nem girino em tanque seco. De costas na parede, em face de um olho que, no meio da testa, o olhava que nem um buraco no muro. Eu chupava em menino os dedos do pé. Tirou o lenço do bolso para assoar-se, nada é mais imundo que um lenço sujo: meu pensamento sujo como o lenço. Sonhei que era quadrúpede pastando no campo de magnólias: ruminava com amarelos dentes de cavalo. Um cego pela mão do menino surgiu na calçada como automóvel e farol aceso para o atropelar sob os pneus. O cego beijava o menino na boca, com a sua boca aberta, que nem um cão comendo mosca. Nenhum gosto na boca onde a palavra compósita dorme entre os dentes. E o menino cuspiu quando o outro não estava olhando: moscas. Cruzei a rua, de olhos baixos. A freira com seus óculos – calva inteiramente sob o chapéu – subiu no sétimo andar do edifício: escondi o rosto no lenço. Disse baixinho, meu nome é Nepomuceno. A luz cinzenta do crepúsculo tombava em folhas de cinza na copa dos plátanos. Pernas que carregam meu corpo em misteriosa andança pela cidade. O corpo apodrecendo na cama, inerte como um cravo no copo d'água e dos olhos apagados nasciam, com um miado, vermes. Vou dizer a palavra compósita: que rua é lá? Teus seios são duas dádivas compósitas no mar... No mar. Disse, eu disse compósita. Quando viu era muito tarde para se esconder: onze donzelas o fitavam na esquina, uma delas lhe apontou o dedo e, dizendo qualquer coisa, riam-se entre si – olhe uma formiga de asas! Enfiou um dedo no nariz para respirar que nem a mosca afogada no pires de vinagre. Arrastou seu ventre felpudo entre as pedras ao sol, mas pulou na calçada, com medo da campainha de uma bicicleta. Andou três passos de costas, parado diante da moça colorida no anúncio: estava diante do seu amor. Aquela estrela na sua cabeça é Vênus. Em frente da linda mulher de todas as cores ele puxou um cigarro, molhou a ponta com a língua e acendeu-o, depois de perder dois fósforos. Fumou-o depressa, a cinza lhe caía na lapela, mas sem tirar o cigarro da boca. Atirou o cigarro na cara furada de varíola da mulher, que chorou dois olhos azuis no meio da rua, ai! pisados por um jornaleiro que gritava a morte do general Hanibal (de Cartago). Tirou então, olhando dos lados, um espelhinho do bolso, onde viu a sua cara verdosa de afogado, os olhos comidos pelo peixe. A velha, sem nenhum dente, comia um pastel de carne na porta do circo e soltou um guincho de rã no banhado. Tinha cara de fome e comeu, por certo, os dentes. Ele era esbelto e livre príncipe mas a sombra no chão, baixa e chata como um bule de chá. Dobrou a esquina e disse, com ar de mistério: eu sou cartaginês de Hanibal. Tinha um homem no meio da praça lambendo a caspa das unhas, coçando os dedos sem parar na ebúrnea cabeça, que nem ipê no outono com suas folhas amarelas. Enfiou as mãos no bolso e andou na direção do ipê como se andasse sobre uma tábua de olhos fechados e, na sombra frondosa, se mirou de novo no espelhinho e disse: este sou eu, quando baixou a cabeça na consciência vergonhosa de uma espinha na ponta do nariz. Muro e portão de ferro, entrou: era um jardim. Para se distrair caçou alguns besouros no chão, sob a luz de um foco e guardava, um por um, no bolso quando ouviu a tosse. Era uma tosse que nascia no canto dos grilos e viu, então, aquele olho e o suor lhe empapou a nuca. Os pêlos cresciam sobre a palma das mãos e, por fim, o outro lhe deu as costas,

continuando a tossir. Tinha sono, queria se deitar na terra, embora de gravatinha azul, e nadar entre a mole gelatina do sono, sem nenhuma memória. Todas as lembranças me prendem, quase dormindo ele tinha as mãos sob a nuca, como fios de cabelo num sabonete depois do banho, e saiu. Era já crepúsculo, com suas vidraças de sangue, sua gente de cinza na porta dos cafés, e os bondes iluminados com todas as caras na janela, com um som de abelha. Parou na sombra de árvores que lembravam negras aves sacudindo as penas, vendo os manequins bem vestidos que o namoravam, com um sorriso, no fundo das vitrinas apagadas. Um deles gritou a palavra epitaxis que os morcegos na torre da igreja repetiram cento e doze vezes. Uma idéia penosa como uma lesma se arrastava no tijolo liso: ele era feio. Quis falar com um transeunte, mas viu horrorizado que não podia abrir a boca para dizer chuva, glicínia. Tem um fósforo? perguntou o loiro pederasta, mas foi embora sem acender o cigarro. No céu ele viu branca lua em fogo e vendo-a, tão linda, sentiu fome e sede. Não sabia porque tinha saído do quarto onde era feliz: no quarto podia olhar, durante horas, a sua mão com um H na palma. Passou pela mulher colorida no anúncio, negra então e sendo beijada por soldados negros da polícia, e sorriu, mas era quase noite – ele ia lá. É de noite: os olhos da mulher do anúncio fosforescem – oh! lua oh! – os trilhos de bonde. Os besouros morrem, então, um por um, do calor no bolso. Nenhum guarda-noturno nas ruas. Ali, no meio da praça, o enorme obelisco com um relógio e os inexoráveis ponteiros dos dias. Subiu no pedestal para ver as horas – o relógio tinha parado.

Joaquim, n. 21, pp. 14-15.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA DE DALTON TREVISAN

Rio de Janeiro: Record, 1997.

A faca no coração. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

A guerra conjugal. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record: 1979.

A Polaquinha. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

A trombeta do anjo vingador. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

Abismo de rosas. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

Ah, é?. Rio de Janeiro: Record, 1994.

Cemitério de elefantes. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.

Chorinho brejeiro. Rio de Janeiro: Record, 1981.

Crimes da paixão. Rio de Janeiro: Record, 1978.

Desastres do amor. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

Dinorá. Rio de Janeiro: Record, 1994.

Em busca de Curitiba perdida. Rio de Janeiro: Record, 1992.

Essas malditas mulheres. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

Lincha tarado. Rio de Janeiro: Record, 1980.

Meu querido assassino. Rio de Janeiro: Record, 1983.

Mistérios de Curitiba. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

Morte na praça. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

Novelas nada exemplares. 5ª ed. revista. Rio de Janeiro: Record, 1979.

O pássaro de cinco asas. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

O rei da terra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

O vampiro de Curitiba. 11ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

Pão e sangue. Rio de Janeiro: Record, 1988.

Sonata ao luar. Curitiba: s/e, 1945.

Virgem louca, loucos beijos. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

“Uma rua barulhenta”. Curitiba: *Gazeta do Povo*, 10 out. 1984.

ARTIGOS E ENSAIOS SOBRE DALTON TREVISAN

ABREU, Caio Fernando. “Como João Gilberto”. *Istoé*, 14 ago. 1985.

AFFONSO, Wanilton Cardoso. “O trágico destino dos joões e marias de Trevisan”. *O Globo*, 08 out. 1978.

AIDAR, José Luís. “Como não ser vampiro em terra de vampiros”. *Publicação Cultural da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo*, ano III, n. 30, nov. 1984.

APPEL, Carlos Jorge. “Morte na praça”. *Correio da Manhã*, 30 jan. 1965.

ARAÚJO, Celso. “Abismo de rosas”. *Correio Brasiliense*, 06 out. 1976.

ARAÚJO, Jorge de Sousa. “Retratos na parade”. *Jornal do Brasil*, 14 out. 1978.

BARROS, Franco de. O despudor da verdade e da poesia. *José*, 25 out. 1980.

BOLLE, Willi. "Dalton Trevisan". Separata de *Extratos de literatura latino-americana hoje - em apresentações individuais*, Ed. Alfred Kroner Verlag, Stuttgart, 1978.

CARA, Salete de Almeida. "Vampiro ataca novamente". *Gazeta do Povo*, 05 ago. 1985.

CHEUSE, Alan. "Female-tracking vampire puts Curitiba on short-story map". *Los Angeles Times*, 04 fev. 1973.

CUNHA, Fausto. "O parafuso sem fim (do estilo)". *Diário do Paraná*, 08 dez. 1976.

_____. "Um mundo de gente viva". *A luta literária*, Rio de Janeiro: Lidador, 1964.

GOMES, Álvaro Cardoso. "Chorinho Brejeiro". *Colóquio Letras*, n. 73, maio 1983.

_____. "Dalton Trevisan e os riscos da criatividade". *Folha de São Paulo*, 26 set. 1980.

_____. "Lincha Tarado". *Colóquio Letras*, n. 69, set. 1982.

_____. "O vampiro em visita ao cemitério de elefantes". *Folha de São Paulo*, 17 ago. 1980.

_____. "Quadros da paixão". *O Estado de São Paulo*, 20 jan. 1980.

HECKER, Paulo. "A situação do conto". *Folha de Londrina*, 23 dez. 1972.

HOHLFELDT, Antônio. "Estréia de Dalton Trevisan no romance". *Minas Gerais*, 01 fev. 1986.

KEFALAS, Elisabete C. F. "Ambigüidade e vampirismos nos contos de Dalton Trevisan". *Minas Gerais*, 19 mar. 1977.

KOUSBROEKK, Rudy. "Os experimentos mentais de Dalton Trevisan". *O Estado do Paraná*, 09 jun. 1976.

LAFETÁ, João Luís. "O pão é pouco, mas o sangue é muito". *O Estado de São Paulo*, 10 bril 1988.

LIMA, Luís da Costa. "O conto da modernidade brasileira". *O livro do Seminário*, São Paulo: L.R. Editores / Nestlé, 1982.

LUCAS, Fábio. "O conto no Brasil moderno". *O livro do Seminário*, São Paulo: L.R. Editores / Nestlé, 1982.

_____. "Virgem louca, loucos beijos". *Colóquio Letras*, n. 58, nov. 1980.

MONEGAL, E. Rogriguez. "What was marginal and provincial is now experimental". *The New York Times Book Review*, 24 dez. 1972.

PONTIERO, Giovanni. "As obsessões sexuais na ficção de Dalton Trevisan". *Revista Marco*, n. 2, São Paulo, 1980.

SANCHES NETO, Miguel. "Curitiba como um pandemônio". *Gazeta do Povo*, 13 abril 1997.

RADULET, Carmen M. "Anatomia della coppia". In *Literatura d'America*, ano I, n. 3, Estate 1980.

SANT'ANNA, Sérgio. "Fúria e silêncio em dose exata". *Istoé*, 13 abril 1980.

SCALZO, Nilo. "Ainda no mundo de Trevisan". *O Estado de São Paulo*, 02 dez. 1979.

SCALZO, Nilo. "Trevisan, romancista contundente". *O Estado de São Paulo*, 23 ago. 1985.

SOBRAL, Geraldo. "O vampiro de Curitiba". *Inter-American Review of Bibliography*, n. 01, vol. XVIII, 1967.

VIEIRA, Nelson. "João and Maria - Dalton Trevisan's eponymous heroes". *Hispania*, vol. 69, number 1, March, 1986.

_____. "Moral erotica in contemporary Brazilian prose: women in macho society. *Selected Proceedings of the Thirty-fifth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference*. Greenville, South Carolina, October, 1985.

_____. "Narrative in Dalton Trevisan. *Modern Language Studies*, XIV, winter, 1984.

WALDMAN, Berta. "A medida do cafajeste". *Os pobres na Literatura Brasileira* (or. Roberto Schwarz), São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. "Agruras, angústias, anseios da classe média". *Diário do Paraná*, 14 abril 1977.

_____. "Círculos inexoráveis". *Istoé*, 30 nov. 1983.

_____. "Dalton Trevisan". *A Dictionary of Contemporary Brazilian Author*. Center of Latin American Studies, Arizona State University, Tempe, 1981.

_____. "Surpresa do gênio nesta incrível arte de repetir". *Istoé*, 04 jan. 1978.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Libreria Hachette, 1983.

AMARAL, Araci. *Arte para quê?* São Paulo: Nobel, 1987.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha*. - 2ª ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

ANDRADE, Mario. *A lição de amigo*. - 2ª ed. - Rio de Janeiro: Record, 1988.

_____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. - 5ª ed. - São Paulo: Martins, 1974.

_____. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Poesias Completas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ANDRADE, Oswald. *Ponta de lança*. São Paulo: Martins Fontes, 1945.

_____. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1991.

ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984.

_____. “As revistas literárias brasileiras”. In *Boletim de pesquisa - Núcleo de Estudos Literários e Culturais*. Florianópolis: UFSC, 1997.

ANTÔNIO, João. *A Dama do Encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

BEISIEGEL, Celso de Rui. “Educação e sociedade no Brasil após 1930”. In *O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1960) - 3ª ed.* - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETHELL, Leslie & ROXBOROUGH, Ian. *A América Latina entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BÓIA, Wilson. *Newton Sampaio, o escritor*. Curitiba: SEEC, 1991.

BORIS, Fausto. “Lembranças da guerra na periferia”. In *Revista USP*, nº 26, 1995.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1981.

BOSTEELS, Wouter & RODRIGUEZ-CARRANZA, Luz. “El objeto Sade: Genealogia de un discurso crítico”. *Universitat Erlangen-Nürnberg: Lateinamerika-Studien* 36.

BOURDIE, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BRANDÃO, Euro. *Guido Viaro*. Curitiba: FCC, 1981.

BRASIL, Assis. *A poesia cearense no século XX*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *A poesia goiana no século XX*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *A poesia maranhense no século XX*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. *A poesia piauiense no século XX*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BRODSKY, Joseph. *Menos quem um*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio / Brasília: Editora UnB, 1997.

CACCESE, Neusa Pinsard. *Festa: contribuição para o estudo do modernismo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1971.

CALVINO, Italo. *Cidades invisíveis*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. "Os rapazes de 40 e suas revistas". Curitiba: *Nicolau*, 6, dez. 1987.

CAVALHEIRO, Edgard. *Testamento de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1944.

CÉSAR, Guilhermino. "Poesia e prosa de ficção". In *O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1960)* - 3ª ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. - 2ª ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

COELHO, Saldanha. *Antologia de contos de escritores novos do Brasil*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1949.

COUTINHO, Afrânio. SOUSA, José Galante. *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2 vols. Rio de Janeiro: FAE, 1989.

DASILVA, Orlando. *Viaro: uma permanente descoberta*. Curitiba: Fundação Cultural, 1992.

Dicionário Histórico-Biográfico do Paraná. Curitiba: Chain / Banco do Estado do Paraná, 1991.

DIMAS, Antonio. *Tempos eufóricos: análise da Revista Kosmos; 1904-1909*. São Paulo: Ática, 1983.

DINIZ, Eli. "O Estado Novo: Estrutura de Poder e Relações de Classe". In *O Brasil republicano: sociedade e política (1930-1964)* - 6ª ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

DUDEQUE, Irã. *Cidades sem véus: doenças, poder e desenhos urbanos*. Curitiba: Champagnat, 1995.

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pecuchet*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FREYRE, Gilberto. *Interpretação do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARCIA, Fernanda Ester Sánchez. *Cidade espetáculo: política, planejamento e city marketing*. Curitiba: Editora Palavra, 1997.

GIDE, André. *A volta do filho pródigo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

GOMES, Álvaro Cardoso & VECHI, Carlos Alberto (org.). *Dalton Trevisan*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

GOMES, Oscar. "A sagração do poeta". In *Textura*, nº 2. Curitiba: julho de 1981.

GUIMARÃES, Denise. "A ânsia de absoluto na poesia de Emiliano Pernetá". In *Textura*, nº 2. Curitiba: julho de 1981.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz / EdUSP, 1985.

HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária* (org. Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Cia das Letras, 1996.

JOYCE, James. *Ulisses* (trad. Antônio Houaiss). Rio de Janeiro: José Olympio, 9ª. ed., 1996.

JÚDICE, Nuno. *A era do Orpheu*. Lisboa: Teorema, s/d.

KAFKA, Franz. *Parábolas, Fragmentos e Cartas a Milena*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

LARA, Cecília de. *Nova Cruzada: contribuição para o estudo do pré-modernismo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1971.

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

LEVI, Giovanni & SCHMITT, Jean-Claude. *História dos jovens: a época contemporânea*. São Paulo: Cia das letras, 1996.

LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. *Interrogações*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

_____. *O Paraná vivo*. - 2ª ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

LINS, Alvaro. *Jornal de crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

_____. *Jornal de crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

LYRA, Pedro. *Sincretismos: A poesia da Geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MACHADO, Aníbal. *Cadernos de João*. - 2ª ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MALAN, Pedro. "Relações econômicas internacionais do Brasil". In *O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1960)* - 3ª ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. 7 v. São Paulo: T.A. Queiroz, 1992-1996.

_____. *Imagens da França*. Curitiba: s/e, 1952.

_____. *Modernismo*, v. 6 de *A literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1965.

_____. *Pontos de vista*. 13 v. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991-1997.

_____. *Um Brasil diferente*. - 2ª ed. - São Paulo: T. A. Queiroz, 1989.

MOISÉS, Massaud & PAES, José Paulo. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.

MELO NETO, João Cabral de. "A Geração de 45", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MEYER, Marlyse. *Folhetim*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MICELI, Sergio. *Imagens negociadas*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. - 10 v. - 2ª ed. - São Paulo: Martins, 1981.

_____. *Diário Crítico*. - v. II - São Paulo: Brasiliense: 1945.

MOOG, Viana. *Uma interpretação da Literatura Brasileira*. - 2ª ed. - Rio de Janeiro: Antares, 1983.

MURICY, Andrade. "Emiliano Pernetá, Ilusão e Faunos". In *Textura*, nº 2. Curitiba: julho de 1981.

_____. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

NADAF, Yasmin Jamil. *Sob o signo de uma flor: estudo da revista A Violeta (1916-1950)*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1993.

NAPOLI, Roselis Oliveira de. *Lanterna Verde e o Modernismo*. São Paulo: IEB, 1970.

NEME, Mario. *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Globo, 1945.

PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaio sobre ficção e ficções*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *O aluno*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 1997.

_____. *Quem, eu?* São Paulo: Atual, 1996.

_____. *Um por todos*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PATARRA, Neide L. "Dinâmica populacional e urbanização no Brasil: o período pós-30". In *O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1960)* - 3ª ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

PAZ, Octavio. *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira: do descobrimento aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PÓLVORA, Hélio. *A força da ficção*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

RIVERA, Jorge B. *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós, 1995.

ROCHA, Clara. *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, s/d.

RODRIGUEZ-CARRANZA, Luz. "Los demonios inútiles. El discurso sobre la juventude en Primera Plana y Los Libros". In *Fin de um siglo: las fronteras de la cultura*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 1996.

_____. "Comparatismo Latinoamericano: una perspectiva pragmática". In *Términos de comparación: los estudios literarios entre historias y teorías*. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1989.

_____. "Red de revistas". Mimeografado, 1991.

SAMWAYS, Marilda Binder. *Introdução à Literatura Paranaense*. Curitiba: HDV, 1988.

SANCHES NETO, Miguel. *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.

_____. *O Artíficio obsceno: visitando a polaquinha*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 1994.

SANTIAGO, Silviano. "Sobre plataformas e testamentos". In ANTELO, Raúl (org.). *Identidade e representação*. Florianópolis: UFSC, 1994

SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987.

SILVERMAN, Malcom. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

SINGER, Paul. "Interpretação do Brasil: uma experiência histórica de desenvolvimento". In *O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1960)* - 3ª ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

TORGA, Miguel. *Novos contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

VELLINHO, Moisés. *Letras de Província*. Porto Alegre: Globo: 1944.

VERÍSSIMO, Érico. *Breve História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Globo, 1995.

VIARO, Constantino. *Guido Viaro*. Curitiba: Champagnat, 1996.

VÍTOR, Nestor. *A terra do futuro: impressões do Paraná*. Curitiba: Farol do Saber, 1996.

WALMAN, Berta. *Do Vampiro ao Cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Hucitec: 1982.

XAVIER, Valêncio. *Poty: trilhos, trilhas e traços*. Curitiba: Prefeitura Municipal, 1994.