

Luiz Claudio Soares de Oliveira

*Joaquim* contra o Paranismo

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de mestre em Estudos Literários no curso de pós-graduação do Departamento de Letras da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Anamaria Filizola

CURITIBA

2005

## Agradecimentos

Este trabalho não seria possível sem a paciência, a atenção e a indispensável orientação da professora Anamaria Filizola.

Agradeço ainda aos professores Ana Maria Burmester e Benito Martinez Rodriguez, pelas recomendações no exame de qualificação, e aos professores, funcionários e colegas da Pós-Graduação do Departamento de Letras.

Aos professores e amigos Lúcia Cherem, Cristóvão Tezza, Geraldo Leão, José Carlos Fernandes e Marcelo Sandmann pelas palavras de incentivo que vocês nem imaginam o quanto foram importantes.

Aos familiares e amigos que me apoiaram e souberam perdoar constantes faltas em almoços, jantares, aniversários e outras reuniões festivas.

Aos historiadores e irmãos Walfrido e Tatiana pelas dicas e empréstimos de livros.

À Nancy e ao Tito, sempre presentes e compreensivos com a minha ausência. Aos dois, pelo carinho, companheirismo e pelas idéias, com amor agradeço e dedico este estudo.

## Resumo

Este é um estudo sobre a revista cultural *Joaquim*, editada em Curitiba entre os anos de 1946 e 1948 e que teve como criador o então iniciante escritor Dalton Trevisan (1925). A revista inseriu-se em duas discussões sobre cultura, uma local, que é o assunto principal deste trabalho, combatendo a tendência então dominante do Paranismo e outra nacional, que refletia os anseios universais de uma maior participação do artista junto às questões sociais e em busca da liberdade em uma época em que o mundo deixava a Segunda Guerra Mundial e o Brasil deixava uma ditadura de 15 anos.

A revista atuava nestas duas frentes – local e nacional - e em seus 21 números fez circular idéias e criações pictóricas e literárias que a tornaram um exemplo entre as publicações de jovens que surgiam no país e discutiam os rumos culturais na década de 1940, do ponto de vista das províncias frente às metrópoles do Rio de Janeiro, então a Capital Federal, e São Paulo.

Aqui contamos um pouco da história da *Joaquim* e de seus principais colaboradores, além de tentarmos destacar os principais momentos no combate ao Paranismo e os de inserção no debate nacional.

### **Palavras-chave:**

DALTON TREVISAN, *JOAQUIM*, JORNALISMO CULTURAL, LITERATURA PARANAENSE, PARANISMO

## Résumé

Il s'agit d'une étude sur la revue culturelle *Joaquim*, éditée à Curitiba entre les années 1946 et 1948 et qui a eu comme créateur l'écrivain, alors débutant, Dalton Trevisan (1925). La revue s'est insérée en deux discussions sur la culture, une locale, le sujet principal de ce travail, combattant la tendance alors dominante du "Paranismo", et une discussion nationale, qui reflétait les désirs universels d'une plus grande participation de l'artiste au près des questions sociales et à la recherche de la liberté à l'époque où le monde quittait la Deuxième Guerre Mondiale et le Brésil quittait une dictature de 15 ans.

La revue agissait dans ces deux fronts – local et national – et dans ses 21 numéros a diffusé les idées et les créations picturales et littéraires qui l'ont fait devenir un exemple parmi les publications de jeunes qui paraissaient dans le pays et discutaient les directions culturelles dans les années 40, du point de vue des provinces face aux métropoles de Rio de Janeiro, à l'époque la Capitale Fédérale, et de São Paulo.

Nous racontons ici un peu de l'histoire de *Joaquim* et de ses principaux collaborateurs. En outre, nous essayons de mettre en évidence les moments principaux du combat contre le "Paranismo" et ceux d'insertion dans le débat national.

### **Mots-clés:**

DALTON TREVISAN, JOAQUIM, JOURNALISME CULTUREL, LITTÉRATURE PARANAENSE, "PARANISMO".

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	01
<b>CAPÍTULO 1 – A HISTÓRIA .....</b>	<b>09</b>
O COMEÇO	
- PARÊNTESES PARANISTA .....	11
- EMILIANO E O SIMBOLISMO .....	19
- CHEGADA AO SÉCULO XX .....	22
- DO INCARACTERÍSTICO AO PARANISMO .....	34
- NÃO HÁ LEITORES .....	39
- OLHAR DE FORA .....	41
- MODERNISTAS ACADÊMICOS .....	42
- MODERNISTAS PARANISTAS .....	43
- PARANAENSES E PARANISTAS .....	53
- SEM SAÍDA .....	56
- GERPA, A NOVA TENTATIVA .....	58
- ABRE ALAS PARA <i>JOAQUIM</i> .....	60
<b>CAPÍTULO 2 – <i>JOAQUIM (en)contra o Paranismo</i> .....</b>	<b>63</b>
- NÃO PRECISAVA NEM ABRIR .....	65
- ABRINDO – AS PALAVRAS INAUGURAIS .....	69
- FRONTEIRAS DO MUNDO .....	83
- A INFILTRAÇÃO .....	87
- REFLEXÃO SOBRE A OCUPAÇÃO DO TEXTO ALHEIO .....	91
- TENSÃO E COMBATIVIDADE .....	92
- CALHAU TRANSCENDENTE .....	94
- EXEMPLO CASEIRO .....	96
- A IMPORTAÇÃO .....	100
- PANO RÁPIDO .....	101
- IMPORTAÇÃO ESPIRITUALISTA .....	103
- APRESENTANDO DALTON .....	105
- FORMAÇÃO E INFORMAÇÃO .....	107
- A ENTRADA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE .....	111
- A ESTRÉIA DE WILSON MARTINS .....	113
- O EXEMPLO DE NEWTON SAMPAIO .....	115
- PAU EM PERNETA .....	119
- APROXIMAÇÃO ENTRE NEWTON E PERNETA .....	122
- NOVAMENTE DRUMMOND .....	126
- PINTANDO VIARO .....	127
- A TROCA DE COLABORADORES .....	131
- O PENSAMENTO DE TEMÍSTOCLES LINHARES .....	133

- BOMBARDEIO CONTRA O PARANISMO .....	141
- O MANIFESTO DE DALTON .....	145
<b>CAPÍTULO 3 - DO MEIO PARA O FIM .....</b>	<b>153</b>
- O PÊNDULO .....	155
- COMBATE NA FICÇÃO .....	161
- LIVROS EM REVISTA .....	167
- AS POLÊMICAS NACIONAIS .....	169
- REVOLUÇÃO DA PROVÍNCIA .....	174
- 500 ENSAIOS .....	178
- O FIM. ....	181
- A PUBLICIDADE .....	183
- O FIM 2 .....	191
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>194</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>207</b>
<b>ANEXOS</b>	
- Depoimento de Wilson Martins sobre a revista <i>Joaquim</i> .....	211
- Lista de ilustrações .....	225



## INTRODUÇÃO

*A cultura é o que excede o útil e o necessário.*

Terry Eagleton

O que faz de um livro (ou uma escultura, ou uma música) uma obra de arte? Quais as características de uma determinada obra que podem direcioná-la para ser criticamente apreciada e aprovada? Por que algumas obras duram mais no tempo enquanto outras não resistem ao passar dos anos? Como determinados textos (ou pinturas, ou representações cênicas) que nascem em meio ao caos e à desorganização acabam por se transformar em marcos referenciais de uma determinada época?

Essas são questões que a crítica literária (ou qualquer crítica artística) e a própria literatura tentam responder ao longo do tempo. As respostas mudam dependendo de quem fala, de quando fala e de onde fala. Não há e nunca haverá consenso a não ser admitir que existem obras que marcam e se prolongam mais que outras, embora, entre estas, as razões de permanência e aceitação de cada uma possam ser bem diferentes.

O teórico e crítico marxista italiano Antonio Gramsci afirma que não existem momentos histórico-sociais homogêneos. Estes momentos são compostos por forças que atuam em várias direções e, por alguma razão, é somente uma dessas direções que fica sendo reconhecida, depois, como representante daquele momento.

Um determinado momento histórico-social jamais é homogêneo; ao contrário, é rico de contradições. Ele adquire “personalidade”, torna-se um “momento” do desenvolvimento, graças ao fato de que uma certa atividade fundamental da vida nele predomina sobre as



outras, representando uma “ponta” histórica. Mas isto pressupõe uma hierarquia, um contraste, uma luta.<sup>1</sup>

Aceita-se, portanto, que haja dentro do momento histórico específico, algo que se sobressai, seja por qual razão for, e por isso pode merecer mais atenção de historiadores ou dos olhares críticos que pousam sobre ele. Como fala Gramsci, isso não acontece sem contrastes, a hierarquia não se estabelece sem luta. Mas o próprio pensador italiano admite que mesmo aceitando-se que existem esses exemplos dominantes da atenção da história, os outros não desaparecem e ele se indaga:

Deveria representar o momento em questão quem representasse essa atividade predominante, esta “ponta” histórica; mas de que modo julgar os que representam as outras atividades, os outros elementos? Porventura também não são estes “representativos”? E não é representativo do “momento” também os que expressam seus elementos “reacionários” e anacrônicos? Ou será que deve ser considerado representativo quem exprimir todas as forças e elementos em contradição em luta, isto é, quem representar as contradições da totalidade histórico-social?<sup>2</sup>

O presente trabalho vai analisar um exemplo de atividade histórico-cultural que concentra nele mesmo as características de ser representativo e predominante de um momento, isto é, de ser a “ponta” histórica a que se refere Gramsci. Ao mesmo tempo, representa certas oposições em luta e, ainda e também, é periférico se considerado dentro de um movimento histórico mais abrangente. As várias características parecem ser incompatíveis, mas são apenas o retrato de uma tensão que se vive entre a existência local e a convivência nacional da revista *Joaquim*, objeto deste estudo e tão cheia de tensões durante sua curta existência.

*Joaquim* é uma revista de ação, divulgação, agitação e tensão cultural que nasceu em Curitiba na década de 40, durou 21 edições entre abril de 1946 e dezembro de 1948. Teve como principal mentor e agitador o então jovem e

---

<sup>1</sup> GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 5.

<sup>2</sup> Id.

iniciante escritor Dalton Trevisan (1925), acompanhado, por um breve período, do estudioso e professor Erasmo Pilotto (1910–1992) e de Antônio P. Walger, o mais prático deles, que cuidava da administração e subsistência da revista. Por ela passaram outros nomes importantes da cultura regional como Poty (1924–1998), Wilson Martins (1922), Euro Brandão (1924-1999), Temístocles Linhares (1905-1993), e da cultura nacional, como Carlos Drummond de Andrade (1902–1987), José Paulo Paes (1926–1998, este no início era local e depois virou nacional), Portinari (1903–1962), Di Cavalcanti (1897–1976), Vinícius de Moraes (1913–1980), Otto Maria Carpeaux (1900–1978), Sérgio Milliet (1898–1966), entre outros.

A publicação foi um marco local e teve boa repercussão fora do Paraná. Localmente, foi representativa e “ponta” de um determinado momento histórico-cultural que marcou uma mudança de rumos na produção artística. Para vir a ser esta “ponta”, não pôde abrir mão de muita luta. Teve que usar de todas as armas disponíveis para tentar se impor no cenário de então, que era dominado por forças antagônicas poderosas, mas que não interessavam mais à geração que emergia em busca de outros paradigmas. A preocupação da revista era justamente fugir dos exemplos locais e ultrapassar fronteiras unindo-se a forças nacionais, que de há muito já haviam conquistado o espaço que no Paraná ainda se procurava conquistar.

Portanto, se no âmbito local a revista era “o” fato e canalizadora de toda a atenção e tensão e catalisadora das transformações estéticas, nacionalmente era coadjuvante pois não trazia grandes acréscimos culturais além do “fermento da `coisa nova´ que é tão precioso e passa tão rápido”, como bem descreveu Carlos Drummond de Andrade em carta endereçada a Dalton Trevisan e reproduzida na edição de número dois da *Joaquim*. Mesmo assim, nacionalmente ajudaria a construir a estrada pela qual trilharia uma outra geração de artistas formados no Modernismo e que viria a ser conhecida como Geração de 45.

---

A proposta deste trabalho é apresentar e analisar as “armas” utilizadas pelos editores e colaboradores da *Joaquim* para vencer as forças antagônicas locais, receber o apoio nacional e, com isso, ficar caracterizada como um marco, uma “ponta” histórica da vida cultural paranaense. Armas destruidoras, no caso de bombardear a cultura ideologicamente dominante que se impunha no Estado há mais de meio século. Outras armas, tão poderosas quanto as primeiras, não destruíam, mas construía, eram propaganda poderosa, aglutinadoras, que traziam para seus exércitos a simpatia de importantes “generais” da cultura nacional e serviriam de exemplo para todos os jovens que também pensavam em iniciar uma batalha.

Para descobrir as armas, apresentá-las e analisá-las, mergulhei na edição fac-similar da coleção da revista publicada pela Imprensa Oficial do Paraná, como parte da “Coleção Brasil Diferente”, organizada por Miguel Sanches Neto, no ano 2000. Assim, estudo o aparecimento da revista, os objetivos da publicação e os métodos utilizados para alcançá-los. Mostro como se dá a manutenção do periódico, as idéias que permanecem ou sofrem alguma modificação e as táticas usadas, se continuaram sempre as mesmas do início. Levanto hipóteses sobre por que uma publicação que alcançou sucesso tão rápido e era respeitada e valorizada decidiu encerrar as atividades repentinamente. Antes de tudo, entretanto, faço um resumo histórico da formação socio-cultural do Paraná para mostrar o caldo cultural do qual *Joaquim* nasceu. Com isso pretendo mostrar as diferenças que marcaram a geração da revista que nascia e as anteriores.

Nas conclusões do trabalho, procuro resumir e explicar como e porque *Joaquim* pode se tornar uma “ponta” dentro de um determinado período histórico-cultural local, ao mesmo tempo quebrando uma dominação então existente, a do Paranismo, principalmente, e abrindo uma outra possibilidade no “cronotopo” literário curitibano do pós-guerra - para usar o termo de Bakhtin, que

significa “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura”.<sup>3</sup>

Por fim, faço um breve estudo, talvez fosse melhor chamar de comentário, porque nada aprofundado, das publicidades que ajudaram a sustentar a revista nos dois anos e oito meses de existência. Fica posicionado ali, ao final, como um adendo e sugestão para que alguém ainda venha a fazer um trabalho qualificado sobre a publicidade e propaganda daquele período no Paraná. Quem se dispuser, terá na coleção de *Joaquim* um belo exemplo para estudo de caso. Ainda como anexos reproduzo toda a seção “Oh! As idéias da província”, as referências à revista que foram republicadas na própria *Joaquim*, além dos três textos marcantes contra o Paranismo e contra dois dos principais representantes paranistas na área artística: Emilano Pernetta e Alfredo Andersen. Como anexo fica também um importante depoimento de Wilson Martins sobre a publicação que ajudou a fazer. Neste depoimento, ele mostra que tudo girava em torno de Dalton Trevisan. “Ele fazia a revista sozinho”, como afirma Martins.

Espero, com este trabalho, feito através de um estudo do jornalismo cultural do Estado, poder chamar a atenção para essa parte da história cultural paranaense e também para o período retratado em particular. Era um momento de tensão política, social e cultural, se é que é possível separar essas esferas. Ler *Joaquim* é compreender melhor o que se passava naquele instante. É acompanhar o esforço de um grupo para abrir as portas da literatura e de toda a arte local para o nacional e o universal. Para isso, essas pessoas tiveram que combater um ambiente cultural que vivia quase sem crítica interna. Um ambiente que repetia sempre o quanto foram bons determinados autores paranaenses. Mais que isso, se aconselhava e incentivava os jovens a imitar esses autores mais velhos, sempre lembrando que o mais importante seria mostrar o amor pelo Paraná, pelos seus pinheiros, sua geografia, suas belas praias, seus homens proeminentes. Era permitido um certo flerte com estéticas mais

---

<sup>3</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética* – a teoria do romance. 5.ed. São Paulo: Hucitec-AnnaBlume, 2002, p. 211.

recentes, como o Modernismo, desde que o objetivo fosse sempre o de valorizar os homens e as coisas do Paraná. Afinal, ao Paranismo dominante então, era mais importante a fixação de um padrão a ser reproduzido sobre o caráter paranaense do que a qualidade artística e a procura por novos caminhos estéticos e éticos, que acabaram introduzidos pela *Joaquim* como procuro mostrar neste trabalho. Os novos artistas reunidos na publicação se interessavam mais pelo homem e suas contradições e dúvidas, do que pelo local onde esse homem havia nascido. Aproveitava-se a grande gama de nacionalidades que haviam ajudado a formar a sociedade paranaense para falar do mundo através deste homem. Estudava-se o individual para se fazer uma arte universal. Se fazia uma reflexão sobre o mundo através do indivíduo e para isso, o Paranismo pouco importava. Era importante em *Joaquim* se viver, experimentar, refletir, criticar, respirar o universo e não mais apenas a província. É importante ressaltar que o Paranismo não caracterizava o Paraná ou a cultura local como um todo. Nem fora e nem dentro do próprio estado ele era tido como representativo. Ao contrário, o que o movimento procurava era justamente alcançar uma caracterização para o “nosso” regional, nem que para isso fosse obrigado a criá-la artificialmente. Mas o movimento tinha pouca penetração no interior e pouca repercussão fora daqui. O Paranismo interessava aos paranistas que se mantinham como um grupo interno dominante e herdeiro de outros grupos que se sucederam desde o final do século XIX e que haviam surgido e se firmado no tripé do positivismo, do Simbolismo e do anticlericalismo. Até a chegada da revista, este tripé foi se desmanchando e o Paranismo se mantinha já quase sem nenhum apoio nesse “passado ilustre”. O Simbolismo foi como que engolido pelos parnasianos e depois superado pelos modernistas; os anticlericais estavam bastante desgastados ao chegar nos anos 40, já que a religião havia sido institucionalizada com a subida ao poder de Getúlio Vargas, que implementou o ensino religioso católico nas escolas públicas. E o livre pensar crítico dos anticlericais não era bem-visto em uma ditadura.

Pelo caminho estético, a revista chegava a objetivos que eram o de mostrar o que se passava no mundo da arte, fora da província. Um mundo que

trilhava o pós-guerra e, nacionalmente, acabava de sair de uma ditadura, e fazia uma arte com experimentações formais, inclusive. Mas esse caminho estético procurava, mais que tudo, mostrar uma outra forma de ver a arte, engajada ao universal e ao cosmopolita e não só ao local. Uma arte que não se distanciava da realidade, mas não de uma realidade como aquela dos paranistas, de olhar somente para o próprio umbigo. O mundo saía de uma guerra mundial e as questões discutidas na arte estavam próximas das que eram debatidas na política, na economia, na sociologia. Havia uma ânsia de participação, de influência na vida cotidiana, e este era um desejo universal. Pelos caminhos éticos se chegava aos questionamentos dessa obrigatoriedade de elogiar e reproduzir as coisas do Paraná. De acordo com o pensamento paranista reinante, não seria ético criticar um conterrâneo, a não ser que este se afastasse da trilha paranista. Os editores de *Joaquim*, como pretendo mostrar aqui, escolheram outra trilha e usaram a crítica ao que era produzido localmente como um combustível para se chegar mais rapidamente aos seus objetivos estéticos. Fosse só isso e a revista já teria sua existência justificada, no entanto, o serviço da revista à cultura local é mais extenso. Ao se opor ao Paranismo, ela consegue dar voz a um grupo de pessoas que parecia estar sufocada pela província e que a partir daquele momento tenta partir definitivamente para vãos culturais mais cosmopolitas e universais. É a partir da *Joaquim* que se editam nacionalmente os livros de Dalton Trevisan, de Wilson Martins, de Temístocles Linhares, de José Paulo Paes e que artistas plásticos, como, principalmente, Poty Lazzarotto, que já havia iniciado uma carreira nacional e que se tornou ainda mais conhecido, puderam fazer um trabalho inovador para os padrões locais e nacionais.

Mas não é só por isso que aconselho a leitura da revista, que ainda permanece jovem, bonita e tensa, quase sessenta anos depois do nascimento. Aconselho todos a abrirem a revista pelo imenso prazer que é tê-la nas mãos e folheá-la. Se todas as razões escritas neste trabalho não o convencerem a ler *Joaquim*, peço ajuda e empresto as palavras de Italo Calvino. No livro *Por que ler os clássicos*, no capítulo introdutório, depois de tentar definir o que são os

clássicos e de dar inúmeras razões para lê-los, chega à conclusão de que deveria reescrever todo o artigo:

(...) deveria reescrevê-lo (...) para que não se pense que os clássicos devem ser lidos porque “servem” para qualquer coisa. A única razão que se pode apresentar é que ler os clássicos é melhor que não ler os clássicos.<sup>4</sup>

Pois ler *Joaquim*, mesmo que sem o intuito de conhecer mais sobre um importante momento histórico e cultural tanto paranaense quanto brasileiro, é melhor que não ler *Joaquim*.

---

<sup>4</sup> CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 16.

**CAPÍTULO 1**

# A História



## O Começo

### Parênteses paranista

A questão sobre a existência ou não de uma personalidade e de uma representatividade culturais paranaenses, que influenciasse – ou influencie, pois a dúvida se estende até nossos dias -, por pouco que fosse, o cenário cultural brasileiro, daria para uma outra ou várias teses. Passarei aqui por uma rápida introdução a essa questão, que acompanha o Estado desde a sua emancipação de São Paulo, em 1853, chegando à década de 40 do século XX, na forma do Paranismo, que viria a ser combatido pela *Joaquim*.

Para começar, devemos concordar com Antonio Candido, que afirma que a formação de uma personalidade e tradição literária no Brasil se dá em meados do século XIX, com a independência nacional, e vai se construindo até o fim deste século para então se transformar em um produto realmente nacional:

Historicamente considerado, o problema da ocorrência de uma literatura no Brasil se apresenta ligado de modo indissolúvel ao do ajustamento de uma tradição literária já provada a séculos – a portuguesa – às novas condições de vida no trópico. Os homens que escrevem aqui durante todo o período colonial são, ou formados em Portugal, ou formados à portuguesa, inciando-se no uso de instrumentos expressivos conforme os moldes da mãe-pátria. A sua atividade intelectual ou se destina a um público português, quando desinteressada, ou é ditada por necessidades práticas (administrativas, religiosas, etc.). É preciso chegar ao século XIX para encontrar os primeiro escritores formados aqui e destinando a sua obra ao magro público local.<sup>5</sup>

Adotando-se a argumentação de Antonio Candido, não se pode falar em literatura brasileira antes da Independência. Portanto, fazendo-se uma transposição de análise para o Paraná, também não existiria uma literatura

---

<sup>5</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8 ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000, p. 90-1.

paranaense antes da emancipação<sup>6</sup>. Ela começa a formar-se a partir do momento da separação de São Paulo, quando deixa de ser uma comarca e passa a ser uma província (1853). Nem um século passou-se antes deste marco histórico e o surgimento de *Joaquim*, o que, por si só é muito pouco tempo em termos de formação histórica e cultural.

É depois da separação que a província começa a pensar em desenvolvimento sócio, econômico e cultural. Esse processo passa pelo fenômeno de ocupação habitacional, que se estende até meados do século XX. Importantes cidades, como Londrina, a segunda maior cidade do Estado, são criadas já muito dentro do século XX, na década de 30. O preenchimento populacional, responsável pelo caldo sócio-cultural do Paraná, ainda é bastante recente pois foi feito com a participação de imigrantes de várias etnias, numa “importação” de pessoas que durou mais de um século e resultou em aclimações e aculturações múltiplas. O número de imigrantes foi bastante significativo:

Romário Martins, através de cálculos pacientes e fazendo todas as deduções e acréscimos que se podem razoavelmente permitir, chegou à conclusão de que entraram no Paraná, de 1829 a 1934, 101.331 imigrantes, assim distribuídos:

Durante a Comarca (1829-1853) .....	460
Durante a Província (1853-1889) .....	19.215
Durante o Estado (1889-1934) .....	81.656 <sup>7</sup>

Ainda segundo o levantamento coletado por Wilson Martins junto ao censo demográfico de 1950, na metade do século XX existiam 65.503 estrangeiros, nascidos fora do Brasil, vivendo no Paraná. O número mais elevado de imigrantes seria formado por japoneses (14.860), seguido dos poloneses (10.558), dos italianos (7.850), dos alemães (6.427), dos russos

---

<sup>6</sup> Apenas para lembrar, o Paraná foi Comarca entre os anos de 1829 e 1853; com a emancipação tornou-se Província, entre 1853 e 1889; e com a República tornou estado, a partir de 1889.

<sup>7</sup> MARTINS, Wilson. *Um Brasil diferente* (Ensaio sobre fenômenos de aculturação no Paraná). 2a ed. São Paulo: T.A. Queiroz, Editor, 1989, p. 69.

(6.152), dos espanhóis (5.594) e dos portugueses (3.899)<sup>8</sup>, como etnias mais significativas, sem se contar aí os negros que haviam entrado no país como escravos e portanto não haviam escolhido vir ao Brasil. O mesmo livro de Martins traz que na constituição da província, o Paraná, segundo relatório do primeiro governante, Zacarias de Góes e Vasconcelos, tinha perto de 10 mil escravos para uma população de 62 mil habitantes. Vinte anos depois, para uma população de 126 mil habitantes (o dobro), o número de escravos permanecia o mesmo, ou seja, em torno de 10 mil pessoas. Já em 1883, no relatório da passagem do governo da província, Carlos de Carvalho apresenta um “quadro demonstrativo da população escrava da província do Paraná de 30 de setembro de 1873 a 31 de agosto de 1882”. Por este quadro, em 1873 haviam 10.689 escravos. Em 1882, o número havia diminuído para 7.668.<sup>9</sup> De qualquer maneira, mesmo pelo menor número, uma quantidade de afrodescendentes bastante alta que, se comparada à lista de imigrantes de 1950, estaria nas primeiras colocações entre as etnias mais numerosas. Mesmo com os números demonstrando a grande importância da presença de negros e mulatos na formação paranaense, estranhamente Wilson Martins afirma que “Não houve escravatura no Paraná”. Essa afirmação, feita com base em comparações com outras regiões, tem sido contestada ao longo do tempo, mas não nos cabe aqui entrar nesta polêmica pois os números citados acima falam por si sobre a importância do negro na formação sócio, econômica e cultural do Estado.

A presença do estrangeiro é multiplicadora das influências nos costumes e na língua. Muitos dos estrangeiros vindos ao Paraná moravam em colônias e continuavam falando a língua natal em família durante gerações. O *Diário Carioca*, de 6 de outubro de 1953, traz a seguinte notícia:

Mais de cem mil pessoas no Estado do Paraná não falam habitualmente o português e 66.539 dessas pessoas são brasileiros natos – eis o que revelaram dados inéditos do Serviço Nacional de Recenseamento.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Ibid, p. 71-2.

<sup>9</sup> Ibid, p. 130-131.

<sup>10</sup> Ibid, p.141.

Pouco mais à frente, a reportagem mostra que a situação é praticamente igual ao que acontecia em 1940:

Como em 1940, quando pela primeira vez os resultados do Serviço Nacional de Recenseamento mostraram que, no Paraná, um em 12 habitantes não falava português, os novos dados vieram advertir que a situação continua no mesmo pé, tendo apenas diminuído a proporção da incidência das línguas estrangeiras.<sup>11</sup>

Segundo a reportagem, a incidência agora era de um para cada vinte habitantes do Estado que falava em casa uma outra língua que não o português. Isso mostra que, no início da década de 1950, com um total de cerca de 2 milhões de habitantes e um quarto deles morando na região de Curitiba, o Paraná é multifacetado em termos de formação cultural. A formação sócio, política e econômica não seria diferente e basta pensarmos que a capital da província só foi decidida após a emancipação. Como nos relata Rocha Pombo, havia uma disputa entre Paranaguá e Castro pelo privilégio de ser a capital, mas Zacarias de Góes e Vasconcelos, o primeiro presidente, optou pelo ponto central entre aqueles dois e fixou-se em Curitiba que, na época (1853), era quase nada:

A cidade de Curitiba naquela época era menos talvez da décima parte do que é hoje (1900). Poderia contar de 150 a 200 casas. As ruas não excederiam de umas 8 ou 10 e essas mesmas com muitos claros, o que se depreende até do nome com que ficou uma das mais antigas da povoação – a rua Fechada. A parte mais central da área urbana era a praça da Matriz (hoje Tiradentes). As ruas principais eram: a das Flores (mais tarde Imperatriz e hoje Quinze de Novembro); a da Entrada (hoje Riachuelo); a do Fogo (hoje S. Francisco); a Fechada (hoje J. Bonifácio); a do Rosário, etc. A povoação circunscrevia-se entre os ribeiros Belém e Ivo e mesmo assim com edificação muito rareada. Não havia nenhum edifício público. As repartições municipais funcionavam em prédios particulares. Não havia também iluminação pública. Contava a paróquia com 4 igrejas, quase todas em mau estado, a começar pela que servia de matriz, no meio da praça central. A matriz era ainda a primitiva e se achava tão arruinada que foi preciso

---

<sup>11</sup> MARTINS, Ibid. p.142.

consertá-la para as festas de 19 de dezembro. Não se pode calcular em mais de 6.000 habitantes a população de Curitiba naquela época.<sup>12</sup>

Portanto, como relata Rocha Pombo, a cidade cresceu mais de dez vezes em menos de 50 anos. Um crescimento surpreendente feito graças à importação populacional e, com ela, a importação de línguas e costumes que se juntaram nesta nova capital. Um crescimento notável que se mantém até hoje, cerca de 150 anos depois da independência, em que a cidade, em número populacional, aumentou quase 500 vezes considerando-se a Grande Curitiba (a cidade a sua região metropolitana). No mesmo período, Paranaguá, que na época da emancipação contava com 6.533 habitantes, teve um crescimento dez vezes menor, se comparado ao da Capital.

Outro problema do início da província era a ligação precária entre as poucas cidades. Entre Paranaguá e Curitiba, por exemplo, as duas maiores cidades e com praticamente o mesmo número de habitantes, não havia uma estrada, mas um caminho. A estrada da Graciosa só foi concluída vinte anos depois, em 1873. Graças a ela se dá o espantoso crescimento de Curitiba, ainda segundo relato de Rocha Pombo que mostra a importância do movimento para o crescimento econômico da região:

Estabeleceu-se a princípio um serviço de *diligências* com pernoite no rio do Meio, no alto da serra. Em seguida, as diligências se tornaram diárias, entre Antonina e Curitiba e com ramal para Morretes. Quando o comércio ou os viajantes preferiram o entreposto de Paranaguá, o trajeto entre esta cidade e a de Morretes e vice-versa se fazia pelo Nhundiaquara, como desde os tempos primitivos, mas já com outros cômodos. Entre Paranaguá, Antonina e Barreiros (porto do Nhundiaquara a cerca de 5 quilômetros abaixo de Morretes) funcionavam pequenos vapores de uma empresa (a Companhia Progressista) fundada por iniciativa de paranaenses e só com capitais próprios.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> POMBO, José Francisco da Rocha. *O Paraná no Centenário*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1980. p.75.

<sup>13</sup> Ibid. p. 91.

Foi na década de 70 do século XIX que surgiram as principais colônias de imigrantes no município de Curitiba. De 1870 a 1878, segundo Rocha Pombo, foram instaladas as colônias *Pilarzinho, Abranches, S. Venâncio, Santa Cândida, Santo Inácio, D. Augusto, D. Pedro, Revière, Orleans, Lamenha, Tomás Coelho e Alfredo Chaves*. “Esses núcleos, (nenhum dos quais se achava a mais de 20 quilômetros de Curitiba) compreendem cerca de 10.000 colonos, polacos principalmente, grande parte de italianos e alguns franceses e ingleses”.<sup>14</sup> Vê-se por aí a importância da colonização pois se comparada essa população estrangeira à já existente, nota-se que graças ao imigrante a população da cidade dobrou em menos de uma década.

A chegada do imigrante a Curitiba também impulsionou a melhoria dos contatos entre a Capital e as cidades do litoral. Além da estrada da Graciosa, concluída em 1873, iniciou-se na década seguinte, em 1880, a construção da estrada de ferro Curitiba-Paranaguá, que foi concluída em 1885. Símbolo de modernidade tecnológica e exemplo de obra de engenharia, foi também originadora de progresso para as regiões por onde passou e principalmente para Curitiba, como nos conta novamente Rocha Pombo:

Com a inauguração da estrada de ferro transformou-se toda a vida da antiga Província e dir-se-ia tão subitamente como uma mutação de cenário. Curitiba passou a ser grande cidade, com seu movimento febril e o seu aspecto de vasto centro econômico a irradiar amplamente para todos os lados. O espírito de iniciativa deu logo um largo impulso à vitalidade geral: numerosas fábricas se montaram; a edificação aumentou espantosamente; criaram-se bancos e casas bancárias e de câmbio; construiu-se uma linha de bondes e a fisionomia da vida local mudou completamente. O governo da Província passou a subvencionar uma companhia transatlântica, obrigando-se esta a fazer tocar duas ou três vezes por mês em porto paranaense vapores vindos diretamente de Hamburgo; e com isto o Paraná, pelo comércio de importação, se tornou das mais prósperas entre as antigas províncias.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Ibid. p. 98.

<sup>15</sup> Ibid. p. 115.

Curitiba também passou por mudanças urbanas notáveis no fim do século XIX, ganhando referências arquitetônicas, como a construção do Passeio Público (1885) ou o atual prédio da Santa Casa de Misericórdia (que como referência na área de saúde já existia, não o prédio, mas a instituição, desde 1850). Além disso, as principais ruas são revestidas com macadame e, na área central, ganham iluminação artificial, com lampiões de gás. Estabelecem-se algumas linhas de bonde, ainda puxados por burros ou cavalos. Os barões do mate constroem seus palacetes e os imigrantes trazem cada qual seu próprio estilo de construção e da confusão destaca-se o estilo que passou a ser conhecido como eclético, com empréstimos estéticos da *art nouveau*.

Na Economia, era o auge do ciclo da erva-mate, um produto de exportação altamente rentável, mas que tinha características diferentes de outras culturas rurais como o café, no sudeste. No mate, a atividade especificamente rural não é tão alta quanto no café e a atividade exige um processo industrial na preparação para a exportação. Esse processo industrial requeria uma proximidade aos centros urbanos. O ciclo da erva-mate aconteceu no Brasil, ao Sul, no mesmo tempo do auge do café, no Sudeste e da borracha, no Norte.

Esse desenvolvimento sócio-econômico foi acompanhado de um desenvolvimento cultural que a população urbana demandava cada vez mais. O primeiro jornal surgiu no mesmo dia da instalação da província, o *19 de Dezembro*, que era o órgão oficial do governo. Era um jornal semanal e só em 1888 passou a ser diário resistindo até a proclamação da República, em 1889. Por cerca de dez anos foi o único jornal da Província e só em 1864 aparecia em Paranaguá o *Povo*. Paranaguá, Morretes, Antonina, Castro, Lapa, foram tendo seus jornais sempre apresentando materiais de interesse cotidiano, histórico, econômico e também de literatura. Em Curitiba, os descontentes com o oficialismo do *19 de Dezembro* foram também criando seus veículos e nasceram o *Vinte e Cinco de Março* (1876-1877), o *Paranaense* (1877-1880), a *Gazeta Paranaense*, a *Província do Paraná*. Foi graças ao aparecimento da imprensa que começaram a circular os primeiros escritos literários dos novos

paranaenses. Praticamente ao mesmo tempo, começam a se instalar nas cidades e vilas as primeiras sociedades literárias. A primeira que se tem notícia de ter trabalhado com alguma importância é o Clube Literário de Paranaguá, fundado em 1871 e que, por volta de 1900, segundo relato de Rocha Pombo, possuía um acervo de 3 mil volumes em sua biblioteca.

Em Curitiba, a Biblioteca Pública foi instalada no dia 25 de fevereiro de 1859 e, em 1880, contava com 900 títulos e cerca de 2 mil volumes. Em 19 de dezembro de 1874 criava-se o Clube Curitibano que teve grande importância no movimento cultural da cidade nos fins do século XIX e começo do século XX. Em 1880, surgiu em Curitiba a *Revista Paranaense* que reuniu vários homens de letras. Em 1887, por iniciativa de Nivaldo Braga, surge a Arcádia Paranaense, associação que contava com o apoio da elite intelectual paranaense e que tinha como função lembrar e comemorar as datas mais importantes da Província, mas também organizava muitos encontros literários, nos quais destacavam-se alguns intelectuais, entre esses Leôncio Correia, que brilhava tanto recitando poemas quanto defendendo o abolicionismo, o que o levou a ser comparado a Castro Alves. Também começa a aparecer um moço, Emiliano Pernetta, que inicia sua vida literária em Curitiba, depois vai a São Paulo para estudar, transfere-se para o Rio de Janeiro onde ajuda a lançar as bases do Simbolismo e depois volta à cidade natal. Sobre Emiliano e os novos intelectuais da virada do século, escreveu Rocha Pombo:

Entre os moços da geração que brilha no Paraná, Emiliano Pernetta é dos primeiros. É de lamentar que seja um espírito pouco produtivo. Talvez isso seja devido às vicissitudes da vida que tem levado.

Com Emiliano Pernetta ali convivem DARIO VELLOZO, NESTOR DE CASTRO, SILVEIRA NETTO, JULIO PERNETTA, JAYME BALLÃO, ROMÁRIO MARTINS, RICARDO LEMOS, e outros.<sup>16</sup>

Infelizmente, Rocha Pombo não explicou o que quis dizer com “espírito pouco produtivo” ao se referir a Pernetta, mas fica a nota curiosa. Os nomes

---

<sup>16</sup> Ibid. P. 131.



citados são realmente importantes para a cultura local na virada do século. Tão importantes que teriam sua influência estendida por décadas dentro de século XX, como veremos na sequência, começando pelo próprio Emiliano.

## **Emiliano e o Simbolismo**

Emiliano foi uma figura referencial na cultura e na poesia paranaense desde a década de 1880 até muito depois de sua morte, em 1921. Tanto que a *Joaquim* fez um grande estardalhaço local e nacional ao publicar um texto de Dalton Trevisan criticando o escritor - que havia sido coroado “Príncipe dos Poetas Paranaenses”, em uma cerimônia no mínimo polêmica, em 1911. Ele teve participação ativa em alguns momentos do país dentro da política e da literatura, principalmente quando morou em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Em Curitiba, no então Instituto Paranaense que viria a ser chamado Ginásio Paranaense e, posteriormente, Colégio Estadual do Paraná, viveu um momento interessante. Por já mostrar-se atraído pela literatura, quando da visita do imperador D. Pedro II ao Instituto, Emiliano foi destacado a ler e analisar um trecho da obra *Décadas* de João de Barros. Alguns anos mais tarde, o menino que ficou entre os joelhos do imperador, fazia discursos e artigos de jornais pregando a República. No Colégio ainda fez amizade com um grupo de alunos entre os quais destacavam-se Nestor Vitor, Leôncio Correia e Rocha Pombo. Foi para São Paulo aos 19 anos, em 1885, estudar Direito. Lá, conheceu, entre outros, Olavo Bilac, com o qual fundou a revista *Vida Semanária*. Conviviam com ele ainda José do Patrocínio, Leopoldo de Freitas e Wenceslau de Queirós, que era conhecido como o “Baudelaire paulistano” e que lhe teria emprestado o livro *Flores do Mal*, que tanta influência traria ao movimento simbolista brasileiro e curitibano. Ele teria trazido o livro para Curitiba em 1886, durante as férias e introduzido a leitura entre seus conhecidos e ex-colegas de Instituto Paranaense. No final do século XIX, o espírito intelectual pensava não só em arte pois também estava engajado em uma luta política. Além do abolicionismo,

em que tantos se engajaram, as mentes e corações estavam divididos entre a monarquia e a república. Entre a vida boêmia e a literária, fundando revistas e colaborando com jornais, Emiliano foi se tornando conhecido em São Paulo como poeta e defensor da república. Em 1888, ainda em São Paulo, publica seu primeiro livro de poesias, *Músicas*.

Em 1889, exatamente no dia 15 de novembro, como orador da turma de Direito que acabava de se formar, fez um comovido discurso a favor da república, mas o que não sabia era que o novo regime político já havia sido proclamado no Rio de Janeiro naquele mesmo dia. Dalton Trevisan lembraria esse episódio constrangedor da vida do autor de *Ilusão* - de pedir uma coisa à tarde que já havia acontecido pela manhã -, na crítica que faria ao poeta no segundo número da *Joaquim* como se correspondesse a um sinal de que Emiliano seria, tanto na literatura quanto nas ações, um “desligado da vida”.

Formado e já conhecido em São Paulo, em 1890 partiu para a capital federal, o Rio de Janeiro, onde continuou a fazer a vida boêmia, a colaborar e fundar jornais e revistas e onde montou uma banca de advocacia. Engajou-se em uma campanha literária que foi chamada de “Batalha dos Novos” em que os participantes reivindicavam lugar na literatura nacional contra os parnasianos e naturalistas. Consegue uma vaga no jornal *Cidade do Rio*, no qual era redator, para Cruz e Souza, que já conhecia de São Paulo. Tem certa projeção até 1893, quando, por motivos de saúde e também atendendo a um convite, segue para Minas Gerais onde se transforma em juiz municipal na pequena cidade de Santo Antônio do Machado. Isola-se até 1896, quando o irmão Julio vai buscá-lo para que volte a Curitiba e faça um tratamento de saúde. Instala-se na capital paranense onde permanece e só sai esporadicamente, sendo “engolido pela província”, como viria a sugerir Dalton Trevisan 50 anos depois da volta do poeta.

Tanto em Curitiba quanto no Rio de Janeiro e em São Paulo, não se pode negar sua projeção como incentivador do movimento Simbolista. Assim como Dalton faria com ele anos mais tarde, Emiliano também escreveu condenando uma literatura passadista e reivindicou um lugar para uma nova literatura, uma

nova maneira de escrever poesia. No entanto, só publicou um livro de poesias fora de Curitiba, ainda em vida e foi justamente *Músicas*, em 1888, o primeiro e único, quando ainda era estudante. Um outro livro, também publicado em São Paulo, foi *Carta à condessa d'Eu*, em que usou um pseudônimo pois não se tratava de poesia ou ficção, era um manifesto republicano. Os outros livros publicados em vida, o foram em Curitiba, incluindo o *Ilusão*, recebido com a festa que culminou na coroação do “Príncipe dos poetas paranaenses”, em 1911, festa que foi seguida por uma multidão no Passeio Público. O livro, segundo o relato, vendeu todos os 400 exemplares da primeira edição em apenas dois dias.<sup>17</sup>

Esses nomes de escritores paranaenses que produziram na virada do século XIX para o XX, encabeçados por Emiliano Pernetá, a figura de maior proeminência entre eles, ainda estarão dominando as letras e referências culturais paranaenses na época da criação de *Joaquim*. É, portanto, a geração a ser batida pelos moços do pós-guerra – ou pós duas guerras mundiais e pós-era Vargas, um governo nacional centralizador e autoritário que durou 15 anos. Então vamos resumir um pouco da importância destas pessoas que criaram uma referência cultural no já Estado do Paraná e que viria a resultar no Paranismo. Para isso vamos lembrar que tudo foi criado em meio àquele caldeirão sócio-político-econômico-cultural que se deu após a emancipação da província. Tudo em pouco mais de meio século. Período que também viveu a abolição da escravatura e a proclamação da República.

---

<sup>17</sup> Sobre Emiliano Pernetá ver: CAROLLO, Cassiana Lacerda. Emiliano Pernetá: da fuga e dissipação à busca do Absoluta, in *Ilusão e outros poemas*. Curitiba: Coleção Farol do Saber, da Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996. LINHARES, Temístocles. *Interrogações*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, e *Paraná Vivo*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1985. MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

## Chegada ao século XX

Para nos situar melhor nesse momento da virada do século XIX para o XX e sobre quem eram os nomes que atuavam culturalmente no Paraná nessa época, vamos mostrar uma pequena tabela de autores simbolistas, por ano de nascimento, aproveitando um trabalho já feito pela professora Maria Tarcisa Silva Bega que arrolou 21 autores nascidos num período de 22 anos, entre 1857 e 1879, iniciando pelo “patriarca” Rocha Pombo<sup>18</sup>:

ANO	LOCAL	AUTOR
1857.....	Morretes-PR.....	Rocha Pombo
1862.....	Guaraqueçaba-PR...	Domingos do Nascimento
1865.....	Paranaguá-PR.....	Leôncio Correia
1866.....	Curitiba-PR.....	Emiliano Pernetá
1867.....	Antonina-PR.....	Nestor de Castro
1868.....	Paranaguá-PR.....	Nestor Victor
1869.....	Rio de Janeiro-GB....	Dario Vellozo
	.....Curitiba-PR.....	Júlio Pernetá
1870.....	Assungui-PR.....	João Itiberê da Cunha
1871.....	Morretes-PR.....	Ricardo de Lemos
1872.....	Morretes-PR.....	Silveira Netto
	Paranaguá-PR.....	Santa Ritta
1874.....	Curitiba-PR.....	Romário Martins
1875.....	Paranaguá-PR.....	Leocádio Cysneiros Correia
1876.....	Antonina-PR.....	Tiago Peixoto
	Curitiba-PR.....	Leite Junior
	Campo Largo-PR..	Ismael Martins
1877.....	Curitiba-PR.....	Euclides Bandeira
1879.....	Morretes-PR.....	José Gelbecke
	Curitiba-PR.....	Aristides França
	Curitiba-PR.....	Adolfo Werneck

<sup>18</sup> BEGA, Maria Tarcisa. *Sonho e invenção no Paraná – Geração simbolista e a construção da identidade regional*. São Paulo: Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, 2001.

Em 1890, foi criada, em Curitiba, a revista *Club Coritibano*, que era bancada pelo clube recreativo homônimo, fundado em 1874. O grande mentor intelectual da revista era Dario Vellozo, “responsável pelos primeiros textos sobre ocultismo, preparando o terreno para receber a escrita subjetivista e hermética do Simbolismo”, como afirma a professora e pesquisadora Tatiana Dantas Marchette<sup>19</sup>. A professora ainda esclarece que:

A partir de 1893, o contato com a corrente filosófico-literária simbolista estreitou-se ainda mais. Nesse ano voltava de seus estudos em Bruxelas o letrado João Itiberê, mais conhecido por “Jean”, que em sua bagagem trazia várias obras simbolistas. Dentre elas, a mais importante era a do simbolista belga Iwan Gilkin, cuja influência foi decisiva sobre Dario Vellozo. O poeta belga chegou a colaborar na revista *O Cenáculo*, que acabou sobrepujando a *Club Coritibano* ao expandir ainda mais o Simbolismo no Paraná.<sup>20</sup>

Da revista *Cenáculo*, fizeram parte, além de Dario Vellozo, Silveira Neto, Julio Pernet, Antônio Braga (estes os fundadores), Euclides Bandeira, Emiliano Pernet, Rocha Pombo e Emílio de Menezes, entre outros. Nesta revista apareceria o anseio de construção de uma identidade e produção culturais próprias, que enfrentassem o cosmopolitismo da capital (Rio de Janeiro), que nos avassalava, como escreveu Dario Vellozo, em 1896:

Queremos o auxílio e o apoio dos que labutam valorosamente para que o Paraná se não conserve alheio ao movimento científico-literário do Brasil, para que o Paraná tenha literatura, para que o Paraná reaja contra a fraticida inércia do Indiferentismo (sic) sem nervos, concorrendo com robustos elementos para a autonomia da Pátria (...), reagindo contra o cosmopolitismo que nos avassala, que nos corrompe, que nos submerge, esmaga e destrói (...)<sup>21</sup>

<sup>19</sup> MARCHETTE, Tatiana Dantas. *Corvos nos galhos das acácias – o movimento anticlerical em Curitiba 1896-1912*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999. p. 17.

<sup>20</sup> Id.

<sup>21</sup> VELLOZO, Dario. *O Cenáculo*, 1896. IN: MARCHETTE, Tatiana Dantas. Opus cit., p. 23.

Portanto, o que importava para a cultura local representada pelos colaboradores da *Cenáculo* não era simplesmente seguir os passos da cosmopolita capital federal. O Paraná precisava estar atento ao “movimento científico-literário”, porém não bastava ser cópia, mas de preferência criar uma atividade cultural própria e diferenciada. Para isso, tiveram a influência não só do Simbolismo, mas também de outras correntes filosófico-literárias, como o naturalismo e o positivismo. Tanto que ao propor uma literatura a que devíamos seguir na província, Vellozo pedia aos escritores que se detivessem em “tudo quanto possa interessar à vida e costumes de nosso selvagem”. Mas logo explicava que não se tratava de uma volta à literatura indianista romântica que havia produzido *Iracema*. A visão do selvagem deveria ser outra, como explica o próprio Dario Vellozo:

Não pretendemos continuar a literatura indianista, nos moldes vazados por Domingos de Magalhães e José de Alencar; procuraremos interpretar o Índio (...) apresentando-o como verdadeiramente se o encontra, estudando-o como fator indispensável à característica do povo brasileiro.<sup>22</sup>

Via-se aí a necessidade que eles tinham de uma diferenciação entre a cultura praticada na capital, que começava a se voltar para o mundo, a retornar as atenções para a cena cultural da Europa, e a fixar mais firmemente os olhos e ouvidos para as artes da América do Norte, ou seja, depois de uma nacionalização promovida pelas discussões políticas da Abolição e da República, retornava a uma internacionalização, ou “cosmopolitismo”. Nesse clima, alguns escritores do centro das discussões político e cultural nacionais, que haviam lutado primeiro pela abolição da escravatura e depois pela República, encontravam-se sem o apoio político que haviam recebido antes. Agora, a elite tratava de cooptar o intelectual letrado, que, trabalhando para essa elite no poder, recebia espaço e dinheiro. Mas haviam os marginais, que mantiveram um espírito crítico e esses, mesmo que tivessem participado das

---

<sup>22</sup> Ibid. p. 24.

mesmas campanhas passadas, agora tinham que se virar sozinhos e em meio a uma nova economia. Informa-nos Nicolau Sevcenko:

Afastados do mundo político e das esferas de prestígio social, esses autores não possuíam igualmente uma base material segura em que pudessem sustentar a sua pretendida independência. A tibieza da estrutura de produção, circulação e consumo literário sabotava na raiz seus projetos de resistência, enfraquecendo ainda mais a sua posição, agora que já não contavam com o apoio irrestrito das forças de oposição, como na época das grandes campanhas públicas do ocaso do Império.<sup>23</sup>

O Rio de Janeiro passou a ser o destino da maioria dos intelectuais e homens das letras do Brasil. Era ali o centro irradiador da produção literária brasileira, como descreve Sevcenko: “desde praticamente o início da campanha abolicionista até o início da década de 1920, quase toda a produção literária nacional se fazia no Rio de Janeiro, voltada para aquela cidade ou tomando-a em conta”.<sup>24</sup> O fenômeno de crescimento acelerado, que se deu no Paraná, como vimos atrás, aconteceu igualmente no Rio de Janeiro, em particular na Capital. A industrialização e a urbanização foram brutais no período e surgiu uma burguesia urbana com seus desejos de consumo, inclusive de consumo intelectual, que obrigaram os escritores a uma adaptação de suas posições artísticas e culturais. Para Sevcenko, num primeiro momento, de desilusão, há o “fracionamento do romantismo em várias escolas”<sup>25</sup>, o que teria impedido o surgimento de uma outra grande corrente. Por outro lado, os escritores estavam expostos “à concorrência da ciência, do jornalismo e até do cinematógrafo”<sup>26</sup>. Era a crise vivida pela literatura nacional nesta época. Porém antes dos anos 20, na virada do século, o domínio era dos parnasianos.

Localmente, ao contrário da capital federal, o Simbolismo fixava-se como corrente literária forte pós-romantismo. Combateu o parnasianismo e assumiu

---

<sup>23</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão – Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2 ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. p.114-115.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.122.

<sup>26</sup> *Id.*.

um lugar de destaque na emergente literatura do Paraná. Os simbolistas e anticlericais pregavam a volta de uma expressão romântica com um perfil mais naturalista, tentando uma nova visão que ao mesmo tempo em que tinha inspiração internacional, buscava uma atitude nacionalista. No entanto, como o cosmopolitismo da capital era avassalador, necessitava-se criar uma expressão local. O intelectual, o escritor paranaense então tratou de estar presente nos embates políticos e sociais locais e nacionais. Eles mantiveram-se em posição de destaque tanto na produção intelectual quanto nas discussões sociais dominantes. Ao mesmo tempo em que produziam sua literatura baseada em uma poesia escapista, que tinha o tédio e o desejo da fuga do cotidiano como inspiração literária, faziam discursos e panfletos e escreviam artigos de jornais comentando as questões políticas e sociais da época. Eram influentes em todos os sentidos, na literatura e na vida. Ao mesmo tempo em que, na poesia, aplicavam a regra de Mallarmé, que afirmava que “referir-se a um objeto pelo seu nome é suprimir as três quartas partes da fruição do poema, que consiste na felicidade de adivinhar pouco a pouco”<sup>27</sup>, quando precisavam se comunicar com o grande público usavam uma linguagem mais direta. Eram assim naqueles escritos que tinham uma intenção social ou política imediata. Enquanto o cosmopolitismo carioca distanciava a literatura nacional daquele desejo anterior de nacionalismo, localmente, o movimento literário tinha os dois sentidos pois usava a expressão internacional do Simbolismo, ligado principalmente à França e à Bélgica, ao mesmo tempo em que tentava fortalecer-se criando uma imagem própria oposta à dominação da Capital. Como era de se esperar, venceu a Capital, com sua forte massa parnasiana que deu pouco espaço aos simbolistas, que resistiram o quanto puderam e sobreviveram como uma forma de representação artística local, quase toda voltada à poesia. Praticamente

---

<sup>27</sup> Vários autores que estudaram o Simbolismo apontam o livro *Divagations*, de 1896, escrito por Mallarmé com suas regras e conselhos que passaram a ser seguidos pelos simbolistas do mundo todo. Neste trabalho, como fonte sobre o movimento simbolista no Brasil e no Paraná, usamos, principalmente os autores: MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, op. cit.; e BEGA, Maria Tarcisa. *Sonho e invenção no Paraná – Geração simbolista e a construção da identidade regional*, op. cit.



excluídos nacionalmente, formaram seu núcleo em Curitiba e para legitimar-se, construíram sua própria crítica, como ensina a professora Maria Tarcisa Bega:

Regionalmente, os próprios poetas construíram um tipo especial de crítica, diverso da nacional. Enquanto os expoentes (nacionais) buscavam analisar as produções quer em verso quer em prosa, do ponto de vista literário, apontando suas características formais e métricas, continuidades com o Romantismo, distanciamentos frente ao Parnasianismo, os críticos locais pretenderam garantir a visibilidade da literatura paranaense reafirmando primeiro a sua existência para depois discutir, do ponto de vista literário, sua pertinência.<sup>28</sup>

A professora Bega, citando Muricy, aponta o ano de 1893 como o marco do surgimento do Simbolismo no Brasil e graças à publicação de *Broquéis*, de Cruz e Souza, expressão máxima do movimento nacional. Foi ele quem conseguiu algum abalo no cenário parnasiano, mas sua morte precoce, em 1898, interrompeu a luta e encerraria a primeira fase do Simbolismo. De qualquer maneira, como escreveu Andrade Muricy sobre o lançamento de *Broquéis*:

Mil oitocentos e noventa e três. O paredão maciço de mármore neo-helênico do Parnasianismo entreabriu-se. (Formou-se como um alto vitral em ogiva e por ele passou uma luz diferente).<sup>29</sup>

Nesta época, o Paraná, como bem mostra o trabalho da professora, teve uma característica literária própria que não se assemelhou à de outros lugares do país. Nos outros centros, diferentes escolas e tendências literárias conviviam, o que não acontecia por aqui. Ou, como ela afirma:

Em outros lugares do país, fossem centros culturais como o Rio de Janeiro e em menor escala Salvador e Recife, ou centros emergentes como São Paulo, periféricos como Porto Alegre ou Minas Gerais, havia manifestação coetânea dos vários gêneros vigentes. No caso paranaense verifica-se uma assimetria, com o domínio absoluto do

---

<sup>28</sup> BEGA, M. T. Op. Cit., p. 44.

<sup>29</sup> Ibid., p. 53.

Simbolismo. Se observarmos a produção literária local a partir da emancipação política do Paraná (1853) temos alguns autores românticos entre 1850 a 1880, que não chegaram a constituir grupo literário, no sentido de partilharem as suas preferências e/ou laços de amizade razoavelmente sólidos (SAMWAYS, 1988); no período de 1880-1900, despontam apenas três representantes do parnasianismo – Antônio Braga; Dias da Rocha Filho e Emílio de Menezes (cuja carreira e interesses estiveram menos vinculados ao Paraná que a dos Simbolistas). A eles se contrapõe o grupo expressivo e duradouro de simbolistas, partilhando as mesmas tendências estéticas, vínculos com as lutas de seu tempo (abolicionismo, republicanismo e anticlericalismo), com laços de amizade e sentido de pertencimento grupal que permitia que se sustentassem mutuamente nas esferas intelectual, afetiva e até financeira.<sup>30</sup>

E o movimento Simbolista surge no Paraná ao mesmo tempo em que surge no Rio de Janeiro, nas duas últimas décadas do século XIX. Por sinal, são intelectuais paranaenses que dão apoio ao movimento na Capital. Desde 1891, que Emiliano Pernetá está no Rio, mais precisamente no jornal *Folha Popular*, em torno do qual se reúne um grupo que prega as intenções simbolistas. Segundo a professora Cassiana Lacerda Carollo, baseada em pesquisas de correspondências entre Gonzaga Duque a Emiliano Pernetá, a data do “marco zero” do surgimento do movimento seria a de 1895, em outro periódico, a *Rio Revista* e, também na *Theobalda*, do mesmo ano, mas também com Emiliano no centro dos acontecimentos. E no Paraná, como mostra a professora Bega, o movimento também foi mais duradouro, continuando forte até a década de 20 do século XX, arrefecendo apenas depois da morte de Emiliano, em 1921, período em que começa a tomar força a idéia do Paranismo como se fosse não um substituto, mas uma resultante, um legado dos simbolistas.

Esses interesses da capital e da província tornariam a se aproximar na Primeira Guerra Mundial, quando se voltou a falar em uma literatura nacionalista, com tudo o que isso pode trazer de qualidades positivas e defeitos. Esta nova campanha nacionalista seria comandada pela imprensa, que também havia crescido muito no início do século, graças ao barateamento dos custos. Por causa da guerra e das dificuldades de importação de papel, os custos

---

<sup>30</sup> Ibid., p. 36-37

aumentaram novamente e foi então que surgiu essa nova fase nacionalista liderada pela imprensa, que dependia, mais do que nunca, da boa vontade e do dinheiro dos burgueses e políticos nacionais para sobreviver. O pós-guerra traria, na década de 1920 o Modernismo que abalaria as estruturas dessa literatura, mas encontraria forte resistência no Paraná, como veremos mais à frente.

No cenário local, na virada do século, Rocha Pombo, que vivia então no Rio de Janeiro, estava exultante com a produção dos paranaenses, embora o tempo viesse a provar posteriormente a pouca importância dela na formação literária nacional. Mas, sem fazer crítica à qualidade, como quantidade de produção, pelo menos, a literatura paranaense parecia existir e capaz de deixar o historiador bastante otimista:

Só entre fins de 1898 e princípios de 1899 foram publicados em Curitiba nada menos de uns dez livros. Mas livros, sem contar panfletos de propaganda ou de polêmica, almanaques com larga seção literária etc. E isto – atenda-se (sic) – numa terra onde não há grande público leitor para obras literárias e onde não é fácil encontrar-se editores.<sup>31</sup>

Os intelectuais paranaenses estavam produzindo e esforçando-se para construir uma personalidade, uma identidade própria no Estado. Influenciados pelo cientificismo e o positivismo, tendências bastante presentes na virada do século XIX para o XX, criaram, em maio de 1900, em reunião nas dependências do Clube Curitibano, o Instituto Histórico e Geográfico Paranaense. Este instituto contou, na sua primeira diretoria provisória, com Romário Martins, Sebastião Paraná e Ermelino de Leão. A comissão de redação dos estatutos foi composta por Dario Vellozo, Romário Martins e Camillo Vanzollini. A primeira diretoria eleita tomou posse no dia 7 de junho de 1900 e era composta pelo general José Bernardino Bormann, na presidência, Romário Martins, como secretário,

---

<sup>31</sup> POMBO, José Francisco da Rocha. Op. cit., p.127.

Emiliano Pernetta, como orador, e Manoel Francisco Ferreira Correia, na tesouraria.<sup>32</sup>

Em 1901, além de estarem juntos na colaboração de revistas literárias, na produção cultural local e no Instituto Histórico e Geográfico, Dario Vellozo, Sebastião Paraná e Emiliano Pernetta são professores do Ginásio Paranaense, atuando na formação de novos leitores e mesmo escritores que por lá passavam, entre eles Tasso da Silveira (filho de Silveira Netto), que, posteriormente, viria a integrar a ala espiritualista entre os modernistas.

Os nomes dos intelectuais e escritores paranaenses vivem se repetindo nessa virada do século XIX para o XX. Eles são referências na literatura, na política e nos estudos científicos, além de serem os responsáveis pela tentativa de formulação e fixação de uma personalidade própria do Paraná, em todos os sentidos. Assim, ao apontar quais seriam os escritores que formam o grupo paranaense entre os simbolistas, a professora Maria Tarcisa Bega, reportando a Andrade Muricy, observa:

Aponta também o grupo paranaense, um dos maiores e de mais longa duração, composto por Dario Vellozo, João Itiberê da Cunha, Silveira Netto, Júlio Pernetta, seguido por poetas de menor produção como José Gelbecke, Santa Ritta, Nestor de Castro, Leite Junior, Tiago Peixoto e Adolfo Werneck, tendo como precursores, o próprio Rocha Pombo, além de Domingos do Nascimento, que já produzia versos decadentistas com elementos simbolistas no final dos anos 80. A eles se somam Emiliano Pernetta (a partir de 1896), e Euclides Bandeira que, juntamente com Dario Vellozo, formarão o núcleo do grupo local, que manterá a produção simbolista até os anos 20.<sup>33</sup>

Na luta pela propagação de suas idéias, esse grupo criou vários veículos de comunicação em Curitiba, principalmente revistas. Entre essas pode-se destacar as já referidas do Club Coritibano e *Cenáculo*, além de outras como

---

<sup>32</sup> Para maiores informações sobre o Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, ver BELTRAMI, Rafael C. de C.. *Da poesia na ciência* – Fundadores do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, uma história de suas idéias. Curitiba, 1900. Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de História, Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2002.

<sup>33</sup> BEGA, Maria Tarcisa, Op.Cit. P.74.

*Esphynges, Pallium e Victrix* e *O Sapo*. Maria Tarcisa Bega nota que os simbolistas também procuravam se diferenciar pelo formato com que apresentavam os livros e as revistas. Cita os exemplos de livros *Rosa Mística*, de Afrânio Peixoto, “impresso nas cores do arco-íris”, e *Manchas*, de Antônio Austregésilo, que trazia a capa manchada de negro “como se fora pelos dedos dos tipógrafos”. Isso se dava também com as revistas, como ela destacou, falando das paranaenses:

Em Curitiba, a revista *Pallium* era, em tamanho maior que o padrão, cuja capa tem o título montado a partir de imagens de ossos humanos e *Victrix*, concebida por Pernetá, em forma de paralelogramo, em tons rosa-pastel e com bordaduras em bronze ...<sup>34</sup>

Eram sempre ações para se destacar e criar uma imagem própria. Isso acontecia nas duas frentes de luta, na artística e na política. E conseguiram realmente tal destaque a ponto de formar várias gerações seguidoras da mesma filosofia que atuaram e dominaram o estético e o político paranaense por dezenas de anos a partir da década de 1890. Como bem escreveu Bega:

Dessa forma apresentavam-se como geração no sentido sociológico que Mannheim lhe atribui, isto é, não apenas biológica, mas contemporâneos que, vivenciando situações comuns, construíram uma identidade de reações, uma afinidade no modo de se relacionar com as experiências individuais e com os acontecimentos exteriores. Esses sólidos vínculos que modelam o “modo de vida simbolista”, nascem em um pequeno grupo de escritores e se espalham pela geração subsequente, exercendo tanto atração como força constrictiva sobre os indivíduos. É dessa forma que podemos entender como jovens escritores se tornam simbolistas, principalmente em redutos regionais como o Ceará, Paraná e mais tarde Rio Grande do Sul, fazendo com que essa tendência estética ultrapasse os limites de uma relação literária, transformando-se num modo de se relacionar com o mundo profissional e com as batalhas político-filosóficas presentes nos cenários local e nacional.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Ibid., p. 76.

<sup>35</sup> Ibid., p. 77.

Dessa maneira, o Simbolismo no Paraná viveu o papel de agente dominador na cultura local na virada do século e resistindo ainda várias décadas nesta posição. Por outro lado, no plano nacional, era uma escola cultural dominada, já que a dominante era a parnasiana. Por isso, no desenrolar da história cultural paranaense repetiremos por várias vezes os mesmos nomes de pessoas influentes cultural e politicamente que resistiam com essa influência até o pós-Segunda Guerra Mundial. Era uma resistência programática, que se opunha a novidades e que, por isso mesmo, acabou se fechando em um grupo exclusivo. A renovação não era bem vista pois colocava em risco a manutenção desse domínio. Voltemos a Bega:

Ao cumprirem a missão geracional, fecharam-se, do ponto de vista literário, aos ventos da renovação. Enquanto no campo literário nacional o Simbolismo e o próprio Parnasianismo perdem força na primeira década do século, no Paraná, combinando poesia e militância, as crises da tendência ficarão para segundo plano, ascendendo a militância. Manterão uma produção “contaminada” que, se por um lado, não permite que desapareça, por outro, esteriliza-a do ponto de vista literário, fechando as possibilidades de renovação.<sup>36</sup>

Mas mesmo sendo dominantes da cultura local, ainda faltava fazer um trabalho, que seria a criação de sua imagem local, com a qual pensavam que conseguiriam romper a barreira nacional. Era preciso ter uma característica própria que fizesse o local ser identificado nacionalmente, mesmo que fosse como algo peculiar, ou mesmo insólito e exótico. Afinal, a escola do Simbolismo e a discussão sobre as “incharacterísticas” do Paraná e do paranaense conviveram e influenciaram uma a outra. Também souberam resistir a outra escola que se transformou em dominante no âmbito nacional, o Modernismo. Para a professora Maria Tarcisa Bega, o Paranismo, com a tentativa de construção de uma identidade estadual própria, que fosse reconhecida nacionalmente, foi, de certa forma um continuador piorado do Simbolismo. Ela

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 409.

afirma que a discussão do “ser paranaense” ganha corpo a partir de 1910, indo até 1940, mesma época em que o Simbolismo vive um período de crise:

É no fermentar de tal crise, ao longo desses trinta anos, que a discussão de “ser paranaense” ganha corpo. Romário Martins e Euclides Bandeira estarão no epicentro, juntamente com a intelectualidade católica – Temístocles Linhares, Erasmo e Osvaldo Pilotto, Loureiro Fernandes, Rodrigo Junior, Raul Gomes e outros mentores do Centro de Estudos Bandeirantes. Afirmam o Paranismo como elemento de identidade cultural e se propõem, em certa medida, a herdeiros dos simbolistas no que diz respeito às suas noções de nacionalidade e de constituição do homem paranaense, retirando deles os tons anticlericais, antiimigrantes, decadentistas, satânicos e helênicos. Propondo-se herdeiros, mas esterilizando o espólio herdado, produzem uma versão piorada da literatura da virada do século e, correndo todos os riscos inerentes à analogia, pode-se afirmar que produzem um típico caso de inversão da lei biológica da “seleção natural das espécies”.<sup>37</sup>

A professora coloca os nomes de Temístocles Linhares e Erasmo Pilotto como representantes da intelectualidade católica, o que não é totalmente correto. Nos livros de memória dos dois, eles revelam que não praticavam nem comungavam com as idéias dessa religião. Mais o primeiro do que o segundo, chegou a desferir pesadas críticas ao pensamento e modo de agir católico que pretende se intrometer nos campos laicos, como o da Universidade. Denunciou, na década de 1950, essa intromissão e a censura que, em nome do catolicismo, um diretor da Universidade fez em livros da biblioteca da Universidade Federal do Paraná. E sofreu, junto com Wilson Martins, perseguições por essa denúncia. Linhares, além disso, também foi um crítico do Paranismo tanto em *Joaquim* quanto posteriormente, em suas obras críticas e livros de memórias. Mas, apesar disso, parece ser correta a análise do Paranismo como pretendente a sucessor do primeiro Simbolismo. Falemos um pouco mais do Paranismo.

---

<sup>37</sup> Ibid., p. 403.

## Do incharacterístico ao Paranismo

Rocha Pombo, Nestor Vítor, Dario Vellozo e Emiliano Pernetá, esses intelectuais de ponta e representativos da produção cultural paranaense na virada do século, tinham em comum o apreço pelo Simbolismo, pelo anticlericalismo e pelo positivismo. Além disso, os unia também uma idéia fixa de prover o Estado de uma identidade cultural, intenção que se prolongou por décadas. O historiador Brasil Pinheiro Machado afirmava, em 1930, que o Paraná não tinha “um traço” que o distinguisse, “nem geograficamente como a Amazônia, nem pitorescamente como a Bahia ou o Rio Grande do Sul”. Também não possuía uma história “vigorosa” como São Paulo, Minas e Pernambuco. Tampouco havia no Estado uma natureza característica como no Nordeste. Por isso o Paraná era “um esboço a se iniciar. Falta-lhe o lastro dos séculos. Apesar de ser o Estado de futuro mais próximo, forma nessa retaguarda característica de incharacterísticos”<sup>38</sup>. Cerca de 20 anos depois, Temístocles Linhares usaria essa mesma expressão, “característica de incharacterísticos” no livro *Paraná Vivo*, sem no entanto, citar como fonte o professor e historiador Brasil Pinheiro Machado, seu colega de universidade e amigo. Mas voltaremos a Linhares mais à frente porque ele foi muito importante para *Joaquim*. Por enquanto, vamos deixar nossa atenção sobre a formação do Paranismo, que buscava definir ou, se fosse o caso, forjar uma característica, um perfil ao paranaense. Capitaneados pelos quatro citados acima (Rocha Pombo, Nestor Vítor, Dario Vellozo e Emiliano Pernetá), intelectuais foram instados a “criar” uma característica paranaense, surgindo daí o Paranismo.

O termo “paranista” não teria sido criado por nenhum deles, mas uma apropriação de um erro:

Segundo seu principal líder, Romário Martins, o termo *paranista* teria surgido espontaneamente no norte do Estado onde o poeta Domingos Nascimento teria ido, cuja população local, em sua maioria advinda do interior do Estado de São Paulo, o chamara

---

<sup>38</sup> MACHADO, Brasil Pinheiro. Apud. PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Paranismo: o Paraná inventado – cultura e imaginário no Paraná da I República*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998, p. 69.



de paranista ao invés de paranaense, em uma clara analogia ao termo nativista de sua terra de origem, no caso, paulista.<sup>39</sup>

Este termo teria aparecido e começado a ser usado em 1906, designando aquele que tem amor e defende as coisas do Estado do Paraná, principalmente se defendesse os valores positivistas de amor, ordem e progresso, pregados pelo quarteto citado acima. Juntando as tendências científicas, positivistas e anticlericais à tendência estética do Simbolismo de linha francesa e belga, aquela geração de artistas e homens públicos da virada do século XIX para o século XX tinha em mente a construção de uma identidade. A professora Maria Tarcisa Bega conclui assim o seu trabalho sobre os simbolistas paranaenses:

Concluindo, coube a tal geração não somente colocar o Paraná no cenário das letras brasileiras, como também trazer à cena a temática da identidade paranaense. Como apontamos, de início em notas de rodapé e, depois, no corpo do trabalho, a cada alteração econômica, a cada mudança de mando no interior do jogo político, o Paraná retoma a temática da “invenção de suas tradições”, recriando-se, permanentemente, como a *terra do futuro*.

Essa discussão, que nasceu no final do século XIX, em meio a lutas abolicionistas e pela República, avançou o século XX junto com os Simbolistas e foi se prolongando por décadas. Em 1927, em plena efervescência do Modernismo, Romário Martins, que viria a ser o principal intelectual do Paranismo, o pensador e criador dos “estatutos” e símbolos do movimento, cria o *Centro Paranista*. Como veremos em seguida, o Modernismo não passou despercebido no Paraná, mas ao que parece, não resistiu tanto quanto a idéia de fixação do Paranismo. Martins, através do Centro criado por ele, prega que o verdadeiro paranista, o tipo ideal do paranista nascerá “da vontade realizadora, da cooperação fraternal, da cultura generalizada, da beleza física e moral”. E nessa descrição cabem não apenas os nascidos no Estado, mas todos os que pregarem os valores paranaenses. Havia uma superação das primeiras

---

<sup>39</sup> PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Paranismo: o Paraná inventado*, op. cit., p. 77.

desconfianças e discriminações contra os imigrantes que chegaram ao Estado. Agora, eles também poderiam ser aceitos no “clube paranista”, desde que cumprissem algumas exigências:

Nós todos que constituímos a sociedade paranaense, somos os depositários da beleza e da riqueza e os responsáveis pelos destinos desta grande e generosa terra do Paraná. Em nada importam as nossas origens étnicas – o que importa aos interesses do Brasil e da Humanidade, é a que a amemos com sinceridade e que irmanados a façamos próspera e feliz, porque é a nossa própria prosperidade e felicidade que assim estaremos edificando – para nós e para todos os que hão de vir.<sup>40</sup>

Era preciso então cantar as belezas e potencialidades do Estado. Encontrar as características físicas e humanas e com elas tentar construir uma característica cultural na produção artística. Em 1928, um ano depois de criado o Centro Paranista, Romário Martins torna público a *Oração Paranista*, um texto ufanista que ele, na apresentação, conclama: “FAÇAMOS TODOS OS DIAS A ORAÇÃO PARANISTA”.

Vamos a ela:

FAÇAMOS TODOS OS DIAS A ORAÇÃO PARANISTA  
 GIGANTE adormecido!  
 - As serras, as chapadas, os campos, as matas do PARANÁ!  
 Ondas de calor, rajadas de frio!  
 Oh! Riqueza incomparável da fauna paranaense!!!  
 CHANANN que nos torna envaidecidos, PARANÁ!  
 Gemmas admiráveis do Tybagy!!!  
 Do Peixe!!!  
 Carvão de pedra!!!  
 Sete-Quedas!  
 Saltos de Santa Maria do Iguassú!!!  
 Oh! PARANÁ  
 Incompreendido nas vitórias econômicas do amanhã!

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 82.

Policultural! – O PÃO NOSSO DE CADA DIA –

- recolhido o grão de ao pé da casa: trazido ou do seco ou do banhado o arroz fumegante em nossas mesas, mas, dali, do nosso alqueire de chão! Centeio, cevada num quartel de em frente!...

Em Ponta Grossa as ruínas de Vila Velha!

Na Serra o Véu da Noiva, o Marumby da Serra!

Lindas sem igual nossas praias, Ilha do Mel!

Bregetuba!

Para as bandas de Guaratuba!

E a tranquilidade de Guarakessaba!

Haverá porventura, mais dadivosos mares de que os mares do PARANÁ!

Que abundância, que variedade de pescados!!!

... os galhos estralejam cobertos pelo vermelho brilhante,

- gotas muito grandes de sangue, da rubiácea preciosa.

Nevadas paranaenses,

- sendal suísso,

- as maçãs em flocos de ouro branco enriquecem o patrimônio explorado;

- é a malvácea, o algodão, oriundo das zonas equatoraes, as cápsulas rompidas esperando a colheira em cargas fortes!

Palmeiras em leque e coqueiros em afagos soberbos com specimens de musáceas, como num despudor que alegra, vemos frutificando numa leira única as ameixas do Canadá, azeitonas Delvas de Sevilha, os kakis do Japão, maçãs norte americanas, nesperas d'Itália, - numa palissada ao lado, finas, suculentas uvas da França.

Tudo assim, na TERRA DAS MARAVILHAS, neste PARANÁ, das moças bonitas, das mulheres mais lindas do mundo!!!

É o despertar de GOLIAS!<sup>41</sup>

Uma canção nativista romântica reproduzida no Estado com mais de um século de atraso no calendário literário nacional, mas, por outro lado, com um despreendimento estético que a deixa longe do formalismo barroco nativista, ou mesmo do parnasiano, mais recente àquela época. É uma canção de versos livres, que poderia estar de acordo com o movimento modernista (ou uma extensão da estética do Simbolismo, com sua liberdade estilística, suas

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 86-87.

maiúsculas, o sentido do poema em prosa baudelairiano, no entanto desprovido da ideologia daquele movimento literário, isto é, que não segue os temas esotéricos e decadentistas desta escola que tanto influenciou a literatura do Estado, nem os temas urbanos, caros a Baudelaire e aos modernistas). Ou ainda, com um sentido regional que poderia estar antecipando a literatura regionalista do Nordeste, principalmente em prosa, que viria a se tornar muito forte na década seguinte. A oração paranista, como se vê, admite o óbvio, que o Estado é multicultural e aceita a maioria das influências, sempre vindas de fora, trazida pelos que aqui chegaram como imigrantes. Além das belezas naturais, no entanto, quase tudo de bom que existia era importado, os homens que aqui já estavam, principalmente os negros e os índios, são esquecidos. Um esquecimento imperdoável quando a intenção é cantar todas as influências desse Estado multicultural. O movimento paranista, de modo geral, esquece o negro e o índio. Posteriormente, como veremos logo adiante, recupera o índio, mas reaproveitando-o. Faz uma leitura própria do “selvagem”. Recria, ou faz uma releitura, ou simplesmente inventa lendas a respeito desse personagem que é transformado sempre no “bom selvagem” a ajudar na adaptação dos europeus e na evolução econômica desta terra. Torna o índio um elemento útil do passado, mas ausente do presente, tanto quanto o negro permanece fora.

E assim os paranistas que sucederam os simbolistas passaram a cantar o Paraná em prosa e em verso. E pintava-se o Paraná com seus pinheiros e pinhões, seu litoral e suas montanhas. Surgiu também a necessidade de se valorizar os heróis paranistas e o primeiro deles foi o coronel João Gualberto, morto ao enfrentar os comandados do monge José Maria, em Palmas, em 1912, em meio à Guerra do Contestado, que teve um enterro com honras de chefe-de-Estado. Toda a iconografia precisava ser revista e o primeiro brasão do Estado do Paraná foi criado justamente por Romário Martins. Até uma moda paranista foi pensada pelo artista João Turin, que junto com Lange de Morretes e Zacco Paraná eram os expoentes paranistas nas artes plásticas e também na arquitetura. Mesmo descobertas arqueológicas de instrumentos de povos primitivos eram comemoradas como se fossem uma conquista paranista, afinal,

tínhamos também história (ou pré-história) que precedia a chegada dos portugueses. Com essa perspectiva em mente que Romário Martins escreveu *História do Paraná*, tido por Brasil Pinheiro Machado como o livro que fundou a “história regional”.<sup>42</sup>

Martins e seus colegas trabalharam unidos pela causa paranista também na publicação da revista *Ilustração Paranaense*, editada entre os anos de 1927 e 1930. A revista sempre trazia artigos, contos e poemas que falavam sobre as coisas e causas paranistas. Depois de a *Ilustração Paranaense* ter acabado, o incansável Romário Martins une-se ao artista Alfredo Andersen para criar a revista *Paranista*, em 1933. Pelas revistas, os mentores do Paranismo chegaram a criar ou se apropriar de lendas indígenas para adaptá-las à causa. Foi assim que surgiu a lenda de um guerreiro que se transformou em árvore e foi criado o pinheiro. O movimento paranista tem que dar uma freada em suas intenções propagandísticas a partir de 1930, com a chegada ao poder de Getúlio Vargas. À ditadura que se seguiria interessava mais a prospecção e manutenção dos símbolos nacionais e nacionalistas do que os regionais. Mas o Paranismo não seria esmagado. Sobreviveria como idéia e principalmente como arte pictórica. Na literatura, no entanto, ficava mais restrito aos discursos de apologia do que a obras ficcionais. Faltava-lhe maior produção, mais quantidade de publicações a partir da década de 1930. No entanto, os intelectuais que produziam, viviam o dilema de o fazerem para um público bastante restrito, principalmente porque ficavam circunscritos aos leitores locais.

### **Não há leitores**

Um dos principais expoentes da literatura feita no Paraná, na década de 1930, Newton Sampaio, mostrava que não era apenas a pouca produção literária a culpada pela falta de representatividade do Estado no cenário nacional. Em 1932, escrevia ele em uma crônica para o jornal *O Dia*:

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 104.

Há uma verdade dura que precisamos considerar. Existem, no Paraná, cultores das letras. Em proporção, porém, não há leitores. Ou melhor. Há deles apenas um número bem ridículo. Está ainda por formar-se entre nós um ambiente literário. Por formar-se ou por reviver. Porque, ao que parece, já houve melhores tempos à literatura paranaense. Não cremos que tão brilhantes quanto seria de desejar. Mas, pelo menos, bastante intensos.<sup>43</sup>

A falta de leitores, porém, é um problema crônico da literatura brasileira. Mesmo que exista produção, a tiragem dos livros e o alcance destes, são sempre lamentados pelos editores e escritores. Quase 30 anos depois das palavras queixosas de Newton Sampaio, outro escritor paranaense não ligado ao Paranismo, o crítico Temístocles Linhares, relata em seu diário pessoal um encontro que teve com o editor e amigo José Olympio e os irmãos deste, em 1959, em que lhe mostraram alguns números de pedidos de livros da editora:

Lemos hoje tanto quanto nos tempos de Machado de Assis. São raros os livros que vão além dos mil exemplares. É inacreditável que autores de ficção como Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Rachel de Queiroz não excedam tal limite. No entanto, foi o que, em reserva, me garantiu um dos irmãos, creio que Daniel, o qual chegou a me mostrar um levantamento de vendas de junho feitas em São Paulo. Dalton Trevisan, por exemplo, não foi além de 13 exemplares nas suas *Novelas nada exemplares!* Que adiante haver repercussão de crítica para um livro? Não há leitores. É coisa verdadeiramente de desanimar ver um livreiro pedir 1 exemplar de *Problemas de antropologia* de Gilberto Freyre. Pois eu vi isso no levantamento estatístico de José Olympio.<sup>44</sup>

O pensamento de Linhares refere-se a São Paulo, no final da década de 50, imagine-se, então, o que se poderia pensar de Curitiba, em meados da década de 30.

---

<sup>43</sup> SAMPAIO, Newton. *Uma visão literária dos anos 30*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba – Prefeitura Municipal de Curitiba, 1979, p.15.

<sup>44</sup> LINHARES, Temístocles. *Diário de um crítico*. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001, p.141.

## Olhar de fora

Octávio de Farias, citado em 1959 pelo crítico Temístocles Linhares, nasceu no Rio de Janeiro e teve contato com paranaenses que viveram na capital federal nas décadas de 30 e 40, após o domínio de Emiliano Pernetá. Entre estes estava Newton Sampaio, na década de 30, que conseguiu uma libertação deste Paranismo e saiu da cobertura das asas abrangentes do Simbolismo. Talvez, por ter morado fora do Estado. No entanto, em Curitiba, era visto como representante do Estado e, por isso, paranista. A crítica local percebia que necessitava elogiar seus representantes. Portanto era uma crítica feita de elogios mútuos e não de apreciações verdadeiras. Assim, se fulano era do Paraná, era aceito e prestigiado, mas com algumas ressalvas. No caso desses dois exemplos específicos, acima a aceitação era até maior para o não paranaense Farias do que para Sampaio, este um tanto mais rebelde, mais desgarrado do que aquele, que era católico praticante e, portanto, mais confiável para o “stablishment”. Newton Sampaio, que fez toda a sua breve vida literária, com obras de ficção e crítica na década de 1930, escreveu, em um artigo intitulado *Milton Carneiro e os “imortais” paranaenses*, que já estava completamente desligado da literatura e até da vida do Estado. “Já há muito tempo abdiquei definitivamente de quaisquer pretensões literárias, políticas ou profissionais no Paraná”, escrevia, sem esquecer do bom humor ao completar: “(devo pois ser considerado com bons olhos, desde que não farei concorrência a ninguém. Nem aos inimigos e muito menos aos amigos...)”. E esclarece que sua única ligação com o Estado é emocional, confissão que pode irritar os sempre vigilantes paranistas:

“Meu interesse pelas coisas do Paraná é puramente emocional. Guardo amor pela terra, estimo nossa gente, mas me sinto atraído para ásperas lutas longe da terra e longe da gente. (Só por isso deixarei de ser *persona grata* a certos conterrâneos que não

aditem possa alguém obedecer a meridianos que não passem pela rua 15 de Novembro...)"<sup>45</sup>.

Entre outros de atuação mais ampla dos anos 20 aos 50, e também com vivência fora do Paraná, podemos citar Tasso da Silveira (1895-1968), que certamente teria recebido influências literárias do pai, o simbolista Silveira Neto e do Modernismo sobre o qual propôs uma reação "espiritualista", de cunho religiosa e moralista que teve como principal órgão de divulgação a revista *Festa*, da qual foi um dos fundadores e grande colaborador durante seu breve tempo de duração, entre os anos de 1927 e 1928 (e com uma segunda série na década de 30), publicada no Rio de Janeiro, assim como quase toda a obra do escritor. Com ele estavam os críticos Andrade Muricy e Nestor Vitor, ambos defensores ardorosos do Simbolismo e católicos. Mas esses viveram momentos diferenciados por estarem longe do Estado. Os que permaneceram, tiveram dificuldades imensas para se distanciar do pensamento institucionalizado. Até mesmo os modernistas locais tiveram que ser diferentes e adotar posições paranistas para não serem completamente dizimados.

### **Modernistas acadêmicos**

Na produção local, os anos 20 eram novos tempos, Os grandes simbolistas já estavam bem mais velhos ou mesmo haviam morrido (Emiliano morreu em 1921). Os jovens arriscavam-se a dar seus passos, mas ainda timidamente. Mesmo assim, a arte moderna de 22, no Paraná ainda era vista com desconfiança. A discussão do Modernismo teria chegado ao Estado pela primeira vez, tardiamente, em 1926, através de uma polêmica liderada por Jurandir Manfredini, que depois de um discurso em homenagem a um poeta gaúcho de passagem por Curitiba, ganhou as páginas dos jornais *O Dia* e *Gazeta do Povo*. Manfredini receberia as congratulações em telegramas enviados por Graça Aranha e Menotti del Picchia, conforme nos relatam as

---

<sup>45</sup> SAMPAIO, Newton. *Op. cit.*, p. 202.



pesquisadoras Regina Iorio e Marilda Binder Samways. Muitos dos paranistas também apoiaram Manfredini, como João Turin e Lange de Morretes, que estavam integrados na criação de símbolos paranistas em suas esculturas e projetos arquitetônicos.

Os defensores do Modernismo eram ainda participantes ativos de debates e polêmicas com membros da Academia de Letras do Paraná e do Centro de Letras do Paraná, que gostavam demais de discursos e tinham pouca atitude prática. O Centro foi criado em 19 de dezembro de 1912, tendo como fundadores, entre outros, Emiliano Pernetta e Euclides Bandeira. A Academia surgiu em 1923 e apesar de ter nascido de uma desavença com o Centro, alguns dos sócios freqüentavam as duas arcádias, convivendo quase que pacífica e harmoniosamente. As casas de letras reuniam simbolistas e sobreviventes do Parnasianismo e mesmo do Romantismo<sup>46</sup>.

Os que eram mais ligados ao Modernismo, vinham quase todos da admiração anterior pelo Futurismo, seguidores do italiano Marinetti, mas que com a aproximação do autor italiano ao fascismo acabaram aderindo ao Modernismo.

Eis alguns nomes daquele momento modernista paranaense, se é que pode ser chamado assim: Jurandir Manfredini, Octávio de Sá Barreto, Correia Junior, Alceu Chichorro e Odilon Negrão. Os futuristas-modernistas eram críticos das academias, mas a maioria acabou aderindo à Academia Paranaense de Letras, que viria a suceder a Academia de Letras do Paraná na década de 30.

### **Modernistas paranistas**

Para alguns críticos e pesquisadores, o movimento modernista no Paraná foi um imenso vazio, um vácuo. Algo simplesmente não existente e que fez a

---

<sup>46</sup> Um importante estudo da literatura paranaense e a formação de suas arcádias nos anos 20 foi feito por IORIO, Regina, in *Intrigas e novelas – literatos e literatura em Curitiba nos anos 20*. Curitiba, tese apresentada para obtenção do título de doutor na Universidade Federal do Paraná – Pós-graduação em História do Brasil, 2003.

história dos movimentos literários do Estado ficar irremediavelmente encravada no Simbolismo, até a chegada da revista *Joaquim*. Entre os que pensam assim estão Dalton Trevisan, Temístocles Linhares e Wilson Martins. Esse pensamento deles ficou registrado na própria revista e em livros posteriores. Outros estudiosos mais recentes continuam debatendo o tema. São os casos de duas teses de doutorado, uma de 1998, *A reinvenção da província – a revista Joaquim e o espaço de estréia de Dalton Trevisan*, de Miguel Sanches Neto<sup>47</sup>; a outra é de 2003, *Intrigas e novelas – literatos e literatura em Curitiba nos anos 20*, de Regina Elena Saboia Iorio.

Sanches Neto, em seu trabalho, reforça a idéia de que o movimento Modernista praticamente não existiu no Paraná, e que a revista *Joaquim* se lançou ao combate por uma nova literatura não em oposição ao Modernismo, mas ao Simbolismo ainda reinante. “Para romper com o conservadorismo artístico, *Joaquim* publica neste seu primeiro número um poema de Vinícius de Moraes, O “Desesperado (sic) 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.”<sup>48</sup> A característica combativa da revista também seria explicada como uma necessidade para um local periférico que passou longe da rebeldia do Modernismo: “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 periferia 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.” O professor e escritor segue na sua análise mostrando que uma das funções da revista foi suprir essa “ausência de Modernismo”, que existia no Paraná, e que um dos principais objetivos dela seria o de “fundar um horizonte

---

<sup>47</sup> SANCHES NETO, Miguel. *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 curso de Doutor em Teoria Literária. 1998.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 45.

moderno de leitura”, tentando atualizar um ambiente cultural que havia estacionado no Simbolismo. Mas era uma intenção, como dito, mais de atualização com a arte moderna do que o já ultrapassado Movimento Simbolista. Essa busca de um “horizonte moderno” de leitura fez com que Miguel Sanches Neto comparasse as aparições de escritores modernistas em *Joaquim*, com as traduções que a revista costumava fazer de autores estrangeiros:

*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 de modernidade. Drummond publicou vários textos na revista, Bandeira enviou, especialmente para *Joaquim*, o “Rondó do Atribulado de Tribobó” (n. 17) e Oswald, o texto “Inês e o ébrio” (n. 8). Outros escritores ligados ao Modernismo contribuíram para a consolidação da revista (...)

Considero a publicação de todos esses 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 (...) 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.<sup>49</sup>

A pesquisadora Regina Iorio, que estudou o movimento literário do Paraná bem no período do surgimento do Modernismo no Brasil, a década de 1920, mostra que existiram os modernistas locais, mas que eles tinham características próprias e por vezes, muito próximas do Paranismo:

Desde fins de 1926, o modernismo paranaense assumira postura mais séria, abandonando a blague e a ironia, voltando-se mais às questões teóricas que o balizavam e à procura de uma identidade própria ao Paraná. Tal identidade deveria, ao mesmo tempo, integrá-lo ao movimento nacional e marcar um estilo que o distinguisse dos demais Estados. O caminho para que isso se processasse, entretanto, não era claro. Alguns modernistas procuraram adotar conotações mais regionalistas,

---

<sup>49</sup> Ibid., p. 129.

enaltecendo os símbolos da cultura paranaense como o pinheiro, o pinhão e o fandango, o que fez com que, muitas vezes, suas produções se confundissem com o Paranismo. Outros integrantes pregavam a adoção das vertentes paulistas, se declarando ora adeptos da Antropofagia, ora do movimento Pau Brasil ou do movimento nacionalista de Plínio Salgado. Havia ainda os que se apoiavam no grupo carioca, mais tarde conhecido como modernista cristão, organizado em torno da revista *Festa* – criada com a participação ativa de literatos nascidos no Paraná e radicados no Rio. Como Tasso da Silveira, Andrade Muricy e Nestor Victor.<sup>50</sup>

A pesquisadora mostra que na segunda metade dos anos 1920, as pessoas ligadas ao Modernismo tinham bastante espaço e atuação nos jornais de Curitiba. Além disso, representantes das várias vertentes modernistas publicaram livros de prosa e poesia e mantiveram debates pelos jornais a respeito de sua literatura. Mas entre os próprios modernistas paranaenses havia a consciência de que eles não haviam ainda produzido uma literatura consistente. Isso faz com que Jurandir Manfredini escreva, em 1928, que para os modernistas locais era mais importante naquele momento destruir do que construir. Mas que, ao mesmo tempo, não haveria nada o que destruir, porque lhe faltavam inimigos. São artigos confusos em que o autor afirma existir um combate, através do Modernismo, a uma literatura ultrapassada. No entanto, ao mesmo tempo em que afirma que os modernistas não querem criar uma escola própria, mas apenas combater o passado, nega que exista qualquer tipo de literatura relevante a ser combatida no Paraná. Em parte, apenas em parte, parecia-se com a revista *Joaquim*, que apareceria quase 20 anos depois, com a postura de combate, de negação de um passado cristalizado. A revista dos anos 40 também não apontava escolas para serem seguidas, mas propunha-se a criar uma nova mentalidade, pensar novos caminhos para a arte e artistas, enquanto o modernismo paranista parecia não criar nada ou criar muito pouco.

O “Modernismo Paranista”, se é que pode ser chamado assim, chegava ao cúmulo de fazer censuras aos modernistas paranaenses que moravam no Rio de Janeiro e editavam a revista *Festa*. Essa foi uma briga quase que

---

<sup>50</sup> IORIO, R. Op, cit., p. 210-211.

constante de Alceu Chichorro, Ciro Silva e outros, como mostra Regina Iorio. Eles viviam criticando Tasso da Silveira, Nestor Vitor e Andrade Muricy e se sentiam particularmente ofendidos quando os paranaenses que moravam no Rio de Janeiro, a Capital Federal, se referiam aos escritores paranaenses como escritores da província. Havia uma espécie de revolta com a Capital Federal como centro irradiador de cultura. Algo parecido com a revolta de Dario Vellozo contra o cosmopolitismo carioca, revelado no aparecimento da revista *Cenáculo*, no século passado. Os modernistas locais defendiam uma das lições do Modernismo que foi o de dar voz a centros periféricos como aconteceu, por exemplo, com Cataguases e Belo Horizonte.

Esse grupo de modernistas locais, com suas características próprias, mas sem muita produção e sem um Norte para se orientar, não durou muito. Entre citações de embates entre as várias tendências, fossem locais ou de fora, todos pensando estar a implementar uma revolução nas letras, principalmente no Paraná, a pesquisadora conclui: “No entanto, não era mais uma revolução que pregava novas lutas e, nem, apontava novos rumos para a literatura paranaense. Era uma revolução em que quase todos os combatentes abandonavam, pouco a pouco, o campo de batalha.”<sup>51</sup>

Regina Iorio, em seu trabalho de historiadora e pesquisadora, montou um “Quadro sinóptico de escritores paranaenses nascidos entre 1876 e 1889” e outro idêntico, mas com os nascidos entre 1900 e 1906. Ao todo, somando os nomes constantes nos dois quadros, lista 24 escritores (dez no primeiro e 14 no segundo) que atuaram no Paraná e que tiveram influência na década de 20, a década estudada por ela. Nesses quadros mostra as datas de nascimento e morte de cada um, filiação, formação educacional, atuação profissional e os livros editados com a respectiva data. A partir disso, estudando as características do que está em cada um dos quadros, tira algumas conclusões.

A análise das informações permite observar algumas características comuns a quase todos os escritores selecionados: procedência de famílias pertencentes às camadas

---

<sup>51</sup> Ibid., p. 222.

média e baixa da população; alta escolaridade com expressivo número de universitários; a inserção precoce no jornalismo local e o vínculo a empregos públicos modestos. No período estudado, somente dois literatos se dedicavam exclusivamente à literatura e-ou atividades afins: Euclides Bandeira – jornalista e literato que, inclusive, não assumiu o cargo nos Correios para o qual foi nomeado – e Correia Junior – que nunca exerceu a profissão de agrônomo mantendo-se como escritor, conferencista, humorista e ator de teatro.

Percebe-se ainda que a maior parte da produção literária desses autores foi circunstancial, concentrando-se na juventude, e publicada apenas na imprensa local. Foram poucos os que conseguiram editar livros e, quando o fizeram, estes não passavam de poucas páginas. Na velhice, alguns retomaram seus trabalhos e publicaram coletâneas ou livros de memórias. Na verdade, muitos abandonaram a literatura após o ingresso em outras áreas profissionais e ou constituição de família.

Os que permaneceram na literatura, em geral, passaram a desenvolver esta atividade artística apenas nas horas de folga e fins de semana. Para esses escritores da década de 20, à penúria e sofrimento que caracterizava os artistas românticos do passado, se contrapunha agora o trabalho estafante e mal remunerado que alijava a criatividade.<sup>52</sup>

Em que pese o foco da pesquisadora esteja centrado na década de 20, é interessante notar que, no levantamento dos quadros, poucos foram os escritores que continuaram em atividade, lançando obras, nas décadas de 30 e 40. Há um vácuo principalmente na década de 30. Dos 24 autores listados nos dois quadros, apenas 12 livros foram publicados entre 1930 e 1939, a baixa média de pouco mais do que um por ano. Desses, apenas a metade era de ficção em prosa ou poesia. A outra metade era de memórias ou críticas e opiniões literárias ou ainda humorismo. Já a década de 40 teve 13 publicações, sendo oito de ficção em prosa ou de poemas. De todos os citados, oito não publicaram mais que dois livros, ou nenhum, como foi o caso do mais ferrenho defensor do Modernismo no Paraná, Jurandir Manfredini que, segundo a pesquisadora, publicou apenas livros técnicos e nenhuma literatura de ficção ou poesia. Como se vê, tem-se o total de apenas 25 livros publicados por esses 24 autores em duas décadas. Um número ínfimo que se limita, praticamente, a um

---

<sup>52</sup> Ibid., p. 229.

livro por autor. Esse número seria ainda menor caso fossem selecionados apenas os de ficção ou poesia, ou seja, excluídos os livros com discursos ou memórias da contagem das obras.

lorio nos concede explicações para essa pouca produção que resultasse em livros – ainda que restrita à análise da década de 1920, pode, facilmente ser levada adiante por algumas outras décadas.

Nesse período, quase todo o papel consumido era importado e, portanto, sujeito às flutuações do mercado internacional, geralmente desfavorável ao Brasil. O alto custo do papel e a falta de financiamento para as edições faziam com que as tiragens fossem quase sempre pequenas, ficando o custo do serviço de impressão distribuído entre poucos exemplares, o que encarecia ainda mais os livros.

Diante dessa situação, poucos escritores paranaenses editavam seus livros e, quando o faziam, faltavam recursos para a distribuição da obra, que acabava restrita às livrarias da capital e a algumas poucas do interior (...) Apenas os amigos e conhecidos prestigiavam a obra e, em sua maioria, as edições locais acabavam encalhadas no estoque.<sup>53</sup>

Apesar disso, o mercado editorial nos anos 20 estava em crescimento e as novas tendências literárias provocaram interesse suficiente da população a ponto de fazer os amigos Rodrigo Junior e Octávio de Sá Barreto - esse último “então com apenas 19 anos, era um entusiástico adepto dos ideais modernistas que se difundiam pelo país”<sup>54</sup> - a criarem uma editora destinada a divulgar a produção literária dos paranaenses. Fundou-se, assim, em 1925, a editora Novella Mensal, que lançou seu primeiro livro em dezembro do mesmo ano: *O automóvel n. 117*, uma coletânea de quatro novelas, de autoria de Octávio de Sá Barreto. A capa era de Alceu Chichorro e o livro teve boa acolhida pela crítica que o recomendava e elogiava a iniciativa da recém-nascida editora. Apesar da boa acolhida crítica, a publicação não teve a mesma recepção popular, o que ajudou a atrasar a segunda publicação, que saiu em março de 1926, contrariando o nome e as intenções da editora de publicar um livro de autor paranaense por mês. O segundo título foi *Um caso fatal*, novela de Rodrigo

---

<sup>53</sup> Ibid., p. 235.

<sup>54</sup> Ibid., p. 241.

Junior que teve na capa uma ilustração de Traple. Mais críticas positivas e também de público, mas mesmo assim, era difícil fazer o que prometia o nome da editora, um livro por mês. Dando uma guinada do empreendimento, os dois companheiros se associaram a Raul Gomes e mudaram o nome da editora para *A Novella Paranaense*.

Mas não foi apenas o nome que mudou com a entrada de Raul Gomes, jornalista e escritor já de fama em Curitiba. Ele trouxe consigo o Paranismo:

O ingresso desse homem de letras, entretanto, ensejou algumas modificações nas diretrizes da empresa. A primeira e mais aparente delas foi a alteração do seu nome para *A Novella Paranaense*, fato relacionado tanto à dificuldade em efetivar as edições em intervalos de apenas um mês quanto ao ideal de valorização da cultura local, o “Paranismo”, fator bastante valorizado pelo novo diretor.<sup>55</sup>

Nesta nova fase, o primeiro livro a ser publicado foi *O desespero de Chan*, do próprio Raul Gomes. Uma obra, romance, de 189 páginas, com capa de Alceu Chichorro e oito ilustrações de Pedro Macedo. E as manifestações de Paranismo apareciam, segundo IORIO, nas “descrições do rápido progresso por que passava a capital do Estado, seja, principalmente, nas declarações do protagonista sobre a necessidade de valorização da cultura local e de seu símbolo máximo, o Pinheiro”<sup>56</sup>. O livro contava a história de um personagem negro, Benedito Villaça, filho de uma ex-escrava que havia herdado todo o patrimônio de seus senhores. Ele estudou em Curitiba e no Rio de Janeiro, alcançando o posto de tenente e se diplomando em Medicina, Direito e Engenharia Civil. No meio de tudo, um amor que foi proibido pelo preconceito racial e muitas manifestações de “paranaensismo”, designação que Raul Gomes preferia a Paranismo. Assim, ele colocava dentro do romance várias referências a artistas e paisagens locais. O terceiro número do empreendimento também teve boa aceitação de crítica e de público.

---

<sup>55</sup> Ibid., p. 254.

<sup>56</sup> Ibid., p. 259.



O número quatro saiu no início de 1927: *A senhorita Mistério*, de Serafim França, um dos idealizadores da Academia de Letras do Paraná, Distanciava-se, portanto, da idéia de uma literatura renovadora, das duas edições iniciais o que, no entender da pesquisadora Regina Iorio se devia à visão de Raul Gomes no empreendimento. “Tal perda parece estar relacionada diretamente à entrada de Raul Gomes na direção e a sua influência na seleção dos livros, que passaram a se pautar mais nos ideais do movimento paranista, especialmente na valorização da cultura local e na exaltação das características peculiares ao Paraná, do que na sua modernidade.”<sup>57</sup> O livro, assim como os dois anteriores, saía com tiragem de mil exemplares, mas as dificuldades financeiras estavam maiores e, deixando claro o viés paranista, ou o “paranaensismo”, como preferia Raul Gomes, os editores publicaram um apelo ao povo paranaense para comprasse aquela obra. O apelo foi recuperado pela pesquisadora e aqui vai reproduzido em parte:

(...)

Povo paranaense! Soou a hora de desempenhaves o vosso papel na campanha em marcha.

Que desejamos?

A difusão do livro paranaense.

Em vez de uma revista de vida efêmera, oferecemos uma obra completa que ficará.

Queremos a difusão dela aos píncaros e que ela penetre em todos os lares, ande em todas as mãos, honre todas as bibliotecas, atinja todos os recantos do nosso torrão natal.

Comprai, pois, paranaenses cada um dos números da Novella Paranaense.

Pugnai conosco sem exclusivismos, sem paixões pessoais, por esse ideal, que é a vulgarização do livro paranaense.

Ele pode ser mau. Mas é nosso.

Amparando-o, valorizando a nossa inteligência e o nosso talento.

A Senhorita Mistério aí está. Temo-lo (sic). E esgotai-lhe a edição. Eis o nosso ideal.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Ibid., p. 263.

<sup>58</sup> Idem

O romance, de conteúdo adocicado, levou alguma crítica negativa, mas caiu nas graças de influentes leitoras e o lançamento foi festejado em janeiro de 1927 com uma grande churrascada no Parque Graciosa. O mais interessante da festa foi o programa organizado por Leo Júnior, uma “sagração ao Pinheiro, árvore símbolo do Paraná”. Assim, revezaram-se louvações ao pinheiro em inúmeras poesias de Sá Barreto, Rodrigo Junior, Serafim França, Raul Gomes, Leocádio Correia, Odilon Negrão, Heitor Stockler e Ricardo Costa Junior. Nada mais paranista do que essa comemoração editorial de um empreendimento que havia nascido com o intuito de ser moderno. Além dessa, houve outra festa, desta vez no Clube Curitibano onde, depois dos discursos, declamações, apresentações de canto e outras manifestações musicais, seguiu-se “um animado baile que adentrou a madrugada”.

Apesar das festas, a editora começou a passar por dificuldades. O anunciado lançamento de um romance do escritor de Morretes, José Moraes, da virada do século, que havia sido descoberto por Gomes, acabou não acontecendo. O próximo número saiu apenas em setembro de 1927. Era uma novela e cinco contos de Euclides Bandeira, jornalista e escritor ligado ao movimento Simbolista e anticlerical de grande atuação no começo do século, mas, ao que tudo indica, pelas manifestações nos jornais locais, continuava bastante aceito. O sexto volume, que saiu apenas um ano depois, em setembro de 1928, era a novela *Veneno de cobra*, de Laerte Munhoz. O autor havia feito elogios ao movimento futurista-modernista, mas estava um tanto desgastado desde que seu pai, Alcides Munhoz, havia entrado para a Academia de Letras do Paraná. Desde então andava às turras com Jurandir Manfredini, que o acusava de ter traído o movimento modernista no Paraná. Antes dessa publicação, provavelmente por problemas particulares, pois não ficou esclarecido, Rodrigo Junior havia deixado o empreendimento e fechado a farmácia onde funcionava o escritório da Novella Paranaense.

A sétima edição foi da novela *Agonia*, de Viriato Balão que teve uma edição mais simplificada, mas com a tiragem aumentada para 1,5 mil

exemplares e saiu em maio de 1929. Antes desse lançamento, os editores haviam anunciado a publicação de outras edições, inclusive uma de Odilon Negrão, que prometia “uma produção revolucionária, traçada no sentido libertário defendido pelo seu grupo que é vanguardista e está atrevidamente filiado aos perigosos antropofagistas de São Paulo, os truculentos editores da sanguinária *Antropofagia*, açougue onde medalhões e passadistas vêm sendo implacavelmente triturados em nome do canibalismo verde-amarelista dos bolcheviques das letras brasileiras”<sup>59</sup>. Mas a anunciada “carnificina” não aconteceu e *Agonia* foi a última publicação. A crítica, sempre tão receptiva aos trabalhos anteriores, calou-se a respeito dessa e o grande número de exemplares editados desta vez enalhou. Segundo Regina Iorio, apesar de ter editado somente sete livros e não ter conseguido encontrar o romancista “que tiraria a literatura paranaense de seu estado letárgico”, o empreendimento teve algum resultado:

E, entre suas principais contribuições, certamente está o desenvolvimento do padrão gráfico de edição e a difusão da prosa entre os escritores e leitores. Talvez seja por isso que nos anos 30 e principalmente na década de 1940, o Estado tenha se transformado em um reduto desse gênero, revelando nomes importantes no cenário nacional.<sup>60</sup>

### **Paranaenses e paranistas**

Alguns expoentes da literatura paranaense atravessaram quase todos os movimentos, como Nestor Vítor, um dos maiores defensores do simbolismo e amigo de Cruz e Souza, que foi o grande simbolista brasileiro. Vítor auxiliou Cruz e Souza quando este foi morar no Rio de Janeiro, em meados da década de 1890, tendo influenciado, assim como Emiliano Pernetá, para conseguir um emprego para o catarinense. Morou em Paris de 1902 a 1906, onde manteve

---

<sup>59</sup> Ibid., p. 285.

<sup>60</sup> Ibid., p. 288.

contato com Maeterlinck. Em 1923 organizou a primeira edição das obras completas de Cruz e Souza e começou a colaborar no jornal *O Globo*, sendo o seu primeiro crítico literário. Em 1928, foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras e no ano seguinte passou a escrever críticas também em *O Estado de S. Paulo*. Colaborou na revista modernista-espiritualista *Festa*. Morreu aos 64 anos, no Rio de Janeiro, em 1932. Nessa época, outros paranaenses despontavam no Rio de Janeiro com sua literatura de ficção e crítica: Tasso da Silveira e Andrade Muricy, de certa maneira ao mesmo tempo colegas e continuadores de Nestor Vítor.

Romário Martins, contemporâneo, embora um pouco mais jovem, viveu entre 1893 e 1944, também participou ativamente de vários momentos da vida cultural paranaense. Mas, enquanto Vítor preocupava-se com as coisas do mundo e em como colocar as coisas do Paraná nesse mundo, Martins procurava quase criar um mundo à parte para caracterizá-lo como sendo o Paraná. Em 1927, como já foi dito, Romário Martins cria um centro paranista, que nunca foi formalizado, mas que difundia as idéias de seu criador sobre o que deveria ser o comportamento paranista. Esse sentimento paranista só veio a ser atacado no aparecimento da *Joaquim* – e, ao que parece, retoma fôlego sempre que existe alguma campanha ufanista como a do “Bicho do Paraná”, promovida pelo extinto banco paranaense Bamerindus, no final do século XX, ou as campanhas políticas regionais, ou ainda, dentro das academias de letras regionais. Um reflexo desse Paranismo que perdura é que na comemoração do sesquicentenário da emancipação política do Paraná, em 2003, a Assembléia Legislativa organizou uma coleção de textos literários, chamada de “Páginas Escolhidas”, que ainda lembra muito o Paranismo e busca sempre explicar o Estado com uma visão ufanista e quase sempre ligada ao final do século XIX e começo do século XX, antes do surgimento do Modernismo.

As bases desse Paranismo arraigado, estavam no centro paranista, sobre o qual, o próprio Romário Martins lembra:

Para que o Centro Paranista (...) fosse bem compreendido, lancei um manifesto explicativo sob o título “O que é Paranismo”, onde dissemos:

(...)

Paranismo é o espírito novo, de elação e exaltação, idealizador de um Paraná maior e melhor pelo trabalho, pela ordem, pelo progresso, pela bondade, pela justiça, pela cultura, pela civilização (...) – pretendemos que o “Paranismo” seja a fé constante nas nossas realizações, a confiança no nosso futuro, a ufania do nosso passado, o dinamismo de nossa vitalidade, o heroísmo pacífico do nosso trabalho, a confraternização dos nossos elementos de todas as origens, para a formação desse espírito de brasilidade que nos há de salvar de nós mesmos. (...)<sup>61</sup>

Como se lê, o espírito era de “elação e exaltação” e a “fé constante em nossas realizações”. Ou seja, pouco ou nenhum espaço para a reflexão crítica sobre o que se produziria no Estado desde que fosse obra de paranistas e que trouxesse “a confiança no nosso futuro e a ufania do nosso passado”. Como adotou *A Novella Paranaense*, na divulgação de seus livros, “pode ser mau, mas é paranense”, e como tal deve ser prestigiado. Esta seria, segundo a reflexão posterior de Newton Sampaio, na década seguinte, e de Dalton Trevisan e seus colegas em *Joaquim*, na década de 40, a razão para a pouca produção cultural de importância que era realizada no Paraná naquelas respectivas décadas. Era uma visão que se pretendia de apoio ao Paraná, às suas coisas e suas gentes (no plural, considerando sempre a diversidade dos imigrantes). No entanto, em vez de distingüir e, com isso, divulgar o Estado, funcionava ao contrário pois se fechava para as coisas do exterior. Isolava o Estado ao impor um único foco interno de preocupação que nada interessaria aos que não fossem paranaenses ou não morassem no Estado. Por isso, os poucos que produziam com alguma repercussão nacional passaram a viver fora do Paraná – ou a conclusão talvez devesse ser feita ao contrário, passaram a ter alguma repercussão porque viveram fora do Paraná.

---

<sup>61</sup> MARTINS, Romário. Paranística. In *A Divulgação* (fev/mar –1948). APUD MACHADO, Cacilda da Silva. *Joaquim: Abril/1946 – Dezembro/1948*. Curitiba: Trabalho apresentado à disciplina de Métodos e Técnicas de Pesquisa Histórica IV, do Curso de História, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, 1988.

## **Sem saída**

No final dos anos 20, o Brasil passou por crises política e econômica que dificultaram a vida da população de uma maneira geral e em especial a vida cultural na província. Como vimos, o principal empreendimento cultural, as edições da *Novella Paranaense*, que existiu entre 1925 e 1929, fechou, o que resultou num escasseamento ainda maior do lançamento de livros. Mas a crise atingiu também revistas e jornais que tiveram ou que fechar as portas ou retrain o número de páginas. Com isso, vários escritores que tinham no jornalismo uma boa parte, talvez a maior parte, de seu sustento, se viram em grande dificuldade. A historiadora Regina Iorio mostra que muitos tiveram que deixar Curitiba:

O encolhimento do mercado de trabalho, os baixos salários e os atrasos no pagamento dos vencimentos do serviço público fizeram com que muitos dos integrantes do futurismo/modernismo partissem em busca de alternativas de sobrevivência. Odilon Negrão foi para a capital paulista, onde conseguiu emprego na Imprensa Oficial do Estado. Geminiano Guimarães foi nomeado Escrivão de Justiça no interior de São Paulo, e Ildefonso B. Cordeiro (Jeca Rabecão) seguiu o mesmo destino. Aderbal Stresser já se encontrava no Rio de Janeiro, e Barros Cassal se mudou para o interior do Paraná. Outros ainda, como Jurandir Manfredini, foram obrigados a mudar de cidade frente às perseguições políticas que vinham sofrendo.<sup>62</sup>

E, em nota de pé de página, ela explica que Manfredini, “segundo escassas notas na imprensa do período e a bibliografia inexistente”, era perseguido pelo governo por ser simpatizante de Luís Carlos Prestes. Ele se afastou do cargo que ocupava no Departamento Estadual de Saúde Pública e teria ido para o Rio de Janeiro, “de onde nunca mais voltou”. Ela aponta que outros optaram mesmo pela política, com uma preferência pelo Integralismo.

---

<sup>62</sup> IORIO, Regina. *Op. cit.*, p. 289.

Outros ainda, como Sá Barreto, Correia Junior e Laertes Munhoz, optaram por trabalhar no rádio onde disseminaram a rádio-novela no Estado. Correia Junior permaneceu e fez carreira nesse veículo, enquanto Sá Barreto ascendeu na carreira de funcionário público e Laertes Munhoz foi para a política. Raul Gomes estudou direito na década de 30 e se tornaria professor da Universidade Federal do Paraná. Alceu Chichorro continuou se desdobrando e trabalhando como funcionário público, caricaturista, jornalista e publicitário. Rodrigo Junior continuou suas atividades literárias paralelamente com o jornalismo, mas nunca alcançou reconhecimento nacional.

A historiadora Regina Iorio, portanto, fez uma tese demonstrando que o movimento Modernista teve, ao contrário do que outros estudiosos afirmam, repercussão no Paraná na década de 20.

Em linhas gerais, constatou-se a coexistência em Curitiba, nos anos 20, de duas gerações literárias com distintas formas de organização e articulação e diferentes propostas estético-políticas, que eram indistinguídas e entendidas, principalmente, nas suas produções artísticas. A primeira delas era formada por literatos consagrados que haviam participado do movimento Simbolista, os “passadistas”, e a segunda integrava os literatos estreantes, que seguiam as diretrizes estéticas do Futurismo, a princípio, e depois do Modernismo.<sup>63</sup>

A difusão das idéias modernistas se deu, no entanto, mais com a produção de textos para jornais e de debates públicos do que com obras que representassem a inclusão dos paranaenses nesse movimento. Os modernistas eram articulados e combativos, mas faltava-lhes obras de fôlego, faltava-lhes livros. Os mais conhecidos não moravam no Estado e viviam na Capital Federal, de onde comandaram uma das vertentes modernistas, com a revista *Festa*, que foi a revisão espiritualista do movimento, já entrando nos anos 30. Eles não tinham “obrigações” paranistas e estavam incluídos numa discussão nacional. Estavam distantes tanto geograficamente quanto esteticamente da produção do Estado.

---

<sup>63</sup> Ibid., p. 298-299.

### **Gerpa, a nova tentativa**

Depois da breve história de tentativa de ascensão e queda do modernismo no Estado, os anos 30 viveram dias de marasmo na literatura local. Como vimos, os mais importantes representantes dessa literatura agora estavam longe do Estado. O Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial colaboraram com essa retração cultural. Já na década de 1940, tentou-se, até com auxílio do governo, reerguer a cultura “paranaense”, um tanto sumida do cenário nacional. Com patrocínio do governo de Manoel Ribas, por exemplo, em 1944, foi organizada uma exposição de artistas paranaenses no Rio de Janeiro que teve ainda palestras sobre o movimento cultural do Paraná. O presidente da comissão organizadora era Andrade Muricy e participavam dela Tasso da Silveira, Augusto Pernetá, João Zacco Paraná, Erbo Stenzel e Poty, que nessa época passou a morar no Rio, a Capital, graças a uma bolsa de estudo na Escola Nacional de Belas Artes, dada pelo governo do Estado como prêmio por sua arte. O prêmio deveria ser uma bolsa na França, mas o destino foi alterado justamente por causa da guerra.

Ainda em 1944, era criado em Curitiba, por Raul Gomes, o mesmo editor da Novellas Paranaenses, o Grupo Editor Renascimento do Paraná, novamente com a missão de editar os escritores da terra. Em 1945, a primeira obra editada por essa nova editora foi um agrupamento de três trabalhos de Nestor de Castro. Depois, o mesmo grupo editou as obras completas de Emiliano Pernetá. Mais uma vez, ao procurar quem publicar, a escolha recaía sobre os simbolistas. Era como se não houvesse um presente para se viver. Vivia-se das glórias do passado. Para tentar incluir os novos escritores no espírito do Paranismo, fez-se uma seleção de 50 novos contistas e o grupo publicou uma coletânea de contos com estes participantes, entre os quais, Dalton Trevisan, com “Conto tirado de uma notícia de jornal”, que também foi publicado em *Joaquim*.



A intenção de Raul Gomes, diretor do grupo, que ficou conhecido pela sigla Gerpa, era de aglutinação, de união entre os literatos da terra, independente de estilos, além de também recuperar uma fase de produção que estava em decadência. Como nos conta a pesquisadora Marilda Samways: “Houve a tentativa de recomunhão dos literatos, uma vez que para ele (Gomes), esse traço de comunhão estreita entre nossos literatos durou até o segundo cenáculo, o do grupo de Muricy e Martins Gomes. A dispersão desse núcleo encerrou uma era. Foi quando, logo depois da morte de Emiliano Pernetta (1921), a literatura do Paraná mergulhou numa lamentável Idade Média”.<sup>64</sup> A tentativa de Gomes, era de buscar o espírito do Paranismo realçando as coisas da terra, sem se importar com estilos ou gerações, sem impor nada, mas com o intuito de “fomentar a produção literária”, como afirma na apresentação de uma de suas obras, em 1945. Nessa introdução, Raul Gomes fala mais sobre o que pretendia com o Gerpa:

No esforço para atingir seus fins, GERPA apelou e procurou todas as gerações, colocando-se acima de competições e dissídios, pois visando levar ao Brasil sucessivas mensagens de nossos literatos, cientistas e artistas não seria possível materializar esse plano sem a cooperação de todos os nossos talentos sem exclusão por idade, sexo, validade ou ideologias. Porque, na verdade, GERPA em seus projetos e em sua ação tem sempre em mente, não a nossa rua XV nem mesmo o âmbito paranaense. GERPA pensa no Brasil. GERPA quer mostrar ao Brasil a nossa capacidade, a nossa possibilidade, a nossa inteligência.<sup>65</sup>

Mas pelo visto, essa volta ao passado, no sentido de reconquistar glórias passadas, revivendo uma empreitada dos anos 20, e apelando para artistas e críticos ligados ao movimento Simbolista, mesmo que pregando a não exclusão dos artistas do presente, ao contrário, conclamando a união de todas as gerações e estilos (e sexo!), não deu tão certo quanto se esperava e teve pouco apoio até dentro do próprio Estado, segundo constata Marilda Binder Samways:

---

<sup>64</sup> SAMWAYS, Marilda Binder. *Introdução à literatura paranaense*. Curitiba: Livros HDV, 1988, p. 53.

<sup>65</sup> GOMES, Raul (1945), apud BEGA, op. cit., p.45.

O propósito do GERPA não foi compreendido pelos leitores da Província, ficando a tentativa da difusão do livro paranaense na frustração. Pessoas cultas e de poder aquisitivo, inexplicavelmente devolviam as obras que lhes eram enviadas.

O ambiente cultural de tão difícil penetração, ao ponto de intelectuais como Romário Martins, Breno Arruda, José Loureiro, Vasco Taborda Ribas e outros fazerem apelos à população a fim de apoiarem GERPA, usando o lema: “O Paraná espera que todos os seus filhos e amigos cumpram o dever de adquirir cada livro aqui publicado, seja de quem for, trate de quem tratar e custe o quanto custar”.<sup>66</sup>

### **Abre alas para Joaquim**

Assim como já aconecera com a propaganda da *Novellas Paranaenses*, nada mais paranista do que a campanha de convencimento para se adquirir os livros publicados pelo Gerpa. Pelo visto, o Paranismo não tinha tanta penetração nas massas e já se semeava uma nova idéia nas artes locais, que não queria viver só de passado nem prender-se à temática paranista. Em 1945, mais precisamente no dia 23 de janeiro, aconteceu, em São Paulo, o Congresso Brasileiro dos Escritores e os jovens escritores do Paraná enviaram a esse congresso uma mensagem. Na “Mensagem da Nova Geração Paranaense”, nota-se uma busca de espaço para novas idéias e novas formas de representar as artes. Eram os novos querendo romper com o domínio do passado simbolista e paranista:

(...) os novos do Paraná querem o repúdio a certas soluções de ordem intelectual e artística do passado, que se apresentam sob fórmulas estabelecidas e valores garantidos, como definitivos. Querem a garantia a cada um, do direito de realizar a sua experiência de vida e manifestar o seu sentimento do mundo.

“Sentimento do mundo” é uma clara referência ao livro de mesmo nome lançado por Carlos Drummond de Andrade, em 1940 e que é considerado um

---

<sup>66</sup> SAMWAYS, op. cit., p. 53.

dos livros mais engajados do poeta pois escrito em meio à guerra e ao sofrimento humano por ela causado. O texto do manifesto foi escrito por Wilson Martins e publicado no jornal *O Dia*, de 26 de janeiro de 1945. Evidentemente causou polêmica, principalmente com Valfrido Pilotto, que atuou como futurista e modernista em Curitiba, período em que também exigiu mais espaço para os moços, mas que, já como membro da Academia Paranaense de Letras, acusou Martins de desrespeitar e diminuir as tradições paranaenses. Na tréplica, Martins dá um exemplo da cena cultural paranaense daquele momento e que, exatamente um ano depois, graças a esse fomentar de debates e manifestações entre os jovens e os tradicionais, veria nascer *Joaquim*:

Temos vivido sem produção literária nos últimos tempos. Se houve esforço, este não correspondeu e os que afirmam que atualmente há literatura entre nós citam, como exemplo, Emiliano Pernetá e Emílio de Meneses, que viveram no começo do século.

Valfrido Pilotto, que polemizou com Wilson Martins, como vimos, apoiou o grupo modernista paranaense, mas depois, fez o caminho inverso de Graça Aranha e se transferiu para a Academia. A presença dele na academia foi questionada, entre outros, por Newton Sampaio, que afirmava que ele pouco produzia além de discursos elogiosos a companheiros do Estado<sup>67</sup>. Mais tarde, Valfrido Pilotto também viria a criticar *Joaquim*, porque a revista destratava os expoentes da literatura local e, principalmente pelas referências e inclusões dele mesmo e de amigos dele na seção “Oh! As idéias da província...”, que lhe valeram uma polêmica com o primo Erasmo Pilotto e acabaram ajudando na saída deste da edição da revista a partir do número quatro. Em depoimento anexado a este trabalho, Wilson Martins conta que Valfrido Pilotto também era delegado de polícia e um declarado e perigoso desafeto dos moços daquela época.

Rompendo com a tradição paranista a partir dos anos 40, os próximos nomes que ficariam quase que imediatamente conhecidos local e nacionalmente

---

<sup>67</sup> SAMPAIO, Newton. *Op. cit.*

como representativos da literatura no Paraná, seja na ficção ou na crítica, foram exatamente os envolvidos no surgimento da *Joaquim*, ou seja, Dalton Trevisan, Wilson Martins e Temístocles Linhares, sem contar José Paulo Paes, que não era paranaense, mas viveu aqui no período e também participou do movimento de renovação. Apesar de mais velho, de representante do Modernismo na sua parte mais reacionária, Tasso da Silveira elogiou e prestigiou *Joaquim* diretamente do Rio de Janeiro, onde morava. E não se pode esquecer de Poty, nas artes plásticas, importantíssimo desde a primeira edição da revista, como veremos a seguir.



CAPÍTULO 2

*Joaquim (en)contra o  
Paranismo*



### **Não precisava nem abrir**

*Joaquim*, a revista fundada por Dalton Trevisan, Erasmo Pilotto e Antônio P. Walger, em abril de 1946, nasceu para ser polêmica, surgiu com espírito contestador. Tudo nela parecia insinuar uma tensão que trabalhava para dentro ou para fora da província e da própria revista. A tensão para fora era aquela que, com base em uma rebeldia local, contaminava o espírito dos escritores e críticos nacionais. Conseguia adeptos e entusiasmo de longe ao fazer provocações ao momento pelo qual passavam as artes no Paraná, em quase nada semelhantes ao momento que se vivia no Brasil. Buscava então exemplos de fora para tentar introduzi-los localmente. A tensão para dentro era a tensão própria dos jovens que, para construir, têm de destruir, mesmo que haja laços afetivos em jogo. Com isso, ia minando uma cultura institucionalizada local. Havia ainda outros tipos de tensão, como o de ao mesmo tempo tentar ser singular, dona de uma expressão própria, e de se pretender tão popular, compreendida e admirada a ponto de substituir uma cultura local então dominante. Outra: a tensão de diluir os discursos existentes dentro da revista, que poderiam soar estranhos, incomuns, para que passassem quase como lugar comum e, portanto, de fácil penetração popular. Mais uma: Uma revista que agregou uma comunidade local e com inúmeras adesões nacionais, mas que podia de ser tão personalista a ponto de ficar caracterizada como plataforma de lançamento artístico do escritor Dalton Trevisan.

Essa tensão entre ser popular e ser pessoal, entre ser coletiva e ser única marcou *Joaquim* do início ao término. A começar pelo nome. Não era muito comum usar um nome desses quando as revistas do Modernismo e do pós-Modernismo eram chamadas de *Klaxon*, *Orfeu*, *Festa*, *A Revista (MG)*, *Lanterna Verde*, entre outras. Não era um nome próprio de revista, mas apenas um nome próprio, “em homenagem a todos os Joaquims do Brasil”, como é explicado na



primeira edição, de abril de 1946. Depois, a partir da segunda edição, esta explicação estaria incorporada ao expediente da revista, trazendo a palavra “joaquins” grafado assim, com minúsculas, talvez para descaracterizar ainda mais um nome já tão comum.

O nome da revista ressoa um outro nome próprio que também serviu de título a uma publicação dos anos 40. *Joaquim* lembra o nome do livro de Carlos Drummond de Andrade, de 1942, *José*, e, com ele, o poema de mesmo nome e a pergunta-refrão “e agora, José?”. Segundo José Guilherme Merquior, “*José* foi uma das primeiras penetrações populares do verso drummondiano; o refrão “e agora, José?” entrou na linguagem corrente”<sup>68</sup>. A penetração popular se dá justamente porque o nome escolhido, tanto em um quanto em outro caso, é, por si só, popular. São dois dos mais populares nomes próprios do Brasil.

A escolha de um nome próprio para batizar a revista e, mais que isso, de um nome comum, deixa a impressão que os editores apostavam nesta popularização, quase uma vulgarização. Surgida no pós-guerra, com a discussão presente sobre a democracia e o socialismo na política e também nas artes em geral, a revista recebeu uma nomeação igualmente popular e democrática.

A escolha de um nome que é uma multidão, além de servir de um meio, um mecanismo para a popularização do veículo, servia também como artifício de esconder as autorias de determinadas idéias. A revista utilizou-se desse artifício, de deixar indefinidas as autorias de textos, bem como de, desrespeitando de certa forma esta autoria, introduzir pensamentos e exclamações que descaracterizavam o texto original. *Joaquim*, transgressoramente e de uma maneira avançada para o seu tempo, colocava em xeque a autoria intelectual. Mas voltaremos a isso mais à frente.

*Joaquim* parecia surgir não para explicar, mas para provocar, instigar. A capa, uma gravura de Poty, e mesmo o formato escolhido fugiam aos padrões da editoração da época, que usavam ou efeitos tipográficos, ou o uso da fotografia, para impressão através de clichês, ou ainda, uma mistura das duas

---

<sup>68</sup> MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p.56.

coisas. O formato usual era maior e mais encorpado do que o de *Joaquim*. Esta era impressa nos tamanhos de 24 centímetros de largura por 33,5 centímetros de altura e em apenas 20 páginas. As escolhas de Dalton Trevisan talvez fossem uma maneira de se economizar na confecção da revista, mas de qualquer maneira foram escolhas criativas que se mostraram acertadas. Evidenciando-se que havia uma questão econômica limitando a revista – aliás, como em qualquer publicação - a mesma capa foi aproveitada em sete números, mudando-se apenas a coloração e os títulos das chamadas para os textos do conteúdo da edição. Depois, nova gravura e novos reaproveitamentos. As gravuras usadas tanto na capa quanto em ilustrações internas, quase sempre eram feitas com a manipulação (o ato de desenhar, riscando) diretamente sobre o zinco, técnica bsatante desenvolvida por Poty que foi um dos marcos da revista e depois aproveitada pelo artista em capas e ilustrações de livros de importantes autores brasileiros, como, principalmente, João Guimarães Rosa e do próprio Dalton Trevisan.

A gravura também tem duas faces quase divergentes ao ser escolhida como capa de revista. Ela tem uma fácil reprodução, que populariza a obra de arte ao diminuir seus custos, mas, ao mesmo tempo, no caso de um veículo de massa, quase uma indústria como é o jornal ou a revista, dá a impressão a quem a adquire de estar levando para casa uma obra única, ainda que reproduzida mecanicamente, o que não deixa de ser verdade. Essa opção tem evidente interesse econômico pois os clichês<sup>69</sup> usados na época eram trabalhosos e custosos, envolvendo o setor de fotogravura ou fotomecânica das gráficas, sem contar os custos com fotografia para reprodução. Adotando a gravura, ao mesmo tempo se economizava e se utilizava um processo artístico perfeitamente desenvolvido por Poty para fazer as capas da revista. Mesmo assim, ainda por contensão de custos, houve a repetição de gravuras nas capas, mudando-se apenas a cor da impressão.

---

<sup>69</sup> Clichê é uma placa de metal, geralmente de zinco, em que uma foto ou ilustração é gravada em relevo num processo fotomecânico, ficando numa montagem inversa do original e que é usado em impressão de tipografia. O processo tornou-se obsoleto com o surgimento do offset e ainda mais depois, com a editoração eletrônica.

A opção pela gravura também é esteticamente deliberada porque, ao longo de seus dois anos e 21 números de existência, a revista nunca deixou de debater as artes plásticas. Ao contrário disso, as artes e os artistas plásticos tiveram um grande espaço dentro da *Joaquim*, a começar pela capa e isso fica evidente já no número de estréia. Mesmo os momentos literários eram generosamente ilustrados por gravuras. Ter a *Joaquim* nas mãos e poder observá-la, mesmo sem a ler, era, por si só um ato de apreciação estética. Ela não se resumia à crítica literária. Como veremos adiante, as outras manifestações culturais além da literatura e das artes plásticas, como a música e as artes cênicas, também eram bastante debatidas e isso ficava claro já a partir do primeiro número.

Portanto sobre esta nova revista que surgia em 1946, as três observações imediatas, o nome, o formato e a gravura, destacavam-se sem nem mesmo necessitar que a publicação fosse aberta e folheada. Conscientemente ou não, o proprietário e editores já davam ali na capa a idéia do que viria. O nome, o formato e a gravura demonstravam uma vontade de popularização. O formato a diferenciava das concorrentes e as escolhas de um nome próprio comum ao brasileiro e de uma forma de arte mais abrangente por ser menos cara demonstravam a preocupação de popularizar o veículo que nascia e, com isso, popularizar também a arte e a discussão, a reflexão sobre ela. Ao mesmo tempo, e por paradoxal que pareça, eram estas escolhas “socializantes” que faziam de *Joaquim* uma revista singular. Ela se destacava em meio às revistas existentes na década de 40 em Curitiba – e em uma rápida pesquisa na Biblioteca Pública do Paraná descobre-se que eram mais de 20 as publicações com algum conteúdo cultural que existiam na cidade naquela década. As duas mais importantes, além da *Joaquim*, foram *A Ilustração* (1939-1945) e *O Livro* (1944 a 1948), além do *Anuário da Academia de Letras José de Alencar*, que, como o nome diz, produzia edições anuais que percorreram a década. Outras surgiam e desapareciam no mesmo ano (*Revista Patheron*, 1948, *Prata da Casa*, 1945)

Outras revistas tentaram voltar a circular depois de uma interrupção de vários anos, como *A Flâmula*, que surgiu em 1922 e depois de uma interrupção na década de 30, ressurgiu por pouco tempo em 1944. A razão dessa interrupção, entre outras pode ser aquela apresentada pela jornalista Rosy de Sá Cardoso, que explica também a queda no surgimento de publicações periódicas na década de 30 e durante a Segunda Guerra Mundial:

A partir de 1930, ao tempo do Estado Novo, com as restrições e formalidades que o D.I.P. (Departamento de Imprensa e Propaganda) fazia e exigia, novos jornais desencorajaram-se de sair à luz, e nossa Imprensa sofreu um período, de mais de uma década, de cerceamento, a que esteve sujeita a Imprensa de todo o Brasil.<sup>70</sup>

Portanto, com as restrições findando quase juntamente com o término da guerra e com a aspiração de democracia e liberdade de imprensa, além de mais facilidade na importação de papel e tinta, as publicações periódicas se renovam na década de 40. Assim, além das revistas de intenção puramente cultural, feitas por pessoas de várias profissões, existiam também aquelas que se dedicavam mais à troca de informações profissionais classistas, mas que também dedicavam algum espaço à manifestação cultural, mesmo que fosse a publicação de poemas duvidosos dos próprios associados (*Revista Médica do Paraná, Tribuna Farmacêutica, Arquivos de Biologia e Tecnologia, O Boticão, Correio dos Ferroviários, O Professor, Revista Técnica do Instituto de Engenharia do Paraná etc*).

### **Abrindo – As palavras inaugurais**

O editorial de lançamento, que seria a primeira descoberta do leitor ao abrir a revista, na página três, mantém o paradoxo de ser múltiplo e ser singular, além de entrar ainda mais na questão da autoria dos discursos e das idéias. O

---

<sup>70</sup> CARDOSO, Rosy de Sá. Breves notas sobre a imprensa do Paraná In: *História do Paraná*. Curitiba: Grafipar, 1969.

editorial, que normalmente seria um manifesto de apresentação que expõe as idéias dos editores e aponta a razão de ser da publicação - além de também tentar convencer o leitor a apoiar a iniciativa, comprando-a e fazendo-a sobreviver – é original justamente por não trazer idéias originais dos editores. Traz opiniões sobre arte e literatura, mas, ao contrário do que se faria normalmente, não é assinado por nenhum dos fundadores. As frases e opiniões ali expressas são de artistas e pensadores internacionais e nacionais. O espaço da publicação usualmente destinado ao discurso dos editores é tomado por discursos emprestados de outros. É feita uma colagem de afirmações sobre aspectos estéticos e éticos da vida cultural e também da vida social e política do cidadão, do artista e do “cidadão-artista”.

Não se trata, portanto, de um típico editorial de apresentação, muito menos um manifesto autoral defendendo o aparecimento da revista. Os textos dos editoriais de imprensa, quase sempre, são apresentações do próprio veículo, de seus pensamentos, suas propostas, enfim uma apresentação ao mundo. Ou, melhor explicado por Elza Miné:

Toda publicação, ao colocar-se diante de seus leitores, procura manifestar os objetivos a que se propõe: diz a que vem e como pretende ser, procurando, ainda, em geral, mencionar as razões de sua criação. São os editoriais de apresentação, ou *falas inaugurais*, como prefiro designá-los.

Constituem o lugar em que privilegiadamente se pode captar a imagem que o órgão de imprensa procura dar de si mesmo, identificar o lugar que se arroga na sociedade e perceber o papel que nela visa desempenhar.

Dizendo de outro modo, tem-se ali a revelação de um desejo, a veiculação de uma proposta ou, ainda, a instalação de uma utopia.<sup>71</sup>

A “fala inaugural” de *Joaquim* foi o “Manifesto para não ser lido”, no qual o primeiro texto é uma frase do poeta alemão Rainer Maria Rilke (1875-1926): “Os versos são experiências e é preciso ter vivido muito para escrever um só verso”. Em abril de 1946, Dalton Trevisan, um dos diretores da revista, acabava de

---

<sup>71</sup> MINÉ, Elza. *Páginas flutuantes* – Eça de Queirós e o Jornalismo do Século XIX. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p.79.

ultrapassar os 20 anos de idade. Já havia escrito versos anteriormente, sonetos juvenis, renegados e depois dos quais nunca mais voltaria à esse tipo de poesia métrica, no entanto mantendo o lirismo vivo em sua prosa. Se na publicação, ele não mostrava versos, revelava um conto, “Eucaris a dos olhos doces”, e trechos da novela *Sonata ao Luar*, futuramente também renegada. Como se vê, era um ficcionista inexperiente que não queria mais escrever versos.

O prefácio, pelo que se sabe, teve os trechos escolhidos por Erasmo Pilotto, este sim já mais experiente, pois tinha 36 anos e era um mestre conceituado na cidade.<sup>72</sup>

Para se compreender tanto o pensamento de Pilotto quanto o porquê da escolha dos trechos do *Manifesto... de Joaquim*, é preciso reproduzir um trecho de sua autobiografia, em que ele fala como transformou o que seria apenas uma orientação metodológica pedagógica em concepção de vida:

Devo dizer que a concepção de *Escola Nova*, sendo, no início, em meu espírito, apenas uma orientação metodológica, ou uma visão da escola, passou a ser, como é próprio, e eu fui vitalmente sentindo, uma concepção geral de vida; um espírito novo para a cultura. Imagine-se, mais do que a escola, toda a educação estendendo-se, assim, por toda a vida humana, a sociedade, preocupada com o ambiente e com os objetivos de “formar um ser humano consciente da própria dignidade humana”; de “uma forma de vida que se

---

<sup>72</sup> Erasmo Pilotto dava aulas desde os 17 anos, já havia fundado o Centro de Cultura Filosófica e o Centro de Cultura Pedagógica e era adepto da Escola Nova. Em 1931, com 21 anos, fundava, ao lado de professores e literatos como Jurandyr Manfredini, Leonardo Cobbe, Milton Carneiro, Guido Straube, entre outros, o Ginásio Brasileiro, que pela qualidade dos nomes envolvidos, reuniu cerca de duzentos alunos, mas durou apenas seis meses porque uma lei que equiparou todos os ginásios existentes exigia que eles tivessem mais de cinco anos de funcionamento. No ano seguinte, em 1932, transferiu-se para Ponta Grossa, onde foi professor de Pedagogia e Psicologia e diretor da Escola Normal local. Foi nomeado representante do Paraná na V Conferência Nacional de Educação, quando manteve contato e iniciou amizade com os educadores Anísio Teixeira e Fernando de Azevedo. Voltou a Curitiba em 1933, onde continuou exercendo as funções de professor e diretor de escolas. Em abril de 1943 cria em Curitiba, junto com Adriano Gustavo Carlos Robine e Lourival Sponholz, o Instituto Pestalozzi, em que desenvolvia na prática suas teorias sobre educação, ligada à Escola Nova, que pregava um ensino participativo, ou um “ensino vivo”, como se dizia então. Em 1946, publica o livro *Prática de escola serena*, que levava na capa o símbolo do Instituto Pestalozzi, pensado por Pilotto e desenhado por Guido Viaro, “um menino e uma menina brincando com grandes cubos e blocos de construção, no pórtico de uma catedral gótica, tendo em baixo o dístico: “eu saio para construir catedrais”, que Francisco Stobbia, um humanista italiano incorporado ao ambiente da Escola de Professores, traduzira para o latim: *Ad templo erigida eixo*”. O professor Pilotto deixou um livro de memórias recentemente publicado pela editora da UFPR. Segue a referência: PILOTTO, Erasmo. *Autobiografia*. Curitiba: Editora UFPR, 2004.

orienta para a plenitude e para a alegria”; da “liberdade a serviço da sociedade”; de “uma disciplina condizente com a liberação das forças espirituais que residem no educando”; de “favorecer o ímpeto criador, o gênio inventivo, a imaginação, o desenvolvimento das emoções e das sensações de ordem artística”; de “levar a criança a querer realizar na vida a supremacia do espírito, para o que a educação, qualquer que seja seu ponto de vista, há de ter em mira conservar e acrescentar as energias espirituais da criança”; da “liberação do educando, mediante esforços reunidos no método científico e da compreensão intuitiva, a fim de que se possa sacar o maior rendimento de suas capacidades inatas, para o seu bem e o da sociedade”.<sup>73</sup>

No mesmo ano em que, junto com Dalton Trevisan, fundava a *Joaquim*, fez campanha para a eleição do candidato Moysés Lupion sendo coordenador e redator do plano de governo do futuro governador. Este engajamento político o levou a secretário de Estado da Educação e Cultura, em 1948. Nos extratos recolhidos para a formação do *Manifesto para não ser lido*, Pilotto colocava o seu pensamento de arte como objeto de engajamento e de educação participativa.

Esses extratos que compõe a fala inaugural da revista refletem o período, marcado por mudanças políticas, cívicas e estéticas. Mas refletem também o temperamento e a personalidade do diretor responsável. A época era ainda um momento de incertezas, uma mistura de medo do que passou – a Segunda Guerra Mundial - e alegrias e esperanças pelo que poderia vir à frente. Era o fascismo e o nazismo derrotados pela união da democracia capitalista com da utopia socialista. Sabia-se, ou melhor, previa-se, que uma nova era nascia, mas, ao mesmo tempo em que se sonhava com a liberdade, vivia-se a crise do presente.

Ainda que Rilke pregasse que uma pessoa precisa ter “vivido muito para escrever um só verso”, a primeira parte de sua frase talvez refletisse melhor o momento do surgimento e a proposta de *Joaquim*: “os versos são experiências”. Se desvirtuarmos essa “meia frase” do contexto da frase inteira, poderemos dizer que a palavra “experiência”, no caso da proposta estética da

---

<sup>73</sup> PILOTTO. Op. cit., p. 66.

revista que nascia, refere-se mais ao experimentar e, portanto, inovar, do que o “já ter vivido muito”. Era um momento de acontecimentos presentes intensos e a revista – e, portanto, os editores e colaboradores - queria estar dentro deles, ser agente dessas experiências novas. Não eram, no entanto, experimentações formais apenas, mas experiências de vida no sentido que o autor, ou o agente da cena cultural tinha que se envolver com a realidade e tirar dela o substrato necessário para a sua arte. A frase de Rilke dizia que “é preciso ter vivido muito para escrever um só verso”. Talvez seja mais no sentido de se viver o presente, de mergulhar nas questões da vida e vivê-la intensamente. Afinal, o próprio Rilke não viveu mais do que 51 anos.

O “Manifesto” ainda traz opiniões de John Dewey (1859-1952), André Gide (1869-1951), Maiacóvski (1893-1930), Sérgio Milliet (1898-1966), Otto Maria Carpeux (1900-1978) e encerra com o poeta francês Paul Verlaine (1844-1896), também sobre versos, mas com uma opinião um tanto diferente da de Rilke:

Em verdade, eu tenho demoradamente refletido sobre o pedido de Griffin a respeito de uma “exposição de princípios” relativos a arte dos versos, etc. E pude tirar de minha consciência somente esta conclusão: 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, assonantes ou como direi? Incompreensíveis, desde que eles me comovam ou simplesmente me encantem, mesmo e talvez sobretudo sem que, como Dindon de Florian, eu não saiba bem por que, todos eles me são caros. Vamos, poetas que somos, amemo-nos uns aos outros, esta máxima é tão bela em arte como na moral, e eu creio que a ela nos devemos ater. Tal é a minha teoria, maduramente assente.

Amar uns aos outros, mesmo que não no sentido cristão original, mas naquele dado por Verlaine de aceitação dos trabalhos alheios, não era bem a proposta de Dalton Trevisan ao fazer *Joaquim*. Para se impor, ele teve que repudiar culturalmente e destruir alguns “colegas”, mas isso veremos à frente, por enquanto observemos melhor os textos do editorial-manifesto. Verlaine confessa nem sempre saber explicar porque um texto lhe agrada. Afirma ainda que não se prende a escolas para poder apreciar versos. Também não faria



questão que o escritor fosse “experiente” no sentido que Rilke deu à palavra. Mas a palavra experiente e o ato de experimentar são constantes nestes textos escolhidos. Experimentar pode significar buscar o novo, fazer experiências, não no sentido puramente formalista, mas de testar a própria vida. Para fazer experiências, a pessoa tem que vivenciar, estar presente. Se estiver ausente, alienada, não terá experiência nem no sentido de Rilke nem naquele que poderia definir que se está vivenciando o novo. O estar presente parece, pelos textos escolhidos, ser a questão crucial da época e da revista *Joaquim*.

A segunda opinião do “Manifesto para não ser lido” é assinada por John Dewey e traz à luz essa questão do vivenciar, do participar, do experimentar (no sentido de estar presente). “Deveria existir maior variedade de empreendimentos e experiências de que todos participassem. Não sendo assim, as influências que a alguns educam para senhores, educariam a outros para escravos. E a experiência de cada uma das partes perde em significação quando não existe o livre entrelaçamento das várias atividades da vida...” A experiência, o experimentar, traz consigo o anseio democrático da inclusão social, ética e estética. Uma inclusão humanista, segundo o educador americano: “Uma separação entre a classe privilegiada e a classe submetida impede a endosmose da experiência”.

Dewey era filósofo e educador que defendia métodos democráticos e participativos na educação, tendo fundado, em 1896, uma escola laboratório na Califórnia, em que não havia um plano pedagógico rígido a ser seguido. Ele defendia que esse projeto pedagógico deveria variar de acordo com as necessidades do próprio aluno e de sua inclusão na sociedade, não seria, como pode parecer, uma espécie de escola sem mestre, mas com orientação e acompanhamento para que se chegue ao objetivo da inclusão social. Em 1916, lança nos Estados Unidos o livro *Democracia e Educação*, onde expõe suas idéias de educação como uma filosofia inclusiva, que prepara o estudante para interpretar e interagir com a sociedade. O livro é traduzido para dezenas de países, inclusive para o português. Na década de 30, foi um dos defensores do *New Deal* americano comandado pelo presidente estadunidense Franklin

Delano Roosevelt e que teve no economista John Mainard Keynes o teórico da Economia. Neste contexto, Dewey combate o velho liberalismo que, a pretexto de que não se deve intrometer nas liberdades individuais, o governo, ou a sociedade não deveriam estabelecer leis trabalhistas, por exemplo. Ele defende as iniciativas reguladoras do Estado, como as que estavam sendo implantadas durante o *New Deal* americano. Para ele, só assim as pessoas teriam condições de ascensão social e de participação democrática na sociedade. Da mesma maneira, a Educação deveria estar voltada para propiciar essa participação democrática que combateria as desigualdades sociais.<sup>74</sup>

O terceiro texto, assinado por André Gide, vai pelo mesmo caminho demonstrando a preocupação social do momento, que contaminava também as artes: “O vivo interesse que em mim despertam os acontecimentos que se preparam e particularmente a situação da Rússia, me afasta das preocupações literárias...”.

Maiacóvski, comparece com o quarto texto, apenas uma frase, ou um verso, em que, poeticamente, define o conflito entre o artista – um ser que deveria dedicar-se à liberdade absoluta de poder escrever o que quiser, sem se importar em seguir ideologias – e o homem – o ser ativo, social e politicamente participante. Ninguém melhor do que o poeta russo para representar esse conflito: “... eu me domo, o pé sobre a garganta de minha própria canção.” Ou seja, a liberdade não é absoluta, mas limitada, determinada pelo social, ou, como escreveu Nicolau Sevcenko, citando Sartre:

Afinal, todo escritor possui uma espécie de liberdade condicional de criação, uma vez que seus temas, motivos, valores, normas ou revoltas são fornecidos ou sugeridos pela sua sociedade e seu tempo – e é deles que eles falam.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Informações sobre o trabalho e o pensamento de John Dewey foram colhidas em trabalhos na internet, principalmente de CUNHA, Marcos Vinícius. *John Dewey: Filosofia política e educação*. Unesp ([www.anped.org.br/24/T1771529962201.doc](http://www.anped.org.br/24/T1771529962201.doc))

<sup>75</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão - tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2 ed. Revista e ampliada São Paulo: Cia das Letras, 2003, p.29.

O crítico brasileiro Sérgio Milliet é o quinto escolhido e aparece com o maior dos textos. Ele discorre sobre o período de mudanças e a incerteza sobre os novos tempos. Reclama que, “ao atingir-se o período impressionista, a arte perdeu por completo na forma e no espírito, a sua função comunicativa, a sua função de linguagem dentro do grupo”. Mas apresenta caminhos e esperanças:

... Talvez já nos encontremos em plena subida para o novo clima social... Tudo leva a crer que assim seja. O artista sensível, antes marginal, assume agora a liderança e fala numa nova linguagem que ainda não conhece gramáticas. Do México e dos Estados Unidos, da Espanha e da Rússia vêm-nos exemplos de um muralismo triunfante, perfeitamente funcional através do qual se dizem ao povo coisas importantes e de um modo acessível a qualquer sensibilidade e a qualquer educação. Coisas sobretudo que representam um sentir igual, uma ambição comum, preocupações e angústias coletivas.”

Como se vê, Milliet usa a palavra experimentar não como algo novo, de vanguarda, que seria “incompreensível para as massas”, para lembrar novamente Maiacóvski<sup>76</sup> e usá-lo para que se note mais um contraponto, quase um contraste entre o texto do brasileiro e o do russo, assim como já ocorrera entre Rilke e Verlaine. Para Milliet o artista deve se aproximar da massa e acabar com “aquele desdém superior ao assunto, aquele desprezo infantil ao inteligível...” De qualquer maneira, mais uma reflexão pró-inclusão, socializante, participativa.

O penúltimo autor escolhido para o “Manifesto” foi Otto Maria Carpeaux, meio europeu meio brasileiro, que também fala, de certa forma sobre “experimentar”. Ele reflete a expectativa que se vivia no momento do pós-guerra, que não se sabia ainda definir ao certo o que acontecia e o que viria, mas era preciso estar lá e viver praticamente.

“A história é um ato prático. Acabamos de descobrir um novo universo (o sub-consciente); agora trata-se de dominá-lo. Quanto à literatura, novas transformações

---

<sup>76</sup> Maiacóvski escreveu o poema “Incompreensível para as massas” em 1927, no qual reclamava dos críticos e dos jornais semanais que, mesmo sem conhecer “as massas”, que seriam os operários e camponeses, diziam saber seu gosto e queriam impor ao poeta que modificasse seus versos. Ver *Maiakóvski – Poemas*, São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 123.

estilísticas estão a postos. E as transformações integrais do estilo literário têm sempre um sentido profundo.”

Como não há referência de onde os textos foram tirados, fica difícil contextualizá-los. A preocupação sobre dar referências de onde se extraía um texto, ou uma opinião, não era comum na época. Da mesma maneira, como conta Wilson Martins em depoimento incluído ao final desse trabalho, traduções de contos e poesias eram feitas sem que houvesse a preocupação de pedir autorização ou sequer de avisar o autor ou seus representantes. Provavelmente, nenhum dos autores dos textos utilizados no “Manifesto para não ser lido” havia autorizado a sua publicação, mesmo Sérgio Milliet e Carpeaux, que viviam no Brasil e poderiam ser mais facilmente contatados. Mas os dois passaram a ser colaboradores da *Joaquim*, sinal que não guardaram rancor por terem sido utilizados sem terem sido avisados. Mais tarde, por uma confusão de autoria de um texto de Temístocles Linhares criticando Carpeaux, nas edições finais da *Joaquim* (números 18 e 21), quem sofreria as consequências seria Dalton Trevisan, que teria seu livro *Novelas nada exemplares* (1959) detratado com uma crítica pesada de Carpeaux. Mas esses desencontros são “outros quinhentos”, literalmente, já que o texto polêmico de Temístocles Linhares chamava-se *500 Ensaíos* (*Joaquim* 21).

É importante notar que, no rol dos autores escolhidos para formar a colagem do editorial, não se privilegiou nenhuma nacionalidade, nenhuma tendência literária, nenhuma geração específica. Optou-se pela diversidade e com uma única semelhança entre todos, a opção por vivenciar, por estar presente e agir dentro de sua sociedade e seu tempo. A lista dos autores dessas palavras inaugurais é bastante eclética. Vejamos: o alemão Rilke, o americano John Dewey, o francês André Gide, o russo Maiakóvski, o brasileiro Sérgio Milliet, o austro-brasileiro Otto Maria Carpeux e encerra com o poeta francês Paul Verlaine que nasceu, viveu, construiu a obra e morreu no século anterior. Isso demonstra e vem a ser confirmado com a atuação dos editores da revista ao longo de seus dois anos e oito meses de existência, que a intenção era realmente não se ligar a nenhuma tendência, a nenhuma linha previamente

determinada. Aos dirigentes da revista interessava a liberdade para criar, para vivenciar, para experimentar os seus próprios caminhos. Assim, desde sempre recusou o rótulo de “modernista” que quiseram lhe impor pois ela buscava justamente fugir, desvencilhar-se dos rótulos. Isso mostra um saudável ecletismo e uma tendência ao universal. Combatia os paranistas, não se adequava nos rótulos nacionais, não era nacionalista e nem se prendia a uma só influência estrangeira.

A recusa ao rótulo de “modernista” e a opção pela participação podem estar diretamente ligadas ao pensamento do editor Erasmo Pilotto. Afinal, como ele mesmo escreve em sua autobiografia, procurava uma “rebeldia mais nobre”, expressão que não foi criada por ele, mas por Paulo Tacla em um artigo para o *Diário da Tarde*, em 1930:

O modernismo brasileiro é tudo: é carnaval, é feitiçaria, é cocaína, é burrice e de onde em onde tem lampejos de arte.

(...) O Brasil precisa de uma nova mentalidade vazada numa rebeldia mais nobre.<sup>77</sup>

É Pilotto quem lembra da frase e assume para ele e os companheiros do Centro de Cultura Filosófica essa postura: “O que ele disse, citado acima, define a atitude de todos nós: uma rebeldia mais nobre.”<sup>78</sup> E a seguir descreve a sua posição perante a arte e que estaria presente na escolha dos trechos de discursos que compuseram o *Manifesto*:

Admirando a arte, ainda assim nossa preocupação era, sobretudo, social e política (não política de partidos ou política de particularismos, ou compromisso e aspiração do poder). Pregação e movimento em torno do que poderemos sugerir, resumindo, com a expressão: idealidade política, - “a rebeldia mais nobre”.

De certo, amávamos a arte, mas tínhamos um pouco o sentimento tostoiano (sic) de que há algo além dela. E, afora isso, não nos iríamos perder no ambiente do modernismo

---

<sup>77</sup> PILOTTO, Erasmo. *Autobiografia*. Op. cit., p. 123.

<sup>78</sup> Id.

inicial brasileiro, muito pequeno para nós. A própria criação literária era para nós menor do que aquela ampla ação político-social.<sup>79</sup>

E por isso, explica porque não seguiram ou continuaram, nos anos 30, o futurismo ou o modernismo dos 20:

Por isso, não fomos os continuadores dos primeiros esforços paranaenses, curitibanos, de 1922 até 1926, pelo futurismo, e das idéias literárias em torno no *espírito moderno* que Jurandir Manfredini, a bela inteligência paranaense, havia levantado em outubro de 1926, em consonância com a proclamação de Graça Aranha etc. Não fomos uma geração voltada para a literatura, mas para aquela “rebeldia mais nobre”.<sup>80</sup>

E, falando diretamente de sua participação em *Joaquim*, afirma claramente o que ficou subentendido com o “Manifesto”:

Mas, ainda aqui, quem definir bem o meu papel no *Joaquim*, há de ver que, fortemente interessado em todas as idéias novas de todas as artes, o acento, porém, se coloca no plano das grandes idéias humanas, a rebeldia mais alta.<sup>81</sup>

Como já notamos, na confecção do manifesto não se revela de onde foram tirados os textos. Se eles saíram de livros, de jornais ou revistas, fossem nacionais ou estrangeiras. Não havia essa preocupação de se citar a fonte de onde se retirava os pensamentos, o que deixa o texto sem referências de espaço e tempo, solto, fora do contexto de origem. Essa ausência de dados relativos às fontes não permitem que o leitor saiba se a citação é do texto original, ou se de alguma tradução, nem quando foi publicado, transformando o *Manifesto para não ser lido* em algo ainda mais liberto, com total independência intelectual, assim como a revista procurava vir a ser. Em seu depoimento para este trabalho, Wilson Martins explica que não foi colocada nenhuma referência sobre os autores simplesmente porque naqueles tempos não se costumava

---

<sup>79</sup> Ibid., p. 123-124.

<sup>80</sup> Id.

<sup>81</sup> Id.

fazer isso. A professora Anamaria Filizola, orientadora deste trabalho, bem observou que “o resultado do trabalho que é dado a ler é que vai importar. O conteúdo das citações é que vai importar: ele se atualiza naquele momento, no espaço que é a *Joaquim*”.

Mesmo sem aderir a nenhuma tendência, a revista e os editores respeitavam a maioria delas, mas batiam-se contra uma em especial: o Paranismo. *Joaquim*, refletindo o espírito rebelde de Trevisan, queria que as transformações, os novos ventos varressem a cultura paranaense. Por isso, desde o começo, lutou contra os regionalismos, criticou e ironizou a troca de adulação e os apadrinhamentos da cultura local. E foi deliberadamente polêmico e contestador na tentativa de quebrar com a produção cultural paranaense e paranista daquela época. Dalton não estava sozinho nesta empreitada de mudanças, como revelou Erasmo Pilotto ao lembrar do convite feito por Trevisan para que ele viesse a dividir as responsabilidades da *Joaquim*:

... Nós dois concordávamos completamente numa coisa: na mediocridade da produção paranaense. Quer dizer, no ambiente paranaense naquele momento.<sup>82</sup>

Erasmo Pilotto também vai confirmar em depoimentos que ele foi o mentor intelectual dos primeiros números da revista e que a intenção dela era mesmo estar presente nas manifestações culturais e sociais do país e do mundo. A palavra de ordem era a participação. “A própria criação literária, em seu maior sentido, era para nós menor do que aquela ampla ação político-social”<sup>83</sup>, afirmou ele em depoimento dado à professora e pesquisadora Marilda Binder Samways, resistrado na obra *Introdução à literatura paranaense*. No mesmo livro, a professora apresenta um pequeno texto escrito de próprio punho

---

<sup>82</sup> PILOTTO, Erasmo. Depoimento de janeiro de 88 in MACHADO, Cacilda da Silva. “*Joaquim*”: *abil/1946 – dezembro/1948* (Trabaho apresentado à disciplina de Métodos e Técnicas de Pesquisa Histórica IV, do Curso de História, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná). Curitiba, 1988.

<sup>83</sup> PILOTTO, Erasmo. Apud. SAMWAYS, Marilda Binder. *Introdução à Literatura Paranaense*. Curitiba: Livros HDV, 1988. P.65.

por Pilotto em que ele reafirma essa condição. Vale a pena reproduzir alguns trechos:

(...) a direção que imprimi ao *Joaquim*, nos números iniciais em que fui seu mentor, foi o de afirmar, primeiro, uma posição em que não há separação entre literatura, ou melhor, a arte e as preocupações com os problemas do homem, filosóficos e sociais – não porque essas preocupações devem invadir, necessariamente, ou mesmo, mais freqüentemente, a produção artística, mas porque estas ordens de vivências co-existem num mesmo estado de espírito, e não como duas massas separadas, mas como massa única, de que são feitos os produtos artísticos, discussões filosóficas e intervenções sociais, e conforme a nuance das circunstâncias, às vezes, entremesclado.

(...) *Joaquim* era uma cobertura para o movimento renovador que se operava no mundo, mas que trazíamos, um pouco, em primeira mão ao Paraná, sem nenhuma concessão à leviandade disfarçada no escândalo, seriedade essencial – honestidade na vida do espírito – é uma nota bem paranaense.<sup>84</sup>

Na sua autobiografia, Pilotto conta que foi de sua Escola de Professores, que surgiram várias idéias renovadoras das artes do Paraná. O que era para ser um ambiente de estudos da Educação e da Pedagogia, transformou-se também num centro de animação cultural. Dele participava o professor e jornalista Raul Gomes, que, em 1946, era diretor do *Diário da Tarde* e fundou o Gerpa, Grupo Editorial Renascimento do Paraná, do qual já falamos um pouco antes. Além disso, segundo Pilotto, Gomes “lançou as idéias do Salão Paranaense de Belas Artes, da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná e do Instituto de Ciências. Gerpa, Raul Gomes carregou-o nos ombros, praticamente sozinho”.<sup>85</sup> Mas Erasmo Pilotto o auxiliou proporcionando o encaminhamento gráfico dos livros e também ordenou e comentou a obra em prosa de Emiliano Pernetá, trabalho que resultou em dois livros, um com os escritos de Emiliano e outro com um estudo que Pilotto fez sobre o escritor do simbolismo. Mais tarde, Dalton Trevisan diria que esse trabalho de Pilotto, bastante favorável ao poeta, aconteceu pelo carisma pessoal

---

<sup>84</sup> *Ibiden.*, p. 61.

<sup>85</sup> PILOTTO, Erasmo. *Autobiografia*. Curitiba: Editora da UFPR, 2004, p. 124.



de Pernetá, o que é uma inverdade porque, em suas memórias, o professor lembra da adolescência, quando chorava ao ler os versos do autor de *Ilusões*. Ele acrescenta nas memórias um texto que escrevera justamente para o livro *Emiliano*, em que tratava do poeta. Fez questão de deixar essa confissão comovente e comovida do que sentia ao ler o poeta paranaense, sinal de que mesmo depois de adulto, mesmo depois de *Joaquim*, não se envergonhava de gostar de Emiliano. No entanto, em *Autobiografia*, faz a ressalva que o livro caracteriza “aspectos de sua adolescência e deve ser lido também assim”. Talvez por isso o emocional tão forte:

Foi em minha adolescência que conheci Emiliano. Foi então que conheci Emiliano. Caiu-me em mãos a “Ilusão”. E eu amava ir lê-lo, dentro dos bosques, depois dessas longas caminhadas. As altas árvores sempre evocaram as naves dos templos. E me punha de pé, não por orgulho ou a sugestão da paisagem, que era, de certo, hierática. Apenas pela emoção. E principiava a lê-lo. Às vezes, no primeiro verso, parava e não podia mais. Chorava sempre.

O livro foi publicado em 1945, um ano antes de aparecer a *Joaquim*. Recebeu críticas bastante favoráveis de dois grandes representantes do Paranismo e que foram amigos de Emiliano: Euclides Bandeira e Romário Martins. Nesta época, pela amizade com Raul Gomes, Erasmo Pilotto participou das fundações do Salão Paranaense de Belas Artes, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap) e da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê. Foi membro do júri do Salão Paranaense de Belas Artes e mais tarde, em 1948, assumiu a cadeira de *História de Arte e Estética* da Embap. Nestes agitados anos quarenta, Raul Gomes inaugurou uma coluna de crônicas no *Diário da Tarde* que foi a primeira a pagar os colaboradores. Entre esses colaboradores estava Pilotto e alguns membros da Escola de Professores.

Como se vê, Pilotto estava, à época, no olho do furacão, participando de uma retomada cultural paranaense no pós-guerra. Mas também se vê que ele estava bem mais próximo dos paranistas do que Trevisan. Sem contar a aproximação sentimental, que vinha da adolescência, com Emiliano, que viria a

ser um dos alvos de Trevisan. É inegável que ele foi muito mais próximo dos paranistas do que qualquer outro colaborador da *Joaquim*. Wilson Martins, falando sobre Erasmo Pilotto em depoimento anexo a esse trabalho, afirma que para ele, o professor bem que poderia estar do outro lado da trincheira. Mas poderia ser uma aproximação mais sentimental do que ideológica ou cultural. Isso pode ficar mais claro em outro comentário do editor sobre a montagem do *Manifesto para não ser lido*, Pilotto escreve em sua *Autobiografia*: “Segue-se o *Manifesto* (...) agressão um tanto ingênua, mas não sem intenção, apesar da advertência, era demais para ser lido, pois dizia coisas fundamentais.”<sup>86</sup> Nessas lembranças, depois de citar “a preocupação democrática de Dewey”, as dúvidas e preocupações que dividem o homem e o artista em Gide e Maiacóvski, afirma: “O tema da poesia abre e fecha a página, recheada pelas preocupações sociais, com a cultura nova que já começava a se abrir para o mundo”. Era, portanto, um homem aberto às mudanças e preocupações do mundo daquela época. Não ficava apenas restrito ao que acontecia no Paraná e tinha um pensamento universal tanto para a pedagogia quanto para a cultura.

## Fronteiras do mundo

Essa preocupação entre ser regional, ou nacional ou universal, foi tratada pelos editores já no primeiro número da *Joaquim*. Na página quatro, em um espaço para discutir música, intitulado “Julgamento da Música Brasileira”, na troca de opiniões entre a violinista paranaense Bianca Bianchi e um suposto repórter sobre a preocupação de ser internacional, ou universal, os editores fizeram uma intervenção, uma infiltração, quase uma ocupação no texto editorial. Misturaram às falas de Bianca Bianchi e o suposto repórter (que era o também editor Erasmo Pilotto) trechos da obra de Mário de Andrade, em que ele exerce seu papel de crítico e pesquisador musical. Neste debate, nas palavras

---

<sup>86</sup> Ibid., p. 127.

do modernista Mário de Andrade, está talvez a assência do pensamento da dupla Erasmo/Dalton nessa época. Eles não queriam apenas representar o lado universal contra o regional nesta disputa. Na verdade, queriam era acabar com esse tipo de preocupação de tentar enquadrar a criação, muitas vezes antes mesmo de se começar a fazer arte, de se pensar se ela será regional, ou nacional, ou universal. Como diz o trecho escolhido de Mário de Andrade:

A tal música universal é um esperanto hipotético ... E quais os efeitos certos e provados desse internacionalismo que ainda não pode ser universalismo nem talvez o seja nunca? É que quando o compositor se deixa assim levar por uma inspiração livre de sua nacionalidade, cai noutra nacionalidade que não é a sua... Não há música internacional, e muito menos música universal; o que existem são gênios que se universalizam por demasiado fundamentais, Palestrina, Bach, Beethoven, ou mulheres que se internacionalizam por demasiado fáceis, a Traviata, a Carmen, a Butterfly. Porém, mesmo dentro dessa internacionalidade ou daquela universalidade, tais músicos e tais mulheres não deixam nunca de ser funcionalmente nacionais.

Dalton, desde o início de sua produção artística, foi muito local, cidadão. A sua terra, a sua cidade, a sua vizinhança, todo o seu entorno, estão sempre presentes em sua literatura. A maneira do povo falar ao seu lado, as paisagens, as ruas, os prédios, tudo está ao redor do escritor e não longe dele e de sua obra. Ou, melhor, o escritor não está ou não deveria estar longe de tudo isso. A distância da realidade é uma constante acusação feita contra os que haviam aderido ao Simbolismo. Afirmava-se que eles, os simbolistas, não se importavam com o entorno, que viviam fantasias construídas pela imaginação e pouco se prendiam à realidade (mesmo que os simbolistas for a de suas atividades literárias, como cidadãos, tivessem atitudes políticas e participativas marcantes dentro da história do país e, principalmente, dentro da história local paranaense na virada do século XIX para o XX). Ao mesmo tempo, criticava-se os chamados paranistas, que, por sua vez, seriam acusados, dentro de *Joaquim*, de criarem um Paraná artificial, falso e de atrelarem a produção cultural a essa idéia pré-concebida de que tudo o que fosse feito aqui teria que falar, necessariamente, das coisas e das belezas do Estado.

Portanto, o interesse da revista era mudar a orientação cultural local, porém sem dizimar a fonte de inspiração local. Mas estava claro que a cidade que Dalton cantava não era a mesma dos paranistas. No número seis da revista, o escritor publica o conto “Minha Cidade”, em que coloca esta diferença com os escritores paranistas já na primeira frase: “Curitiba, que não tem pinheiros, esta Curitiba eu canto.”

Apesar da citação de Mário de Andrade sobre arte nacional ou universal, há, sem dúvida, o desejo internacionalista na existência de *Joaquim*. Transparece mesmo o desejo de um internacionalismo socialista ou socializante, movido pelas idéias do pós-guerra e da formação de Erasmo Pilotto. No entanto, era um desejo, não uma militância político-ideológica. A literatura brasileira havia passado também por momentos de busca de universalização, por um lado, e de regionalismo, por outro. No primeiro caso, o Modernismo era a tendência mais próxima a se dizer “internacionalista”, como pregava o manifesto-editorial da revista *Klaxon* (“KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista. O que não impede que, pela integridade da pátria, KLAXON morra e seus membros brasileiros morram.”). No segundo caso, de regionalização, era uma discussão também trazida dentro do Modernismo, como se pode ver no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, do Oswald de Andrade, de março de 1924, que pretendia uma “poesia de exportação”, que deveria ser “ágil e cândida. Como uma criança” e que o grande problema da época era “ser regional e puro em sua época”. Jorge Amado e Graciliano Ramos eram alguns dos principais representantes do romance regional dos anos 30/40 e, mais tarde, no mesmo ano em que nascia *Joaquim*, em 1946, Guimarães Rosa publicaria seu primeiro livro, *Sagarana*.

A revista nascia neste contexto literário nacional, mas para o contexto estadual, parece que havia mais dificuldades e mais resistências a serem quebradas, pois o Modernismo que, passadas duas décadas, já era repensado nacionalmente, no Paraná ainda pouco havia sido introduzido, com produções literárias que abordassem essa nova filosofia. Havia as discussões de jornais, sempre vivas, mas a produção de livros era escassa, como se vê pela tentativa

do Gerpa em fomentar a publicação. A produção local parecia estar estagnada, sob o peso dos mais velhos, os simbolistas e paranistas, que ainda faziam sombra aos artistas mais jovens que queriam um lugar ao sol. Elogiar o passado e reescrever à maneira dos mais antigos não interessava mais à nova geração. *Joaquim* colocava-se em campo nem tentando copiar o Modernismo, tampouco reproduzindo a literatura regional, uma vez que era uma revista cosmopolita e refletia isso em seus textos. Procurava, portanto, um outro caminho, um caminho próprio de ascensão que, ao mesmo tempo, propunha mostrar uma personalidade local e obter um reconhecimento nacional. Procurava, primeiro, para criar a sua própria personalidade, livrar-se de algumas amarras que os prendiam a um passado próximo e indesejado e essas amarras estavam representadas pelos artistas que dominavam o cenário local de então, mesmo que esses artistas já estivessem mortos.

Wilson Martins, que nesta época representava a nova geração emergente e já colaborava com artigos para jornais do eixo Rio-São Paulo, escrevia, em 1945, falando sobre a produção cultural do Paraná:

Temos vivido sem produção literária nos últimos tempos, (...) os que afirmam que atualmente há literatura entre nós citam como exemplo Emiliano Pernetta e Emílio de Menezes, que viveram no começo do século.<sup>87</sup>

Pode ser que ele estivesse fazendo uma referência direta ao trabalho do Gerpa, que edita justamente Emiliano, num esforço de pesquisa e crítica de Erasmo Pilotto. Portanto, para o momento em que nascia *Joaquim*, para o primeiro momento, além de inquirir-se na discussão nacional da literatura - ou mesmo mundial, conforme vimos acima no desejo de Erasmo Pilotto -, tão ou mais importante era bater nos representantes da cultura local que dominavam o cenário. Só assim a revista e os autores conseguiriam abrir espaço para trilharem seu próprio caminho. Parece contraditório, mas precisavam combater os locais para conseguirem ser vistos pelos nacionais. Partindo para o ataque,

---

<sup>87</sup> MARTINS, Wilson: apud. SAMWAYS op. cit. p. 54.

ao mesmo tempo em que chamava a atenção sobre si, causando escândalo, a revista aproveitava para mostrar um outro lado. Afinal, como viria a dizer Dalton Trevisan, no número dois da publicação, em seu artigo mais polêmico e conhecido, em que criticava o poeta Emiliano Perneti, “para nós, nesse instante, são as fronteiras do mundo e não as da rua 15, que procuramos atingir”.

### **A infiltração**

Os ataques à cena cultural local começam já no primeiro número. A página cinco da edição de estréia, na seção “Crônicas Paralelas”, traz duas críticas distintas de uma mesma exposição, de um mesmo pintor, chamado Silvio Nigri. Numa delas, Q. Campofiorito, crítico com perfil mais próximo do que queriam os editores da revista, chama a mostra de “deseducativa” e o trabalho do pintor de “sub-arte”. Ao lado dela aparece outra, que teceu inúmeros elogios à mostra e vinha assinada por João Chorosnicki, crítico local, que era um exemplo do que deveria ser combatido. Os editores queriam mostrar que existe um outro olhar crítico, que não é apenas elogioso às coisas e aos artistas da terra, mas pode também ser agressivo. A agressividade serviria para contestar valores pré-estabelecidos e repetitivos. Poderia existir um confronto estético, mesmo que o artista em questão fosse conhecido e bajulado. De uma maneira agressiva se procurava mostrar que nem sempre – ou quase nunca - a bajulação pura basta ou se sustenta na crítica de arte.

Nesta coluna assinada pelo crítico local, houve novamente uma intervenção ou infiltração dos editores. Sorrateiramente, a pontuaram com anotações entre parênteses que revelavam a jocosidade do texto que se supunha sério. Os editores não se intimidavam em introduzir no meio do texto alheio pontuações e exclamações (oh!, sic!) que serviam como maneira de chamar atenção sobre certas passagens e mesmo como um comentário cínico a

respeito do que o “adversário” havia escrito. Neste caso específico, as intervenções entre parênteses ficaram assim:

Porém o grande artista Silvio Nigri é um ser humano (sic), muito bem educado ...  
 Suas águas (oh!), neves (oh!), conjunto de barcos a vela (oh!), encantam  
 sobremaneira...

Na mesma página surge outra característica da revista na sua luta contra a cena cultural local. Pequenos exertos de outros jornais eram colocados soltos nas páginas de *Joaquim* sob o título de “Oh! As idéias da província...” Eram pequenas frases pinçadas que, na maioria das vezes, recebiam, além do nome sarcástico da seção, também a intervenção dos editores. Eles usavam os mesmos recursos de exclamações e pontuação que chamavam a atenção sobre o que era dito. Algumas vezes, no entanto, a opinião escolhida era publicada sem nenhum comentário adicional. Quando não se infiltravam no texto alheio, acrescentando exclamações, pondo as letras em maiúsculas ou em itálico, e o deixavam livre de suas “impurezas”, os editores acreditavam – com toda razão – que o pensamento ali colocado se revelaria, por ele próprio, quão ridículo era.

O primeiro texto da seção “Oh! As idéias da província...” referia-se a um parente, primo do editor Erasmo Pilotto, mas estava longe de ser um caso de nepotismo. Afinal, o trecho escolhido em nada beneficiava o parente e usava a ironia ao reproduzir um elogio: “O sr. Valfrido Pilotto é o maior prosador paranaense”, assinado por I. Serro Azul, na *Gazeta do Povo*. Está na página cinco do número de estréia. Logo abaixo dele, o segundo: ““Pálio Verde” é livro de estréia, e com ele, estreiou bem Antônio de Laércio, se bem que A POESIA MODERNA, TENHA JÁ, ESTREBUCHADO NO ATAÚDE” (o destaque em letras maiúsculas é da própria diagramação original da revista e mostra uma das formas de intervenção dos editores no texto alheio). Este texto recolhido era assinado por Gabriel Fontoura, na *Gazeta do Povo*. Quatro páginas à frente e lá vem o terceiro: “O que mais assinala o êxito (sic) do escrito da sra. Didi Fonseca é essa porção de interesse, que ele consegue despertar. Quem começa a ler, o “Dentinho de Ouro”, vai ao fim (!). Isso, talvez, seja o maior elogio que se possa

fazer... Apareceu um escritor, a quem eu saúdo.” Texto também extraído da *Gazeta do Povo* e assinado por Dr. Aluizio França. Quando escreveu, o Dr. França não havia colocado as observações entre parênteses que apareceram na *Joaquim*.

Essa seção “Ah! As idéias da província” acabou dando dores de cabeça na organização interna da revista. Obviamente que os criticados reagiram. Principalmente Valfrido Pilotto, que respondeu com um artigo na *Gazeta do Povo* em que atacou, principalmente o primo Erasmo Pilotto, mentor intelectual da revista. Erasmo, um mestre consagrado, maduro, teria preferido um caminho mais conciliatório, mas não conseguiu conter Dalton Trevisan. Valfrido Pilotto inicia o seu artigo na *Gazeta do Povo*, de 27/04/1946, em um tom quase conciliador: “(...) gostei, em linhas gerais, da revista, pois está no meu feitio ser do contra. Uma espécie assim de profanação benéfica...” Mas depois volta sua ira contra o primo acusando-o de cabotino porque teria aparecido em uma foto reproduzida na revista, em seu escritório.

No segundo número, aparecia a crítica a Emiliano Pernetá, um poeta a quem Erasmo admirava tanto a ponto de ter chorado ao ler seus versos e sobre o qual havia escrito um ensaio biográfico. Raul Gomes, o mesmo diretor que havia criado o Grupo Editor Renascimento do Paraná (Gerpa) e publicado os livros sobre Emiliano, de autoria de Erasmo Pilotto, também escreve um artigo reclamando maior respeito para com os literatos paranaenses. “Que nos cabe fazer diante desse trabalho de destruição, desmoralização de nossas glórias?”, perguntava-se Raul Gomes em um artigo no jornal *O Dia*, de junho de 1946. Ponderava que não se poderia silenciar pois só assim estaria-se nutrindo o “culto por aqueles a quem a nossa coletividade admira, segundo as demonstrações objetivas, existentes em praça pública e ruas, constantes de bustos e placas”. O mais interessante era a conclusão a que chegou de porque deveria defender os interesses dos escritores criticados:

Um esteta francês costumava dizer: “Ce verre c`est à verre mais c`est moi!” – este copo é de vidro mas é meu ... assim os nossos literatos: - maus, mas nossos!



Ou seja, aos paranaenses ficava proibido criticar os literatos paranaenses apenas pelo motivo de que eram literatos paranaenses. Mas Raul Gomes era amigo, colega e editor de Erasmo Pilotto. Tudo isso contribuiu para que o professor Pilotto, que havia sido - segundo ele próprio afirmou em suas memórias, mas posição contestada por Wilson Martins em depoimento anexo a este trabalho - o mentor dos primeiros números desistisse de ser diretor da revista a partir da quarta edição, como foi registrado pela *Gazeta do Povo*:

*Joaquim* – o professor Erasmo Pilotto que vinha dirigindo a revista de literatura e arte *Joaquim* – revista paranaense que alcançou projeção nacional – por motivo de suas atividades profissionais, deixou ontem a direção da referida revista.<sup>88</sup>

A edição de número quatro já foi de responsabilidade de Dalton Trevisan, mas Pilotto havia deixado boa parte pronta. A saída de Erasmo Pilotto nunca foi totalmente esclarecida, mas pode ser creditada tanto aos ataques de Dalton Trevisan aos expoentes literários locais, quanto à participação política de Erasmo, que dedicou-se à campanha para eleição de Moysés Lupion. Mas Dalton não ficou só e logo recrutou o apoio de um outro “professor” também já consagrado e este com até mais projeção artística fora do Paraná. Temístocles Linhares estrearia no número cinco e daí para frente cada vez mais se engajaria na confecção da revista. *Joaquim* tinha de novo um professor mais experiente – Linhares era professor universitário -, alguém com mais credibilidade do que os jovens ainda desconhecidos, mas não com menos talento. Dalton Trevisan sabia que não podia fazer uma revista só com jovens e Temístocles Linhares mostrou-se a escolha certa.

---

<sup>88</sup> *Gazeta do Povo*, 1ª de agosto de 1946. In Samways. Op. cit. p.70.

## Reflexão sobre a ocupação do texto alheio

No caso da autoria dos textos de terceiros, na seção “Oh! As idéias da Província...”, os editores não chegam a fazer uma apropriação, mas se aproximam disso. Na medida em que se intrometem nesses textos, desrespeitam o original e o transformam em uma outra coisa que, apesar disso, continua com a assinatura do autor do texto primeiro. Com essa tática, infiltram-se com comentários sutis quase a ponto de diluir a autoria. Afinal, aquele texto que já sofreu intervenção, é de quem? Seria da pessoa que escreveu as primeiras palavras? Certamente que não é mais pois já está comentado, alterado a um ponto que o seu sentido tornou-se outro, quando não justamente o contrário. Então a autoria passaria a ser do segundo autor, que alterou o seu sentido original? Também não pois ele próprio se recusaria a assinar aquilo que não escreveu e com o qual não concorda. O máximo que este pode fazer é assumir apenas os comentários adicionais. O texto, então, é apócrifo? Mas como, se há um autor primeiro e um comentarista, portanto, no mínimo, tem dois autores. Seria, pois, uma parceria? Absolutamente não, pois os parceiros jamais concordaram em trabalhar juntos e, na verdade, trabalham separados e um contra o outro. O texto existe e nele convivem duas idéias, duas proposições contrárias, antípodas e antitéticas. É um discurso que foi deformado.

Sobre essa reflexão, a professora Anamaria Filizola, ao ler os originais desse trabalho, fez o seguinte comentário:

A intervenção no texto alheio é reveladora de uma leitura que se manifesta nas marcas irônicas que aparecem no texto publicado na *Joaquim*. É um atrevimento, sim. Demonstra uma forma de ler o texto – com distanciamento, sem aderir ao seu conteúdo. Não deixa de ser uma maneira de “ensinar” a ler de maneira mais crítica.

Como quase tudo em *Joaquim*, há uma tensão paradoxal, ao mesmo tempo em que se pratica essa forma de diluição do texto, de interferir nele a ponto de quase anulá-lo e ao autor, a revista era totalmente autoral. Dalton Trevisan impunha-lhe uma personalidade editorial ao planejá-la, criá-la, executá-

la, escolher seus parceiros e os textos que seriam incluídos em cada edição, além de escrever a maior parte de seus textos ficcionais. Na época tanto quanto hoje pode-se notar claramente a personalidade única e inconfundível da publicação.

### **Tensão e combatividade**

Ao fazer as observações, as intervenções, salpicando no texto alheio as exclamações e mudando o tipo da letra, entre outras coisas, os editores da *Joaquim* criavam uma tensão imediata. Não era apenas mais uma revista que aparecia tentando divulgar a “estrebuchante” poesia moderna. Ela surgia também para bater – e forte – na inteligência dominante local. Talvez isso a diferenciasse de outras publicações correlatas e contemporâneas. Se algumas colegas e vizinhas de *Joaquim* já haviam aderido ao Modernismo, o faziam de forma acanhada e sem tentar desestabilizar essa inteligência dominante em Curitiba. Foram os casos, por exemplo das revistas *A Ilustração*, que durou entre 1939 e 1945 e da *Revista O Livro* (1944 a 1948). Apesar de terem praticamente os mesmos colaboradores que *Joaquim* (Wilson Martins, Temístocles Linhares, Guido Viaro e Sérgio Millet, por exemplo), não adotavam uma linha editorial tão agressiva. Mesmo assim, falavam com carinho do Modernismo e de seus agentes, principalmente dos Andrade, Mário e Oswald.

Estas revistas faziam força para tentar demonstrar que Curitiba estava se transformando em metrópole, eram mais ufanistas e, portanto, não seria de bom tom falar mal dos artistas locais. O tom era outro quando se analisava a cultura local. Não se atacava o Paranismo, mas tentava-se demonstrar que ele inexistia, apesar do esforço dos paranistas. O jornalista Samuel Guimarães da Costa esteve por trás das duas publicações. Em 1945, escreveu um artigo, na edição de maio-junho da *Revista O Livro*, cujo título é “O “clima” da Literatura Paranaense”, em que diagnosticava:

Porque, na verdade, fora dos planos da vida administrativa e das circunstâncias de ordem civil, fora das leis e dos cartórios de registro, o paranaense como realidade psicológica própria, inconfundível, não tem existência real.<sup>89</sup>

As outras revistas tentavam uma convivência se não harmoniosa, ao menos pacífica com a velha guarda paranista. Evitavam a tensão que *Joaquim* trouxe já na primeira edição. Era exatamente isso que distingüia aquela publicação nascente das “vizinhas” e não apenas uma tentativa de abertura a vozes de fora pois elas (as vizinhas) também tinham uma certa troca de idéias com escritores renomados contemporâneos. Em novembro de 1945, a mesma *Revista O Livro* trazia um artigo de Jorge Amado sobre Oswald de Andrade, chamado “Oswald, 1945”. Em 1945, Jorge Amado, junto com Graciliano Ramos, eram os mais reconhecidos escritores nacionais, tanto pela crítica quanto pelo público. Os Andrade eram também referência tanto para *O Livro* quanto para *A Ilustração*. Estas duas revistas mostravam muito interesse nos escritores que se transformaram no símbolo do Modernismo. Ainda em 1945, na edição de maio, Samuel Guimarães da Costa assinava um artigo em *A ilustração*, em que, na primeira frase, afirmava “É impossível pensar em Mário de Andrade morto”.

Portanto, o que distingüia *Joaquim* era o combate duro contra o poder cultural ideológico dominante em Curitiba. E era nisso também que mais se aproximava da literatura em geral e da literatura moderna, em particular. Afinal, como escreveu Nicolau Sevcenko falando sobre a literatura moderna:

Se a literatura moderna é uma fronteira extrema do discurso e o proscênio dos desajustados, mais do que o testemunho da sociedade, ela deve trazer em si a revelação dos seus focos mais candentes de tensão e a mágoa dos aflitos. Deve traduzir no seu âmago mais um anseio de mudança do que os mecanismos da permanência.<sup>90</sup>

Ou, como escreveria Dalton Trevisan, muitos anos depois de *Joaquim*:

---

<sup>89</sup> COSTA, Samuel Guimarães. In: Revista *O Livro*, ed. N. 87, Curitiba, maio-junho 1945.

<sup>90</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão*, op. cit., p.29.

me recuso a ajoelhar no templo das musas pernetas  
 aqui pardal aos teus panacas honorários e bacanas beneméritos  
 essa tua cidade não é a minha<sup>91</sup>

## Calhau transcendente

A história de *Joaquim* é, pois, uma história tanto de construção quanto de desmonte. Parte dessa estratégia de desmonte, uma parte importante, que era a seção “Oh! As idéias da província...”, pode ter nascido quase sem querer ou, ao menos, mais por determinações de problemas com a diagramação da revista do que por definições ideológicas. Esta seção funcionava para “fechar buracos” da diagramação. Este é um artifício muito comum dentro do jornalismo, principalmente numa época em que não existiam tantos recursos e as montagens e desmontagens de páginas eram trabalhosas e demoradas. No jargão jornalístico, este artifício é conhecido como “calhau” que, na definição do *Dicionário de comunicação*, significa:

**Calhau** . (jn) Notícia, artigo ou qualquer matéria de importância relativa (como anúncios a serem publicados por permuta) que, na falta de coisa melhor, serve para encher os buracos originados pela falta de material editorial ou por erro de cálculo de diagramação.<sup>92</sup>

Não quero dizer que o aparecimento desse importante instrumento tenha sido inteiramente casual. Isso não se pode provar, a não ser que fosse admitido pelo próprio Dalton Trevisan. No entanto, pode-se intuir graças à forma de calhau e a maneira como eram situados na paginação, quase sempre ao final de um texto maior, no canto inferior direito das páginas, que eles não eram propriamente planejados, já que utilizados quase sempre para preencher estes

<sup>91</sup> TREVISAN, Dalton. *Dinorá*. Rio de Janeiro: Record, 1994. p. 112.

<sup>92</sup> RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de Comunicação*. São Paulo: Ática, 1987, p. 96.

“buracos” de diagramação. Assim, da mesma maneira que não se sabia previamente o tamanho do buraco – se isso fosse previsível, seria possível também evitar os próprios buracos –, não se sabia ao certo quanto de calhau seria necessário. Presume-se então que estes torpedos contra a “inteligência” dominante local eram utilizados quase de improviso, escolhidos de última hora. Caso não fosse assim, mesmo que escolhidos previamente, comporiam o que os jornalistas também chamam de “material de gaveta”, isto é, que ficam guardados para serem utilizados quando necessário, na falta de outros assuntos mais “quentes” ou factuais. Neste caso, alguns ficariam de fora por não serem necessários, porque todos os espaços já estariam ocupados. Ou, ainda, fosse o caso de que alguns sobrassem e ficassem guardados de uma edição para a outra.

Esta seção, na verdade, foi um achado e um marco dentro da *Joaquim*. Normalmente utilizar-se-ia – e o método, atualmente, com o uso da editoração eletrônica, está tão desgastado quanto a mesóclise – frases positivas de autores bem-quistos, autores com quem se concorda e a quem se admira. Ou ainda - e isto se tornou comum, não mais apenas para auxiliar a diagramação a “fechar” as páginas mas, também para deixar o texto mais “leve” editorialmente - frases pinçadas do interior do próprio texto, postas em destaque, que formariam “janelas” na matéria, para usar mais um jargão jornalístico-editorial. O fato de a escolha ter recaído em textos dos quais se discorda e se ridiculariza é mais um ponto a favor da criatividade e da inovação dos editores que assim estavam fugindo ao lugar comum.

De qualquer maneira, certamente tornou-se uma diversão tanto para quem escolhia as “pérolas” a serem publicadas quanto para quem as lia, exceto, obviamente, os autores diretamente afetados. No final das contas, tenha nascido casualmente, pela inexperiência dos editores, ou propositalmente, “Oh! As idéias da província...” extrapolou a função de ser apenas um “tapa-buracos”. Transformou-se no símbolo da rebeldia e criatividade da própria revista.

Um dessas investidas da seção foi, no número quatro, contra um escrito do maior defensor do Paranismo, Romário Martins. Dalton Trevisan destacou o seguinte texto do historiador, retirado da revista *Prata de casa*:

Daí provém a nossa gente. A gente do Brasil. Do índio puro, do caraíba puro e dos seus mestiços (sic). Essa gente e os seus descendentes foram os que fizeram Curitiba, que fizeram o Paraná, que fizeram o Brasil! As suas gerações que trabalharam na obra da nossa civilização continuam e hão de continuar a dar à nossa pátria esse feito original, generoso e altivo, **marcante de nossa superioridade em todas as esferas do pensamento e do sentimento, em face de outro qualquer tipo humano.**

O destaque vem de como foi publicado na revista, usado para mostrar que Romário Martins acreditava que o brasileiro era um ser superior. Não se trata, portanto de uma crítica de Dalton ao Paranismo, mas às idéias de um dos próceres do movimento paranista. Romário Martins, no entanto, usava a mesma estratégia de quando escrevia sobre o Paraná e os paranaenses para falar do Brasil e dos brasileiros. Afirmava que eram os melhores em todos os sentidos e por isso não precisavam se misturar com os que restavam fora do Estado ou do país. Pois *Joaquim* foi sempre contra esse pensamento e sempre pregou a inclusão e o livres trânsito, tanto de fora para dentro quanto de dentro para fora. A revista propunha abrir as fronteiras e conviver com o diferente e usou algumas pessoas chaves que serviram de exemplo para essa proposta.

### **Exemplo caseiro**

Seguindo a sequência de páginas vimos como *Joaquim* diferenciava-se dos concorrentes a partir do formato, da gravura na capa e do próprio nome. A revista queria ser popular, ser lida e aceita. O editorial, que não trazia a tradição das palavras inaugurais, mostrava o desejo de participação e de construção de um novo mundo naquele pós-guerra. Vimos ainda que a tática era diferente da utilizada pelas outras publicações locais, mesmo as que tinham simpatia pelo Modernismo, porque a revista que surgia partia para o ataque. Usava métodos

de infiltração em textos alheios e fazia questão de bater no pensamento dominante local, criticando-o. Estas armas já estavam postas e demonstradas nas primeiras cinco páginas da revista. A próxima estratégia editorial seria apresentada ao público na página 7 da edição de estréia. Precisava-se de um exemplo de sucesso local que pudesse ao mesmo tempo representar bem a província, ser motivo de orgulho para ela e porta-voz das idéias da nova geração e também da nova revista. Melhor ainda se este exemplo caseiro tivesse bom trânsito nos centros maiores e servisse como olheiro (mais que um simples observador desinteressado, mas aquele que procura observar as coisas para depois relatar) e conselheiro que esclarecesse o público local sobre o que se estava produzindo culturalmente além da província. Alguém que apontasse as tendências culturais do momento.

Esse exemplo caseiro de sucesso, o olheiro e conselheiro com bom trânsito além da província era Poty. Naquela época, ele já morava há quatro anos no Rio de Janeiro. Só não havia ido à Europa para estudar por causa da guerra, mas logo em seguida, como é anunciado pela própria *Joaquim*, viajou à França em 1946 e retornou alguns meses depois. Poty também trabalhava produzindo gravuras e ilustrações para o jornal – tanto que as capas das primeiras edições eram uma gravura dele. Além disso, servia como “ponte” com outros artistas que viriam a produzir para *Joaquim*, entre eles Portinari, Di Cavalcanti, Heitor dos Prazeres e Burle Marx, além do português Arpad Szenes. Era sempre Poty quem recolhia essas colaborações.

O uso do exemplo caseiro se deu neste primeiro número da revista através de uma entrevista com Poty, feita por Erasmo Pilotto. O título da entrevista era “Poty e a Prata de Casa”. Nela o artista expõe suas impressões sobre exposições que acabara de ver no Rio de Janeiro, fazendo, com isso, a função de repórter e anunciador das tendências artísticas e a mais evidente delas pelo que ele fala de uma exposição de franceses contemporâneos era a preocupação social nos temas abordados. Ele nota que esta exposição abre com os chamados antigos, em que estavam Picasso, Matisse, Braque. E comenta:



“Saliento isso para mostrar o atraso com que assimilamos, ainda hoje, as tendências de arte que agitam o mundo. E se pensarmos então no Paraná... Novidades de mais de 40 anos! Não chegamos nem a começar a experimentar o que já foi talvez superado!

Na seqüência da entrevista, ele tenta definir o que havia de comum em tudo o que viu, que marcasse uma tendência, ele resume o sentimento da época e volta a falar em “experiência”, como já discutimos na apresentação do editorial-manifesto da revista:

... a impressão em conjunto que se tem é a de uma pintura produzida dentro da experiência de um mundo com qualquer coisa de elemental, um mundo inquietíssimo, em processo de geração, no qual se batem uma nota fortíssima do social manifestada na procura de originalidade nas formas de expressão.

E Poty vai desenvolvendo suas diversas funções, como a de criticar o conservadorismo. Ao ser perguntado pelo repórter qual era “a atitude dos pintores conservadores entre nós”, ele responde:

A produção dos pintores conservadores... bem... piora de ano para ano. Pode-se vê-lo nos Salões. É o inverso do que sucede com os da Seção Moderna. Eu não o digo para julgar, apenas verifico um fato, sem cuidar de sua significação e de suas consequências. Acredito que acontecimentos como a Exposição Francesa (*que ele havia comentado pouco antes*) sempre animam os pintores mais jovens e despertam sua audácia.

Nesta entrevista fica clara a intenção de mostrar que, opondo-se ao pensamento paranista dominante, os que surgiam com a revista não tinham nada contra a importação de talentos se isso viesse “arejar” a cultura local. E é isso mesmo que Poty afirma na resposta à pergunta seguinte, em que é indagado sobre o Paraná:

Falta-nos “importação”. Parece que nos contentamos sempre com a “prata de casa”, sem nos preocuparmos 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. Se a obra de alguém presta, não precisa da propaganda dos amigos para ficar. Assim, em vez de banquetes e homenagens sem expressão, gastemos dinheiro... você entende. 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 Niemmeyer, os Portinaris, etc....

Depois do exemplo dos mineiros, Poty continua na análise e se refere, desta vez, à falta de crítica local paranaense:

De outro lado, falta-nos uma crítica orientadora e honesta ao modo do que está realizando Campofiorito no Rio, uma crítica que entenda, para não ficar em apreciações meramente literárias: “Fui ao Salão e vi umas belas gardênias de fulano.” Campofiorito não é um pregador de idéias novas, mas apenas um crítico honesto, que julga para orientar.

Poty encerra a entrevista, reclamando ainda que faltam boas revistas especializadas em arte à disposição do público e pede “que alguém cuide de importá-las para o nosso meio”. É interessante notar que o crítico Q. Campofiorito, citado por Poty como exemplo de “crítico honesto, que julga para orientar”, já estava presente em *Joaquim* também neste primeiro número. Era aquele crítico que chamou a exposição de Nigri de “deseducativa” e a obra do pintor de “sub-arte”, enquanto um outro crítico local, João Chorosnicki, dizia serem “trabalhos dignos de admiração, e de grande valor artístico e real”.

A entrevista vinha acompanhada de uma ilustração. Na verdade, um autorretrato de Poty em gravura. O artista, que era o exemplo caseiro, ainda compareceria com mais uma ilustração nesta edição, para um conto de Dalton Trevisan, o primeiro dele em *Joaquim*, chamado “Eucaristia dos olhos doces”, ao qual logo chegaremos.

## **A importação**

*Joaquim*, “segue o conselho” de Poty e promove, desde o primeiro número, a “importação” de idéias e talentos. O editorial-manifesto pode ser um exemplo disso, pois todas as idéias ali colocadas foram importadas. Depois teve a interferência dos pensamentos de Mário de Andrade (1893-1945) em uma discussão local sobre música. A página oito traz a seção “História Contemporânea”, em que são colocados pensamentos de artistas, intelectuais e políticos. Nesta primeira, estavam presentes Oswald de Andrade (1890-1954 - que fala de teatro citando, em poucas linhas, Henrik Ibsen, Bernard Shaw, Eugene O’Neill, Alfred Jarry, Jean Cocteau e entrando na música para finalizar: “Se houve ultimamente um gênio em França, esse se chamou Erik Satie...”), Leonardo Estarico (crítico argentino que fala das artes plásticas do país vizinho e prega mudanças), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987 - Uma crônica em que reproduz um telegrama vindo de Nova York que fala do número de mortos em acidentes durante as festas do Natal), Franklin Delano Roosevelt (1882-1945 - o presidente americano fala sobre quatro liberdades humanas essenciais: a de expressão e de palavra, a de cada qual adorar a Deus de sua maneira, a libertação da miséria que asseguraria a cada nação um vida saudável e pacífica, e a liberdade do temor, “que, em termos universais, significa uma redução mundial dos armamentos, a tal ponto e de tal maneira completa, que nenhum país possa achar-se em posição de cometer ato de física agressão contra seus vizinhos – em nenhuma parte do mundo”), Waldo Frank (1889-1967 - o americano prega uma arte participativa e inclusiva, “beleza quer dizer participação consciente na vida”, contra “culturas de classe, de diminutas, insolentes minorias, que exploravam o todo” e pela participação cultural aberta a todos). Quem finaliza a seção é Sérgio Milliet com um pequeno artigo em que discute os três tipos de estilo que teriam nascido da Semana de Arte Moderna, o

estilo branco – precisão, limpidez e ausência de originalidade -, o estilo luso – revalorização do adjetivo, uso de imagens e o ritmo – e o estilo mestiço, que seria “a legalização literária do falar nacional, o emprego de termos africanos e indígenas, a sistematização dos erros gramaticais nossos, o pitoresco da imagem, a troca do fado pelo samba no ritmo da frase”.

Como diz o nome da seção, “História Contemporânea”, era uma coletânea de pensamentos sobre o mundo de então, naquele período de pós-guerra. As dúvidas, reflexões, fatos e proposições daquele momento histórico fossem eles sobre arte, política ou atividade social. Não eram discussões sobre o passado, sobre coisas passadas, mas um questionamento do presente, de experiências que estavam sendo vivenciadas naquele momento. Esta seção também foi criada por Erasmo Pilotto e permaneceu durante toda a história da revista. Segundo o editor revelou em sua *Autobiografia*, a seção era “um pouco a continuação do *Manifesto*”. Os textos eram escolhidos para motivar os leitores e, talvez, já estivessem inquietando esses próprios leitores, assim como os editores da publicação. Era para isso que servia a importação, trazer o debate do momento para dentro do Paraná e, com isso, abrir brechas para uma renovação interna de pensamento.

### **Pano rápido**

Na página nove, depois de já ter discutido música, artes plásticas e jogado pitadas de preocupações sociais da arte em alguns textos curtos, chega a vez do teatro. É um texto sem assinatura, apenas com o aviso “Copirraite de JOAQUIM”. Também foi feito por Erasmo Pilotto e, como o título afirma, são “apontamentos”, pequenas reflexões quase desconexas, apesar de estar em texto corrido, em que o autor questiona se o teatro tem seguido as outras artes na adoção de idéias mais modernas ou, dos modernos, com se estivesse mesmo fazendo uma pergunta a alguém:

Por vezes, tem-nos parecido que o teatro é bastante conservador, pelo menos mais do que as outras artes, nas quais se pode falar em verdadeiras revoluções na escolha dos temas e na maneira de tratá-los e até no abandono de todo o tema. Que se pode encontrar de tudo isso dentro do teatro contemporâneo?

Depois refere-se às peças de Oswald de Andrade como quem constata algo novo, mas que ainda não entende bem:

Umhas peças em que o enredo era praticamente nulo, em que os personagens só se articulavam entre si por ligações por assim dizer num plano abstrato, em que as coisas proferidas não se ligavam a fatos imediatos, mas a abstrações, no entanto ligadas como por laços dolorosos à realidade da vida diária.

Em seguida, discorre sobre a “invasão do irracional” sobre todas as artes a partir do final do século XIX e que novamente o teatro estaria de fora disso. E então faz uma crítica ao teatro da companhia de Procópio Ferreira: “Todo o programa de Procópio Ferreira entre nós foi uma evidente volta para o passado.” E volta a falar da preocupação social da arte:

Esse sentido social que, de resto, está muitíssimo presente em toda a literatura brasileira, parece ser, de todo o novo em arte, o que nós estamos mais profundamente assimilando. As tentativas, porém, mais audazes, que cuidam de uma arte desinteressada, mais inquietas de novas formas de beleza, essas estranhas investigações que encontramos a cada passo na arte de hoje, não figuram em nossos programas. Pode vossamercê fazer-nos algumas considerações a respeito disso?

Erasmus Pilotto, em sua *Autobiografia*, explica as intenções de se fazer esse tipo de escolha para entrevistas:

O entrevistador compõe um conjunto; com o que ele mesmo diz às vezes longamente, citações de autores escolhidos, o que dizem os entrevistados. Sente-se que a entrevista

termina, propositalmente montada, para expor um problema e defender uma posição. O objetivo geral dessa montagem é um debate sério sobre certas fragilidades ...<sup>93</sup>

### **Importação espiritualista**

A importação não se dava só ao nível das idéias e reflexões. Dava-se também na produção artística em geral, mas principalmente na literatura e nas artes plásticas. Neste primeiro número o grande nome que aparecia para mostrar o seu trabalho era Vinícius de Moraes. A escolha de Vinícius na primeira edição é também interessante. Este poeta não era um “modernista” de primeira hora. Publicou o primeiro livro em 1933 (*O Caminho para a Distância*), aos 20 anos de idade, e então se alinhava com a “reação espiritualista” dos anos 30, que “insere-se harmoniosamente nesse quadro de fortalecimento e defesa de valores submetidos a uma visão religiosa do existir humano”<sup>94</sup>. Era um movimento de reação ao primeiro modernismo que negligenciava a transcendência espiritual em prol da “poesia do cotidiano”. Esse movimento aceitava determinadas regras do modernismo, mas não abria mão da preocupação espiritual. Teve também uma publicação como ponto de reunião de idéias e proselitismo. Era a revista *Festa*, surgida em 1927, e que teve fortes ligações com o Paraná através de seus editores, Tasso da Silveira e Andrade Muricy. Pois Vinícius de Moraes vinha dessa “linhagem” de modernistas, mais tradicional e mais “à direita do espectro político cultural”<sup>95</sup>. É verdade que uma guerra mundial havia se colocado entre o aparecimento dos espiritualistas, a estréia de Vinícius e a participação dele em *Joaquim.*, mas a preocupação espiritual ainda estava evidente no poema “O Desespero da Piedade”, publicado nas páginas 10 e 11, com ilustração de Euro Brandão, que depois viria a ser

---

<sup>93</sup> PILOTTO, Erasmo. *Autobiografia.*, op. cit., p. 128.

<sup>94</sup> COSTA, Édison José da. Poesia no segundo momento do Modernismo brasileiro: a estréia poética de Vinícius de Moraes. *Revista Letras*. Curitiba, n.57, p.61, jan.-jun., 2002.

<sup>95</sup> *Ibid.* p.60.

professor e reitor da Universidade Católica do Paraná, hoje Pontifícia Universidade Católica do Paraná, além de ministro da Educação.

No poema, na verdade, Vinícius mistura o transcendente e o cotidiano. É quase uma prece e começa com o verso longo: “Meu senhor, tende piedade dos que andam de bonde”. E segue-se uma infinidade de pedidos de piedade aos mais variados personagens urbanos de uma vida que está se fazendo moderna e um tanto incompreendida pelas pessoas ainda acostumadas com um outro ritmo. O poeta pede piedade para os que andam de automóvel, às pequenas famílias suburbanas, dos elegantes que passam, do impávido forte colosso do esporte, dos pobres que enriqueceram, dos cabeleireiros e assim vai por 23 estrofes de quatro versos cada. A partir da 11<sup>a</sup> estrofe, o poeta concentra os pedidos de piedade pelas mulheres. Das feias, das bonitas, das moças pequenas das ruas transversais, da mulher no primeiro coito, da mulher no instante do parto. E termina com estas duas últimas estrofes:

Tende piedade delas, Senhor, que dentro delas  
A vida fere mais fundo e mais fecundo  
E o sexo está nelas, e o mundo está nelas  
E a loucura reside nesse mundo

Tende piedade, Senhor, das santas mulheres  
Dos meninos velhos, dos homens humilhados, - sede enfim  
Piedoso com todos, que tudo merece piedade  
E se piedade vos sobrar, Senhor, tende piedade de mim!

Como se vê, um espiritualismo mundano, que fala abertamente da mulher, que carrega um sensualismo e que também fala das coisas triviais e simples como o bonde, o automóvel, as famílias suburbanas, etc. Longe de ser um espiritualismo carola.

Se a primeira parte desta edição de estréia trouxe pensamentos, entrevistas e reportagens sobre artes plásticas, música, teatro e filosofia, a segunda, a partir da entrada do poeta Vinícius de Moraes, é toda dedicada à literatura. Logo na sequência da poesia “Desespero da Piedade”, estava, na

página 12, o primeiro conto de Dalton Trevisan publicado em *Joaquim*. Até então, como já foi dito acima, Dalton já havia feito sonetos renegados a ponto do autor se dizer esquecido para sempre da poesia. Também já havia publicado uma novela, *Sonata ao Luar*, que também teria parte reproduzida nesta mesma edição da revista. A novela foi publicada às próprias custas do escritor, no estilo da literatura de cordel.<sup>96</sup> *Sonata ao Luar*, a novela, também viria a ser renegada futuramente, mas enquanto isso não aconteceu, Dalton fez trechos dela circularem por *Joaquim*. Ele usava a revista também como uma vitrine para os seus escritos, como uma forma de se apresentar ao mundo da literatura com sua ficção. Assim, e também por ser o dono da revista, foi o autor mais publicado em toda a existência de *Joaquim*.

### **Apresentando Dalton**

O primeiro conto de Dalton Trevisan publicado em *Joaquim* foi *Eucaris a dos olhos doces*. Evidente que não era um conto tão curto, de linguagem telegráfica quanto os que viria a fazer nas décadas de 80 e 90 do século XX e início do século XXI<sup>97</sup> (ou em vez de linguagem telegráfica, diríamos, hoje, de linguagem de *messenger*, ou *ICQ*, numa atualização do tempo do telégrafo para as rápidas mensagens instantâneas utilizadas entre os usuários de computador), mas cabia tranqüilamente em uma página da revista, não ganhasse uma bela e generosa ilustração de Poty, que ocupou quase dois terços da mesma página.

O texto fala da paixão infantil de “Luiz Carlos S. dos Reis” por Eucaris, a vizinha. Traz à tona alguns temas que serão sempre repassados pelo escritor, como o deslocamento, a solidão e a perda abrupta. O conto é centrado na figura

---

<sup>96</sup> A novela não chegou a ter uma publicação por editora e ficou no “cordel”. Aliás, Dalton faz até hoje esse tipo de publicação em cordel, numa espécie de teste, antes de ter a obra publicada pela sua editora oficial.

<sup>97</sup> Nos livros mais recente, como *Capitu sou eu* (Record, 2004) ou *Rita Ritinha Ritona* (Record, 2005), Dalton volta a escrever contos mais longos que o dos livros anteriores, talvez novamente remando contra a corrente, já que a moda neste início de século veio a ser justamente os contos fragmentados que lembram a comunicação via internet.



do menino e na solidão dele perante o mundo. Depois de mandar bilhetes e de conquistar uma palavra de carinho no dia da primeira comunhão o garoto perde a menina, que morre e o conto começa com ele pedindo a um corvo que o leve embora para o fundo da noite. Daí vêm as recordações e o garoto quer pensar nela como se estivesse viva, mas não consegue. O conto é uma espécie de rito de passagem, com o garoto descobrindo as frustrações da vida, as perdas, as impossibilidades.

Desde já, pode-se achar certas figuras daltonianas que sobreviveram e persistem em sua literatura até hoje. O leitor atual não se espantaria nem um pouco e acharia bem comum caso lesse em um conto atual do escritor curitibano algo como: "... pequenina, delicadinha, de dedos gordinhos, quase um gatinho de louça em cima do penteador...", ou "E o medo, que era pegajosa aranha peluda a correr debaixo de sua camisa em xadrês azul, aquilo sim era camisa.", ou ainda "... e as palavras escorregam dos lábios como lesmas brancas", e, por fim: "... levando-a, em rústicos braços de O Grande Ali-Ahmed, hércules do circo da esquina..."

A participação literária de Dalton Trevisan no número 1 da *Joaquim* continuou na página 17, com um trecho da novela *Sonata ao Luar*. O título do trecho escolhido é "Música de Fundo", e começa assim: "Quem me dera ter bebido um chope, afim de escrever um verso à minha rua igual e diferente de arrabalde". O texto aparece com uma bela ilustração de Guido Viaro e é entrecortado de apreciações críticas sobre esta primeira obra de Dalton Trevisan. "*Sonata ao Luar* vale por uma garantia de revivescência literária no Paraná", era a parte assinada pelo crítico Andrade Muricy. E seguem outros comentários de Malba Tahan, Harley C. Stocchero e Rodrigo Junior. Como se vê Dalton era um bom publicista e não se vexava de usar *Joaquim* como auto-promoção. A revista idealizada por ele tinha como um dos objetivos divulgar sua própria literatura, como afirma Miguel Sanches Neto:

A presença de 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.<sup>98</sup>

## Formação e informação

*Joaquim* era uma revista comandada por um jovem e que tinha a missão de passar as idéias artísticas novas, arrojadas. Queria refletir sobre a humanidade e a arte a partir do pós-guerra e esquecer, ou melhor, superar as questões estéticas provincianas de Curitiba. Para isso precisava importar e mostrar exemplos do que falava para que pudesse ser melhor aceito por quem recebesse a revista. A questão da importação, como havia afirmado Poty referindo-se às artes plásticas, servia para todas as artes. E a revista programava-se para abrir as mentes locais e juntar-se às preocupações mundiais em um projeto moderno (não apenas modernista, que seria mais restrito, mas moderno em uma forma mais abrangente, em que as vozes da periferia podem, refletindo as discussões dos grandes centros, ser ouvidas por estes grandes centros e, até, somarem-se a eles). O que acontecia em Curitiba, nos anos 40s, em relação à cena cultural nacional, era que esta periferia estava distante e praticamente calada nas discussões éticas e estéticas dos grandes centros. Quando surge *Joaquim*, estava praticamente tudo para ser construído e muita coisa para ser destruída. A importação era uma das estratégias de apresentação, para as mentes da cidade, de um outro mundo, um mundo atual que saiu da Segunda Guerra Mundial impondo-se questões éticas e estéticas que precisavam ser pensadas, discutidas, refletidas. Além da importação dos artistas que produziam especialmente para a revista, era preciso colocar os leitores em contato com a produção de arte em geral. De preferência uma arte contemporânea daquela época e com artistas que fossem representativos para

---

<sup>98</sup> SANCHES NETO, Miguel. *A Reinvenção da Província*, op. cit., p. 171.

ela. Mas, além disso, *Joaquim* colocou-se, a princípio, quase na mesma posição de um mestre, que precisa ensinar os seus alunos, apresentar a eles algumas referências para que possam pensar o mundo das artes. Uma posição que não era de se estranhar, já que um dos editores era o mestre Erasmo Pilotto. O primeiro dos grandes artistas escolhidos para aparecer com um estudo mais longo dentro de *Joaquim* foi Leon Tolstói. O ensaio ficou a cargo de Pilotto. Mas fica então uma questão e mais uma tensão: se o objetivo era dar exemplos atuais e representativos daquele tempo, por que a escolha do primeiro recaiu sobre um escritor russo que havia composto toda a obra no século anterior?

Apesar de na época da publicação do ensaio Tolstói ter mais anos de morto do que Dalton Trevisan de vivo, o russo era ainda pouco conhecido na literatura em língua portuguesa. As traduções para o português de *Guerra e paz*, por exemplo, haviam acontecido na década de 40. Antes disso, Tolstói era, talvez, mais conhecido como um pregador de uma nova religião e pelo excentrismo de ter renunciado aos direitos autorais de seus escritos, do que por ser o autor de *Ana Karenina*, *A morte de Ivan Ilitch* e *Guerra e paz*.

Só a volta de 1940 apareceram, de fato, em língua portuguesa as primeiras traduções da *Guerra e Paz*, e foi ainda por sugestão da hora bélica que o mundo então atravessava que os nossos editores ousaram dar à estampa as primeiras versões da obra-prima de Leão Tolstói.<sup>99</sup>

Tolstói, portanto, se não era jovem, pode-se dizer que sua literatura era jovem entre nós, falantes do português. Apresentava-se assim, um escritor ainda fresco e vindo a ser conhecido pelos leitores de português. No entanto, as versões em francês e espanhol eram acessíveis aos mais letrados. Tasso da Silveira, por exemplo, em uma entrevista concedida para Newton Sampaio,

---

<sup>99</sup> SIMÕES, João Gaspar. Breve Estudo Crítico-Biográfico. In *Leão Tolstói – Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar:1976, p.14.

afirma que conheceu Tolstói através do livro do escritor francês Roman Rolland, sobre o autor russo, em 1916.<sup>100</sup>

O ensaio de Erasmo Pilotto sobre o escritor não se completa no primeiro número da revista e a segunda parte aparece no número 2. A primeira parte é quase uma apresentação de Tolstói e do caráter russo. O estilo de Pilotto é bastante livre e o interessante é que as obras comentadas, no segundo número, não se prendem a nenhuma das que hoje são conhecidas como as principais do escritor russo. Pilotto discute questões pontuais da literatura dele e se refere à natureza e à religião citando os livros *Cossaco*, no que se refere à natureza, e *Ressurreição*, no que se refere à religiosidade. Naquela época o referencial religioso de Tolstói e as histórias de sua fé e de sua excomunhão pela Igreja Ortodoxa russa ainda estavam sendo debatidas. Depois, o escritor sobreviveu quase que autonomamente com seus textos de ficção e hoje quase ninguém mais fala da religiosidade de Tolstói ou, se isso é lembrado, é mais como um caráter excêntrico de um valoroso escritor. Mas o ensaio serve também para expor a preocupação religiosa de parte dos editores de *Joaquim*, a parte representada por Erasmo Pilotto. Talvez tenha sido por isso também que Vinícius de Moraes, um escritor vindo da ala mais espiritualista do Modernismo, tenha sido escolhido para ser o primeiro colaborador conhecido de fora do Paraná a ter um texto, mais especificamente uma poesia, apresentada em *Joaquim*.

Pilotto não era um católico praticante. Seu pai havia sido um defensor do espiritismo. Ele próprio tivera uma atuação dentro do espiritismo, mas sua aproximação a Tolstói se dá antes pela religiosidade do que pela literatura. Quem lembra isso é o próprio Pilotto em sua *Autobiografia*:

Teria talvez 14/15 anos, quando uma circunstância puramente acidental me pôs em contato com o pensamento de Leão Tolstói.

Essa já era uma época de muitas leituras, e entre elas destaco *Deus na Natureza e Urânia*, ambos de Camille Flammarion.

---

<sup>100</sup> SAMPAIO, Newton. *Uma visão literária dos anos 30*, op. cit., p. 116.

Li muito *Deus na Natureza*. Nesse momento, conheci as obras de pensamento de Tolstoi. Nenhuma de suas obras literárias. Apenas as de pensamento, isto é, aquelas em que ele se voltava, com uma das mais espantosas decisões do mundo, para o cristianismo. Um gênio, tentando ser cristão, num dos mais dramáticos esforços humanos. E fui possuído de uma aspiração cristã muito influente.<sup>101</sup>

Erasmus Pilotto não se converteu, continuou estudando, conhecendo religiões, mas não aderiu definitivamente a nenhuma delas, como ele mesmo revela ao descrever-se de maneira impessoal:

Enquanto Tolstoi só encontrou a calma quando se livrou do ceticismo, quando se firmou em uma crença, quando julgou ter encontrado o sentido, uma razão para a vida, ao revés, esse outro alguém só conseguiu a paz de suas lutas interiores, numa ampla tolerância para todas as crenças sinceras, e que já é um meio ceticismo, no reconhecimento da falta de um imperativo sentido para a vida, na conseqüente despreocupação de todo o sentido, no simples olhar curioso espelhado por todas as coisas.<sup>102</sup>

A escolha de Pilotto por Tolstoi era, talvez, o pagamento de mais uma dívida da adolescência. Assim como já havia feito com Emiliano Pernetta, que também lhe emocionara na puberdade, e a quem dedicou um livro e prestou homenagens, com Tolstói igualmente foi, dessa vez em *Joaquim*, um registro sobre alguém muito influente em sua formação cultural. Era como se Pilotto abrisse para o público em geral a sua própria biblioteca, na seção de seus autores favoritos.

---

<sup>101</sup> PILOTTO, Erasmo. *Autobiografia*, op. cit., p. 25/26.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 27.

## A entrada de Carlos Drummond de Andrade

No segundo número da revista mantém-se o hábito de tentar construir o gosto dos paranaenses com análises críticas de obras e autores, além de mostrar poesias e contos de expoentes locais e nacionais. O primeiro autor a ser lido na revista de número 2 é Carlos Drummond de Andrade, que depois se tornaria um *habitué* da publicação. Drummond, assim como Vinícius, aparece com um poema que não reflete nem o momento nem tampouco o total da obra do poeta. “Caso do Vestido” foi a obra escolhida – ou enviada espontaneamente pelo poeta e não está claro qual foi o processo de seleção.

O poema já havia aparecido no livro *A Rosa do povo*, de 1945. É o livro mais longo de Drummond desde que surgiu com *Alguma poesia*, em 1930. No livro – como em quase toda obra de Drummond – há uma grande reflexão metaliterária. O poeta, ou o eu lírico, propõe penetrar “surdamente no reino das palavras”, como escreve no poema “Procura da poesia”. Nas palavras de José Guilherme Merquior:

É por isso que ele pode inserir naturalmente o combate com as palavras, e a estada em seu reino, no quadro mais vasto de uma meditação sobre o sentido ético e humano da poesia. A poética de “A Rosa do Povo” integra a psicologia da produção poética de “José” numa verdadeira filosofia da literatura.<sup>103</sup>

Escritos entre 1943 e 1945, os poemas de *A Rosa do povo* além de filosofar sobre a poesia são também bastante políticos, vide “Carta a Estalingrado”, “Visão 1944”, ou “Com o russo em Berlim”. Mas Drummond nunca esquece os temas do cotidiano e é nessa característica que pode ser enquadrado “Caso do Vestido”. No entanto, quando sai do filosófico e do político, ao entrar no cotidiano, neste livro, Drummond é quase sociólogo. Sempre há uma reflexão sobre esse cotidiano, com o poeta, ou o eu lírico, nos

---

<sup>103</sup> MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 78.

fazendo pensar e refletindo junto conosco. Ele compartilha conosco dúvidas e certezas. O único poema do livro todo em que Drummond apenas conta uma história é justamente o “Caso do Vestido”. Além disso é também um poema que destoa do restante pelo rigor formal com que foi concebido, como descreve MERQUIOR:

O outro clássico do “drama do cotidiano”, “Caso do Vestido” (RP, 165) é menos “popular” do que rústico. Cercada pelas filhas, uma mãe conta o terrível acontecimento passionnal que primeiro lhe levou e depois lhe devolveu o marido. O poema, em 73 dísticos (em geral brancos) heptassilábicos, se abre sob a forma de diálogo...<sup>104</sup>

Portanto, o segundo poeta publicado na revista, apesar de não ter nada de espiritualista e ter um início de carreira, nos anos 30, mais próximo do primeiro modernismo, agora já estava nos anos 40, com outras preocupações e teve a representá-lo um poema que destoa da obra, principalmente se comparado com os demais do livro *A Rosa do povo*. O que *Joaquim* estaria querendo dizer aos seus leitores? Talvez que para ele não interessasse os modismos ou tendências atuais (da década de 40). Talvez estivesse levando à prática o escrito de Paul Verlaine no “Manifesto para não ser lido”: “Tudo é belo e bom quando é belo e bom, venha de onde vier e tenha sido obtido pelo processo que for”. A revista dizia que para os seus editores, naquele momento, o Modernismo – que já havia recebido reações, mas em Curitiba ainda era apresentado como novidade ou como sinônimo para quase tudo que fosse diferente - era uma tendência entre as tantas do mundo da literatura, mas que eles não necessariamente o seguiriam, mas calorosamente o adotariam desde que para eles soasse como “belo e bom”, assim como poderiam adotar e mostrar outras tendências ou outras escolas. Ou poderia ser simplesmente porque Dalton Trevisan gostou dos temas e também os adotava (e ainda adota).

---

<sup>104</sup> Ibid., p.110.

### A estréia de Wilson Martins

Para ajudar os leitores a percorrer os caminhos do “belo e bom” necessitava-se de guias. Assim como se falou em Campofiorito como exemplo de crítica no campo das artes plásticas, era preciso ter os críticos certos dentro da literatura. Esse papel era desempenhado, de certa forma, por Erasmo Pilotto, mas este já havia se decidido a optar mais pela participação social e política do que pela literatura, como vimos acima. Depois, a partir do número seis, o outro grande colaborador, Temístocles Linhares, este sim um crítico em atividade, mas a ele coube mais uma “aula” geral sobre literatura e cultura internacional. Faltava ainda aquele que pudesse comentar a literatura nacional e que estivesse mais ligado ao que se produzia contemporaneamente no país. Este papel, a partir do número dois de *Joaquim*, coube ao crítico Wilson Martins.

Paranaense que já se destacava publicando apreciações críticas dentro e fora da província, Martins aparece pela primeira vez na revista fazendo uma abordagem crítica da obra de Manuel Bandeira. Como se vê, não se trata exatamente de mostrar a novidade do momento, pois Bandeira estava presente na literatura nacional há três décadas. Mesmo assim, não era um autor facilmente decifrável, nem de inclusão imediata em qualquer tipo de escola literária, como bem notou Sérgio Buarque de Holanda:

Desde *A cinza das horas*, publicado em 1917, Manuel Bandeira perturba nosso concerto literário. Dois anos depois, em *Carnaval*, sua voz faz-se satirizante com “Os Sapos”, poema que seria uma espécie de hino nacional dos modernistas. Quando estes surgem, por volta de 1921, já lá encontram o poeta em seu perau profundo. Muitos procuram afinar a voz pela dele e todos lhe reconhecem o mérito da primazia (...) Seu esforço de renovação, sua “mensagem”, como então se dizia, não obedece a nenhum programa definido e não se prende a compromissos.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. In *Manuel Bandeira - Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. p. 14.



O não se prender a programas definidos e a compromissos, a não ser o de experimentar outros caminhos, era o que interessava à revista no momento. Martins aborda também em seu comentário crítico esta característica da obra de Bandeira de não se apegar a momentos literários, que costumam ser chamados de tendências, e caminhar com sua poesia sincera por onde quiser:

(...) É por isso também que num poeta genuíno como Manuel Bandeira não há diferença nenhuma entre o parnasiano e o modernista, pois o que é definitivo nele é ter sido sempre moderno, e, o que é melhor, sempre poeta. A evolução poética de Manuel Bandeira não se pode medir pelas transformações exteriores de sua poesia, como acontece com tantos outros, e como talvez ele próprio acreditasse, a julgar por “Poética”, de *Libertinagem*. Naquele tempo, talvez fosse possível acreditar nisso; hoje não. Hoje, o próprio Manuel Bandeira há de ter consciência de que o seu lirismo continuou e continua o mesmo, e seria trágico para nós que o não fosse; o que mudou foi apenas o revestimento lógico de sua poesia, foi a maneira de apresentação – os tempos é que mudaram.

Como se vê, Martins e Bandeira dão a unidade, o sentido que aparentemente faltava na seleção dos poetas “nacionais” escolhidos para os primeiros números de *Joaquim*. A sinceridade da obra supera as tendências do momento, mesmo que à primeira vista haja algumas tensões entre as propostas da revista e a dos poemas. Três poetas brasileiros, portanto, formaram a trilogia de iniciação dos leitores da revista. Vinícius de Moraes e Drummond de Andrade, com dois poemas, e Manuel Bandeira, com a apreciação crítica daquele que seria um dos principais críticos literários da revista, Wilson Martins. E um outro poeta serviu como um exemplo ao contrário. Um exemplo do que deveria ser combatido aqui na província. Era Emiliano Pernetá, mas isto veremos daqui a pouco e por enquanto vamos esquecer um pouco a poesia para voltarmos à prosa.

## O exemplo de Newton Sampaio

Na página quatro do número dois da revista *Joaquim* aparece um conto do escritor paranaense Newton Sampaio. O conto tem o sugestivo nome de “Irmandade”, e recebeu a ilustração de E. Blasi Jr. Conta a história de um louco e sua irmã, com frases curtas e cortantes. Um estilo que foi adotado por Dalton Trevisan. Sampaio é uma mistura de filho pródigo com *enfant terrible* da literatura paranaense. Nascido em Tomazina, Norte do Estado, em 1913, morreu aos 24 anos, em 1938. No meio disso, dedicou-se ao jornalismo e à medicina, morou em Curitiba e no Rio de Janeiro, e foi premiado pela Academia Brasileira de Letras justamente por “Irmandade”. Sua ação e ascensão o deixaram com certo prestígio, mas longe de ser um exemplo do Paranismo então reinante em terras das araucárias. Certamente foi por essa diferença que ele foi escolhido para figurar no segundo número de *Joaquim*. O tema de “Irmandade” é doméstico, fala da loucura dentro da família, de sentimentos espontâneos, como são os dos loucos e que não necessariamente representam o belo e o ufanista. Newton Sampaio é o louco que a família dos paranistas quer esconder no sótão, mas que *Joaquim* liberta como a mostrar que toda a família tem um louco, ou como viria a dizer um compositor popular, Caetano Veloso, muitos anos depois: “de perto, ninguém é normal”.

Sampaio era um símbolo para os jovens da *Joaquim* porque ele mesmo já havia dado declarações contra a literatura “antiga” praticada no Paraná:

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.<sup>106</sup>

É um discurso que anseia por mudanças que aproximem a literatura de um novo tempo, que fale mais de perto aos anseios daquele “mundo moderno”. A

---

<sup>106</sup> SAMPAIO, Newton. *Uma visão literária dos anos 30*, op. cit., p. 209.

forma como escreveu Newton Sampaio é semelhante, guardadas as devidas proporções de importância histórica e influência para a literatura mundial, ao discurso de Stendhal reclamando do classicismo e pregando o romantismo, mais de um século antes, na França:

O romantismo é a arte de oferecer ao público obras literárias que, considerando-se os presentes hábitos e crenças, são capazes de lhe proporcionar o maior prazer possível. O classicismo, por outro lado, oferece-lhe a literatura que dá o maior prazer possível aos seus avós.<sup>107</sup>

As palavras de Stendhal, ecoando em Sampaio, eram um resumo das intenções da própria *Joaquim*. Stendhal, aliás, esteve presente em *Joaquim* a partir do número oito, com a frase “Elle n’a rien à continuer, cette génération, elle a tout à créer”, escolhida justamente por Wilson Martins e adotada como lema junto ao expediente da revista.

Dalton Trevisan, em um artigo na própria revista, no número 11, viria afirmar: “O maior contista do Paraná foi um moço chamado Newton Sampaio.” E achava o livro de contos *A Irmandade* “um dos 2 ou 3 melhores da ficção paranaense”. E Trevisan, no artigo “Notícia de Newton Sampaio”, dá algumas pistas do que ele gostou no seu antecessor e que pode lhe ter influenciado de alguma forma:

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 faltou-lhe tempo.

...

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

---

<sup>107</sup> STENDHAL, in CARLSON, Marvin, *Teorias do teatro* – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997, p. 197.

“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.

Tratando-se de Dalton Trevisan, sempre econômico nos elogios, não é pouca coisa a consideração que tinha sobre o escritor. A comparação com Antônio de Alcântara Machado, mostra como Dalton também estudava o estilo do escritor paulista, de frases curtas e rápidas em histórias humanas, da província (mesmo que a província de Alcântara Machado fosse São Paulo). Tanto para Newton Sampaio quanto para Dalton Trevisan, poderiam valer esta descrição de estilo, que Massaud Moisés escreve sobre a prosa de Antônio Alcântara Machado:

Antônio da Alcântara Machado é, fundamentalmente, um estilista: sua prosa, trabalhada com afinco, até parecer tão natural como a linguagem jornalística, fez dele um voluptuoso da forma. Um voluptuoso da forma que repudiasse as frases longas, prolixas, a prosa abundante e redonda dos realistas, em favor dos períodos telegráficos, enxutos. Como se se inspirasse nos relâmpagos da câmara fotográfica, seu estilo busca fixar sequências de tomadas, ao contrário das grandes panorâmicas, mesmo as do cinema mudo.<sup>108</sup>

Ou, no dizer da italiana Luciana Stegagno Picchio, que traz o olhar de fora, de uma européia, mas que utiliza o mesmo comparativo com o jornal e o instantâneo na obra de Alcântara Machado, e que também pode ser estendida aos dois paranaenses, Newton Sampaio e Dalton Trevisan:

---

<sup>108</sup> MOISÉS, Massaud. *História da Literatura brasileira – volume V – Modernismo*. 3 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.

Uma capacidade jornalística, a sua, de fixar em imagens, em cena-diálogo, os casos da vida. Neste sentido, o narrador Alcântara Machado sempre se apresentará aqui como cronista, um repórter, um descritor ...<sup>109</sup>

Esses exemplos de proximidade entre a literatura e o jornalismo, com a ligação direta, quase telegráfica, servem a propósito para chamar a atenção para mais um conto publicado por Dalton Trevisan em *Joaquim*, o segundo dele que aparecia na revista e estamos apenas no número 2. Coincidência não existe, mas apenas enfatiza ainda mais essa proximidade de inspiração nos fatos do cotidiano o conto chamar-se justamente: “Notícia de jornal”. Com ilustração de Guido Viaro, trata-se de uma obra mais extensa, que, vista hoje, pelo tamanho, dificilmente alguém apontaria como obra de Trevisan. O conto inicia com uma suposta 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”. Então, o autor passa a contar a história dos dois personagens até o desenrolar final. Entrecortando a história aparecem trechos dessa suposta notícia. O que supostamente se referia à notícia do jornal, à vida real, vinha assinalado em negrito, para se destacar do restante do texto, que seria fictício ou ficcional. Era como se Maria da Luz e Raimundo vivessem em dois mundos, o da literatura de ficção e o da literatura jornalística, os dois contando a mesma história. Só que a ficção conta aquilo que o jornalismo não vê, ou vê e despreza. Detém-se na vida por trás do crime, por trás da notícia. É o que mais serve para o escritor. Um produto que Dalton usa até hoje, essa vida deixada para trás pelo jornalismo direto e impessoal. Era a diferença entre o que ele e também Newton Sampaio se propunham e o que os paranistas pregavam. Enquanto esses se detinham num suposto objetivismo descritivo e ufanista, de destacar as aparências paranistas, aqueles dois, apesar da linguagem telegráfica, jornalística, que contrastava com a retórica paranista, fixavam-se mais no subjetivo, na luta da linguagem e da convivência entre duas pessoas.

---

<sup>109</sup> PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 502.

Enquanto Sampaio e Dalton tinham a preocupação de retratar o homem, o texto paranista era mais descritivo e sua atenção recaía sobre as paisagens. Sempre em um sentido ufanista, transbordando adjetivos para a exaltação da natureza e das belezas do Paraná. Apenas para exemplificar o texto de prosa paranista, vamos pegar dois trechos de dois livros de Romário Martins. Esses dois trechos que seguem são dos contos de abertura dos livros *Paiquerê; mitos e lendas* e *Visões*, que depois viriam a ser reunidos e publicados pela editora curitibana Guaíra, com o nome de *Paiquerê; mitos e lendas, visões e aspectos*.

O guará, com sua pelagem de ouro quente, solérte espiava a moita florida de Capim Gordura, cocando o Urú confiant que ciscava na terra humosa o fruto maduro caído da Pitangueira vermelha de pitangas. Saltitavam maracanãs parladores de ramo em ramo dos pinheiros seculares, boleados de pinhas, como Atlas vegetais carregados de esferas planetárias.<sup>110</sup>

O pinheiro era o rei desse país. Rei de bondade, altivo na sua estrutura, mas fraternalmente acolhedor nos largos braços sempre abertos da sua ramada. A abundante prodigalidade dos seus frutos possibilitou a vida das tribos ameríndias e as incursões dos emboabas coloniais. Foi pão e sombra aos que primeiro possuíram e amaram esta terra e que deram seu sangue para nossa raça. Foi do seu lenho a casa dos primeiros vindos, - a casa, a mesa, o berço, o esquife dos que vieram depois. Hoje é ainda a mais abundante riqueza do nosso sertão, a árvore mais característica da nossa flora, a mais tocante beleza da nossa paisagem.<sup>111</sup>

## **Pau em Perneta**

Ao publicar Newton Sampaio, Dalton Trevisan mostrava um caminho a se seguir na literatura paranaense. Se Poty era o exemplo vivo do que devia ser feito em artes plásticas, Sampaio era o exemplo morto do que poderia ter sido a literatura local - e que, afinal, acabou mesmo alcançando com o desenvolvimento de Dalton Trevisan. Não se tratava apenas de opor o local ao

<sup>110</sup> MARTINS, Romário. *Paiquerê; mitos e lendas, visões e aspectos*. Curitiba: Guaíra, 1940, p. 9.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 69-70.

nacional ou local ao universal, isso era o que queriam os paranistas. Estes indicavam um caminho em que a construção de sua própria personalidade, que eles acreditava ser a personalidade paranaense, passava pela necessidade de estar sempre se auto-afirmando, sempre falando (e bem) das qualidades do Paraná. Não se tratava apenas de incluir alguma paisagem ou referência, mas sempre se necessitava ressaltar o quanto era bela e imponente e importante. Eles acreditavam que, para serem reconhecidos, precisavam construir uma literatura localizada e que só assim teriam personalidade própria, como já acontecia com outras regiões do país. Dalton Trevisan e os colaboradores da *Joaquim* e, certamente, Newton Sampaio pensavam em fazer literatura sem pensar de antemão se ela seria local, nacional ou universal. Queriam, simplesmente fazer literatura sem obrigações, ou, talvez, com apenas uma obrigação, a de estar presente nas discussões de seu tempo.

Mas Sampaio, para o momento tinha pouca obra publicada. Além da premiada *Irmandade* (1938), tinha apenas *Contos do sertão paranaense* (1939), do qual Dalton não gostava. Bem posteriormente, foi lançado *Uma visão literária dos anos 30*, coletânea de crônicas e textos críticos esparsos que haviam saído em jornais da época e que foi editada pela Fundação Cultural de Curitiba, em 1979. São todas obras que saíram em livro após a morte do escritor. Ele era bom, mas não podia ser um exemplo extenso e atuante, como Poty. Portanto, o combativo Dalton não podia se descuidar dos atos de destruição, de ataques aos grandes ícones paranistas. Na edição de número dois, surgiu talvez o mais conhecido ataque ao Paranismo, que teve como alvo, o príncipe dos poetas paranaenses, Emiliano Pernetá.

Atacar Emiliano não deve ter sido tarefa fácil, embora saborosa para uma revista de “moços”. Isso porque dentro da própria revista estava Erasmo Pilotto, que já havia escrito a favor do poeta e não escondia a sua admiração. Por tudo isso, Dalton Trevisan foi cauteloso. Pôs a culpa antes na província do que no próprio poeta, como se vê no início do artigo:

Emiliano Perneteta 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.

Ensina Dalton que Emiliano teve três fases, a de romântico, a parnasiana e, por fim, a simbolista. Era nesta que a província queria elevá-lo à categoria de poeta nacional relevante. O editor afirma que o Simbolismo foi uma escola sem importância para a poesia brasileira e, ainda assim, Emiliano estava entre os piores poetas do simbolismo:

No Brasil, em primeiro lugar, revelou-se o simbolismo sem a importância das outras escolas, sendo seus representantes Cruz e Souza, Alfonsus (sic) de Guimarães, B. Lopes, Emiliano Perneteta, etc. Destes poetas instrumentistas, o “único merecedor da classificação de poeta simbolista brasileiro” (Sérgio Milliet), e que, na verdade, “trouxe a sua contribuição para o simbolismo universal” (Roger Bastide), foi Cruz e Souza, infinitamente superior aos demais e, em particular, a Emiliano, deles o menor.

Trevisan, depois de bater bastante, já na metade do artigo, se pergunta e ao mesmo tempo responde:

E como explicar, então, a admiração de tantos paranaenses, como Santa Rita, Ermelino de Leão, Nestor Vítor, 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.

Explicava assim, pela amizade (que não houve, pois quando Emiliano morreu, em 1921, Pilotto tinha apenas 11 anos), a admiração do colega de revista Erasmo Pilotto, a quem, de maneira oblíqua, elogia ao afirmar: “E se, lido em Erasmo Pilotto, Emiliano parece maior do que é, é que o ensaísta o transfigura, emprestou-lhe uma centelha alheia”. Ressalvado o amigo, voltam as críticas, sempre bem embasadas e contando até com o apoio dos críticos literários de então, chamados para comprovar a pouca importância de Emiliano:



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.

E afirma que, por tudo o que escreveu acima, Emiliano nada pode ter de exemplar aos “moços de nosso tempo”. Estes moços, pobres moços, se soubessem o que Trevisan sabia, deveriam tomar “as estradas alegreadas de sol de um Baudelaire ou um Verlaine ou um Vinícius de Moraes”. E não se tratava de uma simples oposição contra os escritores da província como ele deixa claro na conclusão:

Me entendam bem os chauvinistas. Porque, em arte, não há prata de casa, é-se Dostoiowski ou L. Romanowski, é-se Rimbaud ou ... e pobre de quem lê “Cíume da Morte”, em vez de Dostoiowski, 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 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.

### **Aproximação entre Newton e Pernetá**

Não se pode afirmar que Newton Sampaio fosse um apreciador de Emiliano Pernetá. Mas os dois autores que aparecem em *Joaquim*, um como exemplo positivo e outro como negativo, têm algo em comum. Newton Sampaio foi um defensor do Simbolismo, movimento do qual Pernetá era um dos líderes, principalmente no Paraná. Mas ao se referir aos simbolistas, Sampaio sempre

teve em mente Cruz e Souza, ao qual não poupava elogios. No artigo intitulado *Simple notícia de Cruz e Souza*, ele afirma:

O simbolismo, no Brasil, revela um sentido muito sério, uma significação bem mais profunda do que o mesmo movimento simbolista relativamente à inteligência e sensibilidade de França.<sup>112</sup>

E em sequência faz uma citação de Tasso da Silveira, com a qual concorda e que explicaria a importância do movimento no Brasil:

“O período simbolista foi um momento glorioso de nosso espírito. Um instante de revelação, de complexificação de nossa inteligência, tão vivamente característico quanto o período romântico. Integrou-nos melhor em nós mesmos. Apressou o processo de universalização de nosso escritor. Trouxe palpitações desconhecidas à nossa poesia. Encheu de significação humana o nosso pensamento comovido.”

E mais adiante:

“O movimento simbolista no Brasil foi mais do que pura corrente literária. Foi um `ambiente espiritual`.”<sup>113</sup>

No entanto, Newton Sampaio, na conclusão que faz sobre quem seria o representante simbolista no Brasil, não recorre a nenhum paranaense, mas ao poeta catarinense:

Afere-se daí o papel que se há de atribuir a Cruz e Souza numa história da Inteligência brasileira.

Cruz e Souza é para nós, brasileiros, muito mais importante, muito mais significativo, do que Mallarmé, Verlaine ou Rimbaud. A Verlaine ou Mallarmé se contrapoem fora do Simbolismo dezenas de outros grandes e expressivos poetas, enquanto que, no Brasil, a Cruz e Souza tentamos contrapor uma dúzia de bilaqueanos incharacterísticos ou meia dúzia de modernistas ininteligíveis.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> SAMPAIO, Newton. Op. cit. P. 212.

<sup>113</sup> Id.

<sup>114</sup> Id.

O artigo foi escrito em meados da década de 30 e colocava uma oposição entre os pensamentos de Dalton Trevisan, que dava pouco valor ao Simbolismo, e Sampaio, que viu um valor no movimento. Mas esse valor avistado por Sampaio já havia ficado para trás, era passado, principalmente nas artes literárias praticadas no Paraná. Newton Sampaio já havia se declarado sem ligações ou “pretensões literárias, políticas ou profissionais no Paraná”, ao mesmo tempo não negava estar ligado emocionalmente ao Estado. E por isso cobrava uma maior participação no cenário cultural brasileiro. Em um artigo intitulado “Porque essa ausência, esse medo?”, ele reclama que o Estado não tem representação nacional.

Continua o Paraná a ser, para tristeza de todos nós, uma insofismável ausência na literatura brasileira de hoje, apesar dos esforços apreciáveis, mas autônomos, inteiramente isolados, de um Tasso da Silveira, de um David Carneiro, de um Odilon Negrão – os quais, de resto, não esperam o apoio dos conterrâneos para realizar sua obra...<sup>115</sup>

Ele coloca em xeque o projeto dos paranistas de serem reconhecidos justamente por fazerem um literatura que dá ênfase aos temas e paisagens do Estado. Na opinião de Sampaio, o Paranismo só fez isolá-los. No mesmo artigo, ele mostra que todas as regiões do Brasil têm dignos representantes, seja na poesia, no romance, ou na crítica. Vai enfileirando nomes que faziam a literatura nos anos 30 e conclui que o Paraná estava definitivamente fora desse cenário de construção da inteligência nacional:

(...) Só o Paraná não fala, só o Paraná não existe, só o Paraná continua silencioso e ausente. Mas por quê?

Por que essa ausência? Por que esse medo?

O frescor admirável da paisagem curitibana ainda não entrou no romance nacional. O inédito complexo de raças do planalto ainda não figura no ensaísmo brasileiro. E por que não? Quando se libertará o intelectual paranaense de sua sistemática modéstia, de seu

---

<sup>115</sup> Ibid., p. 264.

inútil contemplativismo? Onde o nosso grande poeta, o nosso grande romancista, o nosso grande sociólogo? Até quando o Paraná nos entristecerá com sua insofismável ausência na literatura brasileira de hoje? Até quando?<sup>116</sup>

Em outro artigo, intitulado “Círculo vicioso”, ele continua no assunto e afirma que no Estado não existe uma “corrente organizada e forte de homens de letras”, mas logo afirma que pode haver uma corrente mais ou menos organizada, mas não forte. E questiona “por que nenhum jornal curitibano mantém suplementos literários como os mantêm jornais de capitais brasileiras sem universidades? Por que o movimento editorial de Curitiba é quase exclusivamente de plaquetes inofensivas, de discursos convencionais, de livrinhos escolares, de novelas de Maria Nicolas...?” E depois reproduz o que seria o discurso local para explicar essa ausência: o meio não seria propício e o ambiente não ajudava. E o meio não progride porque os homens não escrevem. Estaria feito, portanto, o círculo vicioso. E ele mesmo aconselha que para se romper com essa situação, “a ação deve partir do particular para o geral, deve partir do centro da circunferência para a periferia”. Ou seja, era necessário que os escritores se apresentassem e se fizessem ver e ler. Também aconselhou que a academia de letras local, que ele chamava de “Petit Trianon da rua Aquibadan”, fizesse algo pela literatura local promovendo concursos, mas que fossem “rigorosamente selecionada, realizada sem maçonarias antipáticas, sem improvisações e na qual se permitissem, aos colaboradores, vôos um pouco mais vastos do que simples excursão ao Ahu e Água Verde...”

Como se vê, dez anos antes de *Joaquim*, Newton Sampaio já ensinava que não era a fronteira da Rua 15 que importava ou deveria importar para os homens de cultura do Paraná, mas as fronteiras do mundo. Ele já trazia consigo essa visão cosmopolita contra o provincianismo e o o Paranismo. Não aceitava o jogo dos discursos elogiativos que se transformavam em livrinhos, ou, para usar uma expressão que ele gostava, a literatura paranaense não poderia permanecer sendo feita somente com “plaquetes”.

---

<sup>116</sup> Ibid., p. 266.

## Novamente Drummond

Voltando ao número dois da revista, ao lado da conclusão do artigo de Dalton Trevisan sobre Emiliano Pernetá, foi publicada uma carta de Carlos Drummond de Andrade, enviada a Dalton Trevisan no dia 5 de maio de 1946. O poeta, que nessa época estava produzindo as poesias que seriam publicadas no livro *Fazendeiro do ar*, acusa o recebimento do primeiro número de *Joaquim* e faz um grande elogio ao espírito combativo da revista. “Ainda bem que continuam a surgir no Brasil as revistas de moços. Porque os velhos e simplesmente maduros estão calados, e na sua plenitude, parece que desistiram mesmo dessa tarefa que toda geração se impõe quando está nascendo: reformar a vida, ou simplesmente a literatura (deixar de consegui-lo não tem importância; o lamentável é desistir de tentá-lo)”, escreveu Drummond. O poeta também se divertiu com um detalhe: “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!”

A percepção de Drummond mostra que o artigo contra Emiliano Pernetá já estava pensado desde o primeiro número. A revista costumava, desde a edição inaugural, publicar uma lista do que estaria publicado na edição seguinte. Na primeira, já constava que no número dois estaria o artigo “Emiliano, poeta medíocre”. Talvez o texto já estivesse pronto pois tinha até título. Mas foi guardado para o número 2 e emoldurado por duas contribuições de Carlos Drummond de Andrade, uma poesia e uma carta elogiosa, que davam à revista uma credibilidade ainda maior para atacar o “príncipe dos poetas paranaenses”. E Drummond não parou por ali nos elogios, como mostram os dois parágrafos finais da missiva:

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.

Mas espero que vocês nos darão sensações mais duradouras do que espanto. O caso de Poty está reclamando outros casos irmãos na poesia e na ficção. Pessoalmente, tenho esperanças no Paraná. Mandem-me sempre a revista e recebam um abraço de

(a) Carlos Drummond de Andrade

Um poeta que era admirado pelos editores, já consagrado e que apresenta-se tão simpático, só poderia virar um dos mais assíduos colaboradores da *Joaquim*. Não foi o que aconteceu. Drummond só volta a comparecer em *Joaquim* no número sete, com o poema “A Frederico (sic) Garcia Lorca”, que homenageia o poeta espanhol no 10º aniversário de sua morte por fuzilamento. Mas Drummond volta já no número seguinte, o oito, com “Canção Amiga”. E no outro, número nove, com um artigo sobre arte na Argentina, mas foi tudo o de mais importante que Drummond enviou a *Joaquim*. Teve ainda algumas pequenas considerações, mas nada de poemas do mais importante poeta brasileiro daquele momento (e, quem sabe, de todos os momentos). De qualquer maneira, foi uma colaboração das mais marcantes entre os grandes nomes da literatura nacional da época.

## **Pintando Viaro**

Dalton Trevisan costumava freqüentar o ateliê de Guido Viaro, onde conheceu Poty e onde teria tido a idéia de lançar *Joaquim*. Os dois eram amigos. Viaro, assim como Erasmo Pilotto e Temístocles Linhares, também não era um jovem iniciante. Um italiano quarentão que já estava no Brasil havia 20 anos quando surgiu a revista. O pintor auxiliou na formação de um público mais aberto a novas formas das artes plásticas, ou belas artes, como era então chamada. Esse trabalho de formação e renovação do gosto ou da vivência com

um novo tipo de arte se deu tanto com a sua própria produção, quanto na criação de uma escola de pintura.

O relato abaixo, escrito pelo filho de Viaro, Constantino, dá um pouco da idéia do temperamento do italiano que conviveu com o Paranismo e seus preconceitos:

“Nesse local (o atelier na Rua XV de Novembro, onde o pintor se instalou de 1927 a 1928), foram pintados os trabalhos da primeira exposição de Guido Viaro em Curitiba. Ele vinha de Paris com uma arte moderna, nova. Sua pintura não fez sucesso em Curitiba, que só admitia o figurativismo acadêmico da pior espécie. A cidade era isolada. Os meios de transporte para São Paulo: trem ou navio via Santos. A Semana de 22 não tivera nenhuma repercussão na então pacata Curitiba. Revoltado com o insucesso de sua exposição, 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 sua própria pintura, dizendo que aquilo não era arte, arte, sim, eram os trabalhos que mostrara anteriormente. Devido a 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. Desanimado com a falta de compreensão por parte dos adultos com a arte que desejava mostrar aos curitibanos, deu mais uma prova de sua intenção: criou a primeira escolinha de arte do Brasil, acreditando que, se era tão difícil fazer a cabeça do adulto, talvez fosse mais fácil conseguir resultados por meio da cataquese da criança. A escolinha não tinha por objetivo fazer artistas, mas, sim, criar o gosto pela arte mediante o conhecimento mais amplo de todo o processo criativo.<sup>117</sup>

Guido Viaro colaborou em *Joaquim* com gravuras e entrevistas e teve publicado, sob o patrocínio da revista, a *Coleção de gravuras*, que eram “60 gravuras em zinco, cuidadosamente impressas, com tiragem limitada de cem exemplares”, como foi informado na edição 21, que seria também a última da revista. Além desta publicação, organizaram-se também duas exposições com as mesmas gravuras, uma em Curitiba e outra em São Paulo. Na mesma nota

---

<sup>117</sup> VIARO, Constantino B. *Guido Viaro*. Curitiba: Editora Universitária Champagnat, 1996, p. 66-69.

em que se anuncia esses eventos, vem um trecho escolhido de uma crítica feita por Quirino Campofiorito sobre o artista. O crítico, um dos preferidos pela equipe da *Joaquim*, afirma que “em Curitiba vive um dos nossos grandes artistas”. E conclui: “Parece impossível, mas é uma estranha verdade, que esse artista não goze em nosso país da divulgação que merece.”

O ateliê de Guido Viaro funcionava como um centro de discussão e irradiação cultural. Ali, Dalton Trevisan conheceu Poty e estreitou o contato com Erasmo Pilotto. Provavelmente foi ali também que o escritor amadureceu a idéia de criar uma nova revista, ele que já tivera a experiência de comandar a revista *Tingüi* nos tempos de ginasiano. Viaro foi, portanto, importante para o surgimento da revista e esteve presente, e elogiado, até o último número dela. Isso não impediu, no entanto, que, quase quarenta anos mais tarde, Dalton Trevisan se insurgisse contra a pintura do companheiro. Guido Viaro, nesta época, em 1984, era aceito e festejado e não tinha mais a aura de rebelde. Um museu e uma cinemateca funcionavam em Curitiba com o seu nome, pertencentes à Fundação Cultural da Prefeitura de Curitiba. Trevisan insurgiu-se contra o oficialismo que agora envolvia a arte do então rebelde. E o escritor desvincula a vida agitada que levava o pintor, sempre envolvido em polêmicas culturais dentro e fora de seu ateliê, da arte que ele produzia. Viaro já estava morto quando Dalton escreveu, na *Gazeta do Povo*:

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.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> TREVISAN, Dalton. *Uma rua barulhenta*. Curitiba: Gazeta do Povo, 10/10/84, apud SANCHES NETO, Miguel. *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 curso de Doutor em Teoria Literária. 1998, p. 229.



Mesmo já mais maduro, Dalton Trevisan continuava seu trabalho de crítica ao oficialismo provinciano que via então se instalar sobre o trabalho do companheiro de *Joaquim*. Parecia-lhe uma retomada do Paranismo tão combatido na época da revista, mas que nunca definitivamente extinto. Exerceu então, como nos tempos de moço, a crítica dura para reafirmar seus valores de incompatibilidade com esse oficialismo da província. Renovava assim seus votos de independência artística e cultural a tudo que pudesse prendê-lo a uma determinada tendência ou mesmo a uma referência histórica coletiva, como afirma Miguel Sanches Neto, sobre esse episódio da crítica a Guido Viaro:

(...) o texto que Dalton escreve já na fase madura de sua carreira tem como objetivo garantir a mesma independência que, durante a *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.<sup>119</sup>

O maduro Dalton Trevisan cuida bem do jovem Dalton Trevisan e com essa atitude de atirar sempre contra essa oficialização, seja da arte e cultura ou da política cultural de Curitiba, mantém-se em uma posição de independência da província. Mesmo a sua literatura reflete isso pois a Curitiba que retrata está longe no tempo e no espaço da Curitiba oficial contemporânea. Seus escritos falam da mesma cidade, mas de uma maneira diferente e de um tempo diferente. Está longe de ser uma cidade oficial com suas personalidades político e sociais. Nada de descrever imagens de cartão postal. O escritor faz com que a cidade retratada seja qualquer uma, seja universal. Assim, continua combatendo tanto em artigos para a imprensa quanto com a própria obra o Paranismo que decidiu enfrentar quando do surgimento da *Joaquim*.

---

<sup>119</sup> SANCHES NETO, Miguel. Op.Cit., p. 228.

## **A troca de colaboradores**

Como já vimos, e como também informa o expediente da revista *Joaquim*, a partir da edição de número cinco Erasmo Pilotto não faria mais parte da direção da revista. O expediente, aliás, foi sempre mudando nas primeiras edições. No número de estréia, era apenas uma “caixa” do lado direito superior, na página três, que trazia sob a palavra “Direção” os nomes de Dalton Trevisan, Antônio P. Walger e Erasmo Pilotto. No segundo número, ele estava colocado na página 18, a última com material editorial, e vinha em outro formato, trazendo a informação de que era uma “revista mensal de arte”, e com o a dedicatória “em homenagem a todos os joaquins do Brasil”. Abaixo, vinham as especificações dos cargos: “Diretor: Erasmo Pilotto”, “Proprietário: Dalton Trevisan”, “Gerente: Antônio P. Walger”. Trazia o endereço da publicação (R. Emiliano Pernetá 476) e os preços cobrados: “Exemplar avulso: cr\$ 1,00 / Assinatura annual: cr\$ 10,00”. Informava a tiragem (1.000 exemplares) e a data (Curitiba, junho de 1946). No número três, manteve-se esse padrão, mas acrescenta-se mais um cargo: “Sub-gerente: Antônio Carlos Pereira”. E não há mais a informação sobre a tiragem da revista.

Na edição de número quatro, ainda permanece o nome de Erasmo Pilotto como diretor e há um adendo no expediente com a seguinte informação: “*Joaquim* só publica colaborações solicitadas”. Talvez fosse uma forma de recusar os pedidos de pretendentes a colaboradores que estariam chegando à redação da revista. Por fim, no número cinco, uma modificação nos cargos do expediente: saía o nome de Erasmo Pilotto do cargo de diretor. No lugar dele, sob o cargo de secretário, viria o nome de Potyguara Lazzarotto. Assim continuou no número seis, apesar de Temístocles Linhares já estar colaborando na edição da revista, mas sem assumir cargo oficial. No número sete, outra mudança. No lugar de Poty, como secretário estava o nome de Gianfranco

Bonfanti. Foi nessa época que Poty transferiu-se para Paris e de lá, passou a mandar notícias para uma coluna que passou a ser chamada de “Correspondência de Paris” e também de “Joaquim em Paris”. E, ainda na sétima edição, outra novidade, o preço do exemplar dobrava e passava a custar cr\$ 2,00, ou cr\$ 20,00 a assinatura anual.

O número oito foi o marco da renovação da capa, que até então vinha sendo a mesma gravura de Poty, apenas com a mudança da cor. Agora, e a informação estava também no expediente, a capa vinha assinada por Yllen e Franco. No expediente do número nove, outro nome aparecia: “Paginação: Orlando Simões”. Na edição de maio de 1947, Yllen Kerr, que ainda assinava a capa, passou também a ser incluído como secretário, dividindo a função com Gianfranco Bonfanti. No número 11, mais um nome incluído entre os secretários: Nacim Bacila. Na edição seguinte, novas mudanças. Como secretário constava apenas o nome de Yllen Kerr. Instituíam-se agora os que assinavam como redatores: Waltensir Dutra, Renina Katz e Nacim Bacila Neto. Também saía o nome e a função de Antonio Carlos Pereira como sub-gerente. Voltava a informação da tiragem, que continuava em “1.000 exemplares”.

No número 13, continuam os nomes da edição anterior, mas sai a informação da tiragem. No número 14 sai o nome de Nacim Bacila Neto dentre os redatores, mas permanecem os de Waltensir Dutra e Renina Katz. Nesta edição vinha o aviso da viagem de Wilson Martins para a França. O crítico havia ganhado bolsa de estudos como prêmio da Divisão Cultural da Embaixada Francesa no Brasil para fazer um curso de literatura. E havia a promessa: “De Paris, Wilson Martins enviará uma correspondência especial para *Joaquim* sobre gente, livros e coisas francesas. Bon voyage, Wilson.” Era o segundo correspondente francês de *Joaquim*.

No número 15, com capa de Di Cavalcanti, não havia alterações no expediente. Um aviso à página 16: “O próximo número de *Joaquim* será dedicado a André Gide”, colocado abaixo da foto do escritor. O número 17, dedicado a André Gide, tem na capa uma gravura feita por Poty que mostra o rosto do escritor francês. No expediente, novas alterações. Poty volta a assinar

como secretário junto com Yllen Kerr. Nacim Bacila Neto volta a assinar como redator, ao lado de Waltensir Dutra e Renina Katz. Sem alterações no expediente do número 18, que traz o artigo “Primeiras imagens de Paris”, de Wilson Martins. Esta edição traz a publicidade do livro *Sete anos de pastor*, de Dalton Trevisan, publicado pela Edições Joaquim.

Na edição de número 18 comemorou-se os dois anos de criação da revista e, na página 3, Dalton Trevisan selecionou alguns de seus escritos polêmicos sobre as artes no Paraná, iniciando, é claro, por trechos do “Emiliano, poeta medíocre”, do número dois. Mostrou ainda trechos do artigo contra Andersen, do número sete; e o artigo contra o Paranismo e “os donos da arte no Paraná”, no número nove. No expediente, nenhuma mudança. No número seguinte, 19, sai novamente Nacim Bacila Neto do expediente. A edição é toda dedicada aos ilustradores e repete-se a entrevista com Poty, publicada no número de estréia. O número 20 traz uma capa de Portinari e nenhuma alteração no expediente. A última edição, de número 21, tem a derradeira mudança no expediente. Não há mais redatores e Renina Katz aparece sob o título de secretários, junto com Potyguara Lazzarotto e Yllen Kerr. Portanto, Temístocles Linhares, o crítico mais constante na publicação nunca foi incluído no expediente de *Joaquim*. Mas não se pode negar que foi um importante colaborador que ajudou a revista nos seus rumos de combater o Paranismo e de “instruir” o público leitor que não era mais exclusivamente paranaense e os artigos e críticas não eram mais feitos apenas para consumo interno, como acontecia com a maioria das suas vizinhas contemporâneas do Paraná. Pela importância de Linhares dentro e fora de *Joaquim*, traçamos uma breve perfil de suas idéias e comportamento que ajudaram a combater o Paranismo estático e isolacionista e a pensar o Paraná como um Estado vivo, em constante mudança.

## O Pensamento de Temístocles Linhares

Temístocles Linhares nasceu em 11 de fevereiro de 1905, em Curitiba. À época que entrou em *Joaquim* como editor, tinha, portanto, 41 anos, o dobro da idade de Dalton Trevisan. Nessa época já lecionava literatura na Universidade Federal do Paraná, onde foi nomeado catedrático a partir de 1938. Também já colaborava com artigos para diversos jornais de Curitiba e de fora, como *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã*, *O Jornal* e *A Manhã*, no Rio de Janeiro, e *Folha da Manhã*, *O Estado de S. Paulo* e *Diário de São Paulo*, em São Paulo. No entanto, ainda não havia publicado nenhum livro, o que só aconteceria em 1949, com *Eça de Queiroz, um caso de ressentimento* (Curitiba: Haupt, 1949). Sua produção literária publicada em livro começou mesmo a partir de 1953, quando vieram à tona *Paraná Vivo*, por encomenda do governo do Estado em comemoração ao centenário da independência, e *Introdução ao mundo do romance* (Rio de Janeiro: José Olympio Editora). A partir daí foram cerca de duas dezenas de livros publicados, a maioria dos quais de crítica literária.

Tinha um temperamento que lembra a caracterização do curitibano típico no século passado, arredio a badalações, preferia as conversas a dois ou três do que as festas. Não gostava de “fazer a vida literária”, como ele mesmo define os eventos de lançamentos de livros, autógrafos, jantares e coquetéis em torno de autores. Via nesses encontros “mais exibição de vaidade do que qualquer outra coisa”, e explica: “Afiml, sempre é a mesma coisa: os mesmos encontros formais, as reuniões sociais em que entram tantas falsidades e empenhos de fazer graça. Não sou nem nunca fui amigo de tais demonstrações em ambientes de muita gente. Prefiro a conversa a dois ou três...”<sup>120</sup> Essa retração, que tentava evitar as reuniões festivas não significava que ele não gostasse de uma polêmica, como as que promoveu em *Joaquim*. Afiml, mesmo em conversas a dois ou três, como ele gostava, era preciso haver uma troca de opiniões sinceras que, por vezes, poderiam ficar duras e agressivas:

---

<sup>120</sup> LINHARES, Temístocles. *Diário de um crítico*. V.1. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001, p.75.

Na verdade, sempre gostei de uma conversa a dois ou a três, quando se torna possível estabelecer o necessário clima de entendimento ou afinidade intelectual. Não é preciso que haja uniformidade de opinião, pois assim seria impraticável o diálogo. Até uma divergência acalorada eu chego a admitir. O que não tolero, porém, é a ofensa, o linchamento pessoal. Acho isso horroroso e, no entanto, confesso que não é fácil evitá-lo. A paixão acaba transparecendo e então não há educação que valha e acalme o furor e o gosto do desaforo oculto no homem mais pacato e amante da paz ao sustentar qualquer ponto de vista com calor e convicção.<sup>121</sup>

Trata-se de um intelectual que gosta do debate e não teme se posicionar contra idéias pré-concebidas. Levou esse estilo à *Joaquim*, assim como levou a sua idéia de que a província também deve influir na formação nacional. Logo na primeira página de seu livro *Paraná vivo*, ele afirma que o Estado tem características peculiares e que as “dissonâncias regionais” não colocavam em risco o “estilo de vida ou a unidade nacional”. Não concordava com a idéia de que para se obter uma “unidade nacional” seria preciso aplainar as diferenças regionais e argumentava a favor dessa dissonância:

Esta (a unidade nacional), ao contrário, precisa se apoiar na diversidade e na variação, moldando-se às transformações que se sucedem nas suas células componentes, indiscutivelmente as grandes forças históricas da nação. Eis a maneira de afirmar a multiplicidade da unidade.<sup>122</sup>

A noção que Temístocles Linhares tem ou dá ao regionalismo, ou à busca de uma identidade regional, passa longe de uma característica folclórica, que permanece inalterada durante o passar dos anos. Para ele, a expressão está mais ligada a algo vivo, como um organismo que tem seu ciclo de vida, morre e é substituído por outro, numa renovação constante. No caso do Paraná, com a estupenda influência da colonização provocada, das gentes importadas, isso seria ainda mais exacerbado. Ao contrário do que pensavam os paranistas, que tentavam isolar o Estado para daí tirar as características regionais, para

---

<sup>121</sup> Ibid., p. 21.

<sup>122</sup> LINHARES, Temístocles. *Paraná Vivo* – sua vida, sua gente, sua cultura. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1953-1985, p. 4.

Linhares, a característica paranaense era exatamente essa formação múltipla e constante mutação.

Para esse aspecto é que cumpre atentar. Para o seu regionalismo de sentido criador, não simplesmente folclórico, nem fundado apenas no pitoresco ou na cor local, mas desenvolvendo-se e avigorando-se em conjunto, ainda que ele surja sob forma mais experimental e só depois venha rebentar em expressões decisivas e marcantes. Nele é que pode repousar toda a originalidade ou antes, toda a diferenciação paranaense, distinta hoje de qualquer forma das que caracterizam as outras regiões brasileiras.<sup>123</sup>

Era, para Linhares, esse “regionalismo de sentido criador”, que caracterizava o Paraná e que daria ao Estado uma condição de transcender o local para tornar-se universal. Exatamente o que propunha a revista *Joaquim*, que queria fugir dos vícios dos paranistas, assumir-se enquanto uma soma de culturas diferenciadas que tornariam mais fácil o caminho para os membros da província que queriam influir na metrópole. As palavras seguintes de Temístocles Linhares, na sequência de seu raciocínio a respeito do regional criador e do universal, se referem ao Estado do Paraná e sua formação variada, mas poderiam bem servir de descrição aos anseios da revista *Joaquim*. A revista procurou manter uma oposição clara àquela concepção assumida pelos paranistas de forjar uma característica regional fechada, intocável, ou “imexível”, como diria algum ministro. Os paranistas acreditavam que se deveria criar no paranaense uma personalidade própria e que fosse só dele, criada por ele e de grande permanência no tempo e que aí, então, ele passaria a ser mais e melhor reconhecido pela outras regiões, pelas outras províncias e, conseqüentemente pela metrópole também. Para os paranistas, se não tivesse uma característica peculiar, mesmo que criada artificialmente, o paranaense não existiria. Mais que isso, o Paranismo deveria brilhar entre os paranaenses cantando, escrevendo, pintando as características do Paraná que, para eles eram mais de geografia ou botânica do que uma característica de gente, de pessoa. Por isso, para os paranistas o isolamento poderia ser a solução para se criar uma personalidade

---

<sup>123</sup> Ibid., p. 8.

própria. A atitude da *Joaquim* e o pensamento de Temístocles Linhares trilhavam caminhos bem diferentes, como se pode ver na seqüência do pensamento de Linhares sobre a formação paranaense feita sobre a diversidade e não sobre apenas uma característica peculiar:

Só assim que esse regionalismo, por seu turno, pode alcançar acento universal, sem nenhum sentimento estreito e sem afetar em suas bases a unidade cultural do país. Aliás, não há incompatibilidade entre o universal, o nacional e o conceito de variedade regional naquilo que a região ofereça de singular sem prejuízo da harmonia do conjunto, quer do ponto de vista da complexidade nacional ou quer da universal.<sup>124</sup>

O professor Temístocles, nessas palavras escritas em 1953, parece estar falando da preocupação de oito anos antes, dos jovens artistas paranaenses de poderem se expressar sem se preocupar se estariam sendo ou não enquadrados no ideal do Paranismo. Enquanto os paranistas colocavam como objetivo artístico o de buscar uma característica homogênea do Paranismo, nem que para isso tivessem que inventar até um folclore próprio inexistente, os jovens da *Joaquim* eram mais realistas e viviam essa diversidade cultural existente no Paraná que por si só já os deixava livre para criar e fazer um arte mais universal, mesmo que falassem da Rua XV. Enquanto os defensores do Paranismo, mesmo os que viviam fora, na metrópole, na capital Rio de Janeiro ou em São Paulo, pregavam um “fechamento” do Estado para dali se retirar o extrato paranista, os jovens da *Joaquim* preferiam justamente a abertura a novas culturas e experiências. Afinal, os estudiosos do Estado daquela época, como Brasil Pinheiro Machado, Temístocles Linhares e Wilson Martins concordavam a respeito da formação cultural nos anos 40, o Paraná era “um campo aberto a experiências”.

Essas palavras acima colhidas de Temístocles Linhares e que abrem o livro *Paraná Vivo*, vão ser encontradas novamente nas conclusões do livro e mais uma vez parecem ter sido escritas numa resposta direta ao Paranismo já

---

<sup>124</sup> Id.



tão combatido com a *Joaquim*, entre 1946 e 1948, e ainda presentes na edição revisada e ampliada do livro, em 1968, ou seja, cerca de vinte anos depois:

(...) o Paraná já está na posse de algumas verdades, de algumas características regionais que tendem a se avivar com a evolução que está sofrendo. Aliás, um ser vivo se define menos pelos caracteres que possui ao nascer do que pelos que tende a adquirir e a manter, uma vez adquiridos.

Esse é bem o caso do Paraná. A sua diferença específica em relação às outras regiões brasileiras talvez provenha daí. Do que lhe foi dado adquirir e a manter, uma vez adquiridos.<sup>125</sup>

Seria um Paranismo diferente, não aquele originado nos gabinetes de intelectuais, que buscavam encontrar as características físicas naturais, um folclore próprio e típico. Aos paranistas interessava um passado no qual se basear e se orgulhar, mas um passado e uma tradição estáticos, intocáveis, mesmo que surgido de forma artificial. Queriam algo imutável, que ficasse como em uma dispensa de almoxarifado, um reservatório, à disposição e a que pudessem recorrer, quando lhe perguntassem, o que é o Paraná. A este paranista inicial, bastaria ir à prateleira, procurar pelo produto com o rótulo “Paranismo” e mostrar àquele que o indagava afirmando que aquilo era o Paraná. Na formulação de Linhares, a do *Paraná Vivo*, não existiria um produto pronto, mas algo inacabado, um ser vivo em formação constante, difícil de ser resumido em apenas um rótulo, mas formado pela diversidade de rótulos disponíveis e aberto a outros que ainda viriam se somar nessas inúmeras prateleiras. Não poderia ficar restrito a uma “mitologia” criada em gabinetes pronta para ser usada em qualquer ocasião. Não, o “regionalismo” de Temístocles Linhares era bem mais complexo e não parava de mudar. Além do que, pela multiplicidade, cada paranaense poderia ter a sua própria explicação sobre a característica do Estado:

---

<sup>125</sup> Ibid., p. 260.

Em todo o caso, continua o Paraná a realizar um gênero de vida aberto, que implica uma série de compromissos de lugar, data, família, meio, caráter, criando, por assim dizer, uma mitologia que lhe fala de perto, na qual se torna lícito a cada paranaense procurar já a sua própria fábula.<sup>126</sup>

Foi essa variedade e diversidade que permite aos moços de *Joaquim* contestarem as noções fixas do Paranismo e a cantar outras Curitiba, como fez Dalton Trevisan, fugindo dos discursos obrigatoriamente elogiosos que os artistas seguidores do Paranismo deveriam fazer das coisas, das artes e dos artistas paranaenses, independente das qualidades neles existentes. A revista *Joaquim* liderada por nomes como Trevisan, Linhares, Martins, Pilotto e outros, mais do que tudo, introduziu a crítica interna nas artes do Paraná. Depois dela, não bastava mais apenas elogiar o que era feito aqui só porque era feito por artistas daqui. Esse pensamento fechado do Paranismo, isolava a produção artística paranaense que havia tido alguma projeção à época do Simbolismo, que no Paraná se estenderia até quase a década de 30 e com ecos bastante audíveis ainda no nascimento da *Joaquim*. Alguns dos nomes que conseguiram ultrapassar fronteiras a partir do Simbolismo e pós-simbolismo, foram Emílio de Menezes, Emiliano Pernetá, Nestor Vitor, Dario Velozzo, Andrade Muricy, Tasso da Silveira, entre outros. O Paranismo veio, ao que parece, interromper esse processo, com sua visão apenas local, que se restringia a tentar definir a personalidade do paranaense e elogiar tudo o que aqui se fazia, ignorando a troca com o nacional e o universal e perpetuando sempre os mesmos nomes, sem crítica e sem renovação estética. Por isso, a produção cultural produzida dentro do Paraná, mesmo que tivesse nomes que deveriam ter tido mais destaque, como, para dar um só exemplo, Newton Sampaio, ficou quase que restrita ao cenário local. Contra isso que *Joaquim* se levantou em alguns ataques diretos, como o contra Emiliano Pernetá, que foi o primeiro, mas o bombardeio ao Paranismo e a suas figuras representativas não parou por aí e prosseguiu em várias edições.

---

<sup>126</sup> Id.

A ideologia paranista não se restringiu ao cultural, ou, mais especificamente, à literatura e às artes plásticas. Como vimos, com a criação de símbolos oficiais para o estado, a arquitetura também simbólica (até hoje vemos a figura de pinhões e pinheiros desenhadas no petit-pavê das calçadas) e ações políticas ajudaram essa tendência a entrar no imaginário social em Curitiba e também no interior. Sim, no interior também, mesmo com as diferenças de colonização. Assim como em Curitiba o culto ao pinheiro era uma idéia central, no Norte, em Londrina vemos algo semelhante no respeito e cultivo agrícola e cultural da “terra vermelha”. Hoje é um orgulho para o londrinense ser conhecido como “pé vermelho”.

Essa busca de identidade e mesmo a construção de referências teve uma grande retomada nos anos 70, quando Jaime Lerner assumiu a prefeitura da capital paranaense e, posteriormente, na década de 90, o governo do estado. Intervenções urbanísticas ou simplesmente paisagísticas continuaram sendo feitas pensando nessa criação de identidade cultural. E vieram o calçadão da Rua das Flores, os parques, a Pedreira Paulo Leminski (o rebelde que foi institucionalizado), a Ópera de Arame, o Memorial da Cidade, que foi construído com a estrutura baseada no desenho de um pinheiro. Tudo para a alegria do marketing político que, dependendo do interesse e do momento usou apelidos para Curitiba como o de “Cidade Ecológica”, com seus 12 metros quadrados de área verde para cada habitante; “Capital Européia”, não só pelos emigrantes como pela noção de que tudo na Europa é mais organizado do que no Brasil; “cidade de melhor planejamento urbano”; “cidade exemplar” etc. São criações que servem tanto para o público interno quanto para o externo, pois a imagem é vendida para o turismo e não se pode negar que esteja dando certo neste aspecto principalmente.

Uma das principais vozes que se levanta contra esse artifício oficial de se construir uma imagem para Curitiba e vendê-la interna e externamente, falando-se exclusivamente na cultura e, especificamente, na literatura, é a de, novamente, Dalton Trevisan. Assim como já fizera em *Joaquim*, cantando uma cidade que não é a mesma cantada pelos paranistas, ele continuará cantando a

cidade que o oficialismo tenta esconder. Em 1946, ele escrevia na revista: “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. “

Dalton voltará muitas vezes ao tema da Curitiba que ele cria, em contraposição à Curitiba oficial, do marketing político e cultural. Esse mesmo conto chamado “Minha cidade”, reaproveitado várias vezes e consecutivamente refeito. Ele mudou de nome e foi incluído no livro que seria uma espécie de homenagem - feita do jeito do escritor, sem badalações, mas com visão crítica - ao aniversário de 300 anos de Curitiba. O conto teve o nome mudado e emprestado para o título da obra: *Em busca de Curitiba perdida*. Voltarei a esse tema mais à frente.

### **Bombardeio contra o Paranismo**

Desde o início da revista sempre sobraram farpas para as idéias da província e para os homens, os artistas que haviam se tornado símbolos do Paranismo. Os artistas que haviam sido institucionalizados, ou engolidos pela província eram o alvo da escrita direta, franca e até violenta de Dalton Trevisan. Vimos que desde o primeiro número, Poty pediu por “importação” para arejar os ares da província nas artes plásticas. A seção “Oh! As idéias da província” tentava ridicularizar certas idéias constantes da imprensa local a respeito da arte local. A primeira estocada direta em um artigo maior foi contra o “príncipe dos poetas paranaenses”, Emiliano Pernetá, no número dois da nova publicação, já abordado anteriormente, mas vale lembrar que, para Dalton, foi a província que “vitimou” Emiliano. Lembremos só de uma frase do início do artigo: “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”.

Houve outros dois artigos mais longos que marcaram a posição de *Joaquim* contra o Paranismo reinante. Na edição número sete, em que ao

elogiar Guido Viaro aproveita para demolir Alfredo Andersen, e na edição de número nove, com o artigo “A geração dos vinte anos na ilha”, em que se culpa diretamente o Paranismo pelo “imenso claro” e pela “mentalidade reacionária” na cultura local. São esses três artigos os mais importantes, mas a luta contra o Paranismo foi constante, embora diminuindo de intensidade nas últimas edições em que a “briga” local ganhou cores nacionais em polêmicas com o escritor Monteiro Lobato, na edição de número 12, ou o ataque de Temístocles Linhares a Otto Maria Carpeaux, no último número. Mas vamos ficar na análise dos combates locais.

Depois da polêmica causada com o artigo sobre Emiliano Pernetá, o segundo artigo a se dirigir diretamente contra outro ícone da cultura paranaense saiu na edição de número sete de *Joaquim*. Foi o “Viaro, hélas ... e abaixo Andersen!”. Alfredo Andersen, assim como Emiliano, já havia morrido. Mas era ainda considerado um dos maiores símbolos das artes plásticas do Paraná. Era norueguês, nascido em Christiansand, em 1860. Chegou ao Paraná em 1893, depois de viajar muito pelo mundo. Radicou-se definitivamente em Curitiba apenas em 1903, já com 43 anos de idade. Atuou na capital paranaense por mais de 30 anos dando aulas de pintura e foram alunos dele, entre outros, Theodoro de Bonna, Estanislau Traple, Jaskulski e Lange de Morretes. Morreu em Curitiba em 1935, quatro anos depois de ganhar o título de “Cidadão Honorário” da cidade. Era considerado o “pai da pintura paranaense”

Como se nota pelo título do artigo de Dalton Trevisan, para contrapor a Andersen foi convocado Guido Viaro. O interessante é que os dois pintores têm histórias de vida semelhantes. Viaro também é europeu, que viajou muito antes de aportar no Brasil e então acabou deslocando-se para Curitiba, quase 30 anos depois de Andersen. O norueguês chegou à cidade com 43 anos e o italiano, com 32. Ao contrário do que fez com Pernetá, em artigo que questionou as qualidades literárias do autor, sobre Andersen, Dalton não faz críticas profundas nem à obra nem ao homem. Apenas se opõe à influência que o pintor morto havia mais de dez anos ainda fazia no cenário artístico curitibano da época.

O artigo começa de forma bastante conservadora, fazendo uma rápida reportagem biográfica de Guido Viaro, conta seu nascimento na Itália, seus estudos em Veneza e Bolonha, as andanças pelo mundo, as passagens por Rio e São Paulo, até chegar em Curitiba, na década de 30. Lembra que o pintor estava tirando os papéis para viajar ao México quando encontrou sua futura mulher e decidiu ficar. Segundo Dalton Trevisan, só depois da decisão de permanência é que o artista se formou definitivamente:

(...) pode-se assim dizer que – com o fim da sua boêmia desregrada – a pintura de Viaro iniciou, de fato, em 1937.

O texto continua com um comentário sobre a escola de desenho e pintura que ele mantém na cidade, “onde é sua finalidade a formação de mentalidades artísticas mais do que pintores”. Também fala da personalidade do artista e então começam as críticas à produção artística local, sempre usando o exemplo de Viaro como contraponto:

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 a gente 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?”

Dalton faz mais comentários ao caráter e à arte de Viaro, trabalho que ocupa dois terços do que foi escrito. Somente no terço final é que Andersen é citado. Mais do que desmerecer o artista, a proposta é acabar com o mito, descanonizar, tudo por causa da sombra que essa institucionalização fazia

sobre os artistas mais jovens. Era como se não se pudesse falar de um novo sem ter que, necessariamente, lembrar de Andersen:

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).

Dalton quer acabar com a “sombra” e expor os demais artistas à luz. Sem combate a Andersen não haverá equilíbrio de julgamento do valor dos jovens. Para isso cita Jean Cocteau: “... 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.” Era como se o jovem escritor pensasse: se as grandezas de ontem ainda nos perturbam tanto, vamos perturbá-las também e aí talvez consigamos o equilíbrio e, então, a liberdade. Baseado nisso, propõe:

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 nos dias de hoje apontados, no seu maior título, de DISCÍPULOS DE ANDERSEN! Chega de canonização do pintor pai de não sei que que, se o foi em priscas eras, já é puro fantasma a assombrar a pintura de época que não é a sua.

Dalton tinha já a consciência que a institucionalização do artista pela província acaba com o próprio artista, como teria feito com Emiliano, e impede a renovação, como estava se fazendo no caso de Andersen. Era o tabu da província, que o escritor ataca em seguida:

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 histérico: “a beleza, onde está a beleza?”

Dalton não suportava essa institucionalização dos artistas que mais do que apenas fazer escola e terem seguidores, eram os donos do pedaço mesmo depois de mortos. Tanto que cerca de 30 anos depois de escrever contra Andersen e a favor de Viaro, não se poupou de escrever contra o próprio Guido Viaro, já morto, que estava sendo institucionalizado pelo poder público curitibano. Também não se furtava de criticar a Academia de Letras José de Alencar sendo ele próprio um sócio colaborador desta academia e que havia sido premiado pela mesma com um de seus contos. Assim, Dalton continuou exercendo muito além de seus 21 anos o “amor à verdade acima de outras conveniências”.

### **O manifesto de Dalton**

Dois números depois e surgia o artigo “A geração dos vinte anos na ilha”. Poderia ser este considerado o editorial de lançamento da revista. Não foram as “palavras inaugurais” porque já haviam se passado oito edições. Mas era como o “manifesto para ser lido” em que as intenções dos editores e, principalmente, de Dalton Trevisan, estão ali resumidas. Só depois de oito números da revista, muitas entrevistas e dois artigos contra ícones da cultura paranaense, ou paranista, surgiu um editorial de Dalton, logo à página 3, a primeira página editorial após a capa, como costumam ser os editoriais de lançamento. Tem mesmo tom de um editorial de lançamento, mas percebe-se que não foi feito em abril de 1946, data do lançamento da primeira edição pois comenta fatos que haviam acontecido depois, como um concurso de poesia da Academia de Letras José de Alencar, da qual Dalton era sócio convidado. Também citava coisas que



foram incorporadas pela própria revista no meio de sua existência, como a epígrafe de Stendhal sobre a geração romântica. Apesar disso, o tom é de editorial, de “palavras inaugurais”.

Trevisan inicia o artigo afirmando que a província estava, em 1947, parada na década de 20 e bem no início da década, ainda antes do aparecimento do movimento modernista. Ele ia mais além e contestava a própria existência, ou ainda alguma influência que permanecesse desse movimento, o Modernismo, em terras paranaenses, como se pode ver já na primeira e contundente frase do texto:

É um imenso claro na história literária do Paraná esse da revolução modernista... que não houve.

E depois passa a explicar como o modernismo teria sido mal assimilado nas terras paranistas:

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 doutros tempos, como nuvens de verão.

Era como se, para a província e os artistas provincianos, a Grande Guerra, as revoluções ou mesmo as transformações e acontecimentos artísticos, como o Modernismo, não fossem mais que um incômodo passageiro, coisas que pouco influenciariam o seu habitat natural. O lírio é uma flor natural da Europa e parte da Ásia, que se adapta facilmente ao clima temperado e também costuma dar em brejos ou charcos. Flor utilizada nos escritos e venerada pelos simbolistas paranaenses.

O artigo segue e traz, então, um ataque direto ao Paranismo. Já no parágrafo seguinte, em que continua a análise de que não houve consequência

para a província do movimento modernista de 22, está escrito pela pena ferina de Dalton:

Fortalece-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,

É bastante agressiva a afirmação que o Paranismo tem uma mentalidade reacionária que amputa as mãos e fura os olhos dos jovens artistas, isto é, não os deixa ver nem escrever ou pintar o que querem, em nome de tradições que devem ser preservadas. Significa dizer que essas tradições só serão mantidas, só permanecerão, se os jovens artistas forem amputados ou “transformados em velhos” ao aceitar as mesmas tradições e não pensar mais em futuro ou mesmo em presente. E voltam os lírios:

As gerações seguintes se sacrificaram por este 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 seu teatro levando à cena “Saudades” de Paulo Magalhães?

Aqui, Dalton volta a falar do sacrifício das gerações que aceitaram o culto ao mito e com isso decretaram a própria morte, ou, no mínimo, a submissão. E cita como exemplos do “passadismo” reinante, o concurso de poesia da Academia de Letras José de Alencar que proibia o uso da partícula “que”. No número anterior da *Joaquim*, esse concurso com esta regra específica já tinha sido motivo para figurar na seção “Oh! As idéias da província...”.

A partir desse ponto do artigo, Dalton começa a falar do novo, da nova geração que propõe uma nova abordagem sobre a arte e que, para isso, não vai mais se sacrificar ou se submeter aos mitos. É então que o texto mais se parece com um manifesto, com um desfilarm de intenções dessa nova revista que seria a representante dos novos, de uma nova geração dessa última província brasileira:

Houve uma geração que não quis morar em sua casa vazia.

Não podem os jovens artistas se submeter a acomodações, que o reino em perigo 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, moços da última província do Paraná, não declinamos de nossa responsabilidade na marcha dos acontecimentos.

É uma conclamação dos moços, para que eles lutem na arte como lutaram na vida, lembrando que essa geração havia acabado de sair da Segunda Guerra Mundial. O texto dava o reconhecimento que a arte anterior havia sido boa um dia, mas não interessava mais. Ao mesmo tempo, a continuação do manifesto reprovava a falta de renovação e a exigência que se fazia do respeito aos mitos. Dalton afirma que “os donos das artes do Paraná” tinham “medo à vida” e que por isso estariam longe da realidade, amarrados a um passado, desconectados do presente. A vida que eles pregavam já havia sido vivida por outros anteriormente. Eles não eram mais os agentes do presente e haviam abdicado de qualquer possibilidade de futuro. E então, Dalton afirma que:

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.

Para a arte pouco importa o sofrimento do homem que a faz. O que importa é o que, como, qual o resultado do que ele faz. E Dalton volta a lembrar dos românticos, como se eles fossem os inspiradores na quebra de tradições, no combate aos mitos: “A epígrafe com que Stendhal definiu a geração romântica, define também a nossa, que não tem o que continuar. Ela tem tudo por criar”. E o dono da *Joaquim* recorda então os ataques anteriores a Emiliano Pernet e

Alfredo Andersen. Ele rebate os que afirmam que foram apenas “simples prurido de irreverência” e os reafirma como “um estado de consciência”:

Primeiro, cumpria derrubar os muros e esboroou-se ao éco de nossa grita a muralha da China. Segundo, por em dia a arte do Paraná com o seu tempo. (Poty avaliou, por exemplo, o atrazo das artes plásticas entre nós em 40 anos...) Soará a hora, então, de lançar o navio ao mar aventureiro.

Esse tom soa realmente como um manifesto de geração ou de grupo artístico apresentando armas. E os próximos parágrafos de “A geração dos vinte anos na ilha” desfilam as intenções dos jovens a partir daquele momento, depois de terem derrubado os muros e combatido os mitos. A hora era então de construção, da criação de tudo. E ele exemplifica o trabalho que cabia à geração da Segunda Guerra:

Nossa geração, com trabalho humilde, se propõe a participar de 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 inconsequente, 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.

Está aí nessa frase o resumo de todo o trabalho que vinha sendo feito e continuou por mais algum tempo dentro da *Joaquim*, ou seja, a revista surgiu da decisão de romper com o passado. Todo o trabalho foi feito pensando nesse rompimento e inserindo a nova geração na construção de seu próprio tempo. Era o fim de uma era no Paraná e começo de outra. Acabaria ali, pensava Dalton e se esforçava para que fosse verdade, a continuidade do Paranismo então reinante ou sobrevivente, que esmagava as novas gerações sempre cobrando respeito e, mais que isso, submissão aos mitos (o Paranismo se mostrou mais forte e persistiu, como vimos, tanto nas artes quanto na política). E a decisão de rompimento foi bastante corajosa pois quebrava uma tradição

que se mantinha há cerca de meio século pois, afinal, os paranistas eram os mesmos que haviam se engajado no movimento Simbolista e também eram os mesmos que se haviam batido em prol da República. Desde 1857, com o nascimento de Rocha Pombo, o decano da turma, houve uma continuidade de artistas e historiadores que conviveram construindo uma identidade paranaense/paranista que agora estava sendo, finalmente, combatida. Precisava mesmo de coragem

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.

Essa última frase desse parágrafo nem parece coisa escrita por Dalton Trevisan. Ufanista, esperançosa, cai bem mesmo é num manifesto geracional de volta ao romantismo combatente de um Vitor Hugo, ou Stendhal. Também remete ao “amor” aconselhado por Paul Verlaine no “Manifesto para não ser lido”, que pregava: “Vamos, poetas que somos, amemo-nos uns aos outros, esta máxima é tão bela em arte quanto na moral...”. Mas o “escorregão” dura pouco e logo ele volta a corrigir o alvo de sua artilharia, mirando no que havia proposto, ou seja “romper com o passado e suas tradições estéreis”, como havia escrito antes. E voltam os ataques locais nas últimas frases desse verdadeiro manifesto anti-paranista:

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.

A arte paranista, no mau sentido da palavra, com seus mitos e suas tradições construídos pela província e restritos a ela, era o alvo a ser combatido e o foi, seguramente, por *Joaquim* desde o início e até quase o fim. Esse manifesto no número nove da revista foi o ápice da guerra que começou nos combates da entrevista de Poty, e teve outros pontos alto nos artigos combatendo Emiliano e Andersen, sem esquecer também a guerra de guerrilha da seção “Oh! As idéias da província...” E se, com um término ufanista e mesmo orgulhoso, convencido, Dalton afirma que a literatura paranaense iniciava-se naquela hora, o texto e esta edição foram um marco da revista. Marcou uma transição.

Esse manifesto ao mesmo tempo em que apontava as intenções da publicação, liberava Dalton Trevisan para conduzi-la em outras missões, dedicando-se quase que exclusivamente a inseri-la na discussão cultural contemporânea. Havia finalmente ultrapassado as fronteiras da Rua XV ou, mais que isso, superado todas as fronteiras pois as atividades internacionais da cultura em geral tinham espaço dentro da revista, como se verá comprovado, mais uma vez, nesta própria edição e como veremos no próximo capítulo.



**CAPÍTULO 4**

*Do meio para o fim*





## O pêndulo

*Joaquim* nunca se resumiu a falar exclusivamente do meio local e sempre teve uma preocupação de se inserir nas discussões externas. Havia uma espécie de movimento pendular que ia ora para dentro - o combate aos padrões culturais locais impostos pelo Paranismo – ora para fora, com as tentativas de se inserir nas discussões sociais e artísticas cosmopolitas. E essa atuação exterior também era um movimento pendular, uma vez que a revista pretendia tanto trazer a discussão para dentro do Paraná, quanto colocar-se até mesmo como provocadora em discussões externas.

Na mesma edição de número nove, que foi marcante e se iniciava com o texto-manifesto “A geração dos vinte anos na ilha”, de Dalton Trevisan, havia outros manifestos, não feitos exclusivamente para atacar ou se apresentar como opção aos paranistas, mas igualmente pedindo espaço e combatendo reacionarismos. O principal deles era o texto de Antonio Candido, chamado justamente de “Plataforma”. O texto foi retirado do livro *Plataforma da Nova Geração*. Era uma coletânea de artigos de escritores e críticos sobre a nova geração de artistas da década de 40. Esses textos haviam sido inicialmente publicados nas páginas do jornal *O Estado de S. Paulo* e posteriormente reunidos em livro. Eram uma espécie de resposta, em um diálogo com outro livro, *Testamento de uma geração*, que também reuniu cerca de 40 depoimentos de artistas e críticos sobre seus “credos pessoais”, ou “um resumo das suas próprias convicções e crenças a respeito da natureza do homem e do mundo, que saíram primeiro no *O Estado de S. Paulo*, entre 1941 e 1942, para depois, em 1944, serem reunidos em livro, sob a coordenação de Edgar Cavalheiro e, assim como o *Plataforma*, de 1945, publicado pela Editora Globo, de Porto Alegre. O *Testamento* trazia depoimentos de pessoas mais maduras, que haviam sido contemporâneas e alguns partícipes da Semana de Arte Moderna, de 1922. Eram nomes como Tristão de Ataíde, Afonso Arinos de Melo Franco,

Augusto Frederico Schmidt, Ascenso Ferreira, João Alphonsus, Jorge de Lima, Oswald de Andrade, Pedro Calmon, Sérgio Milliet, entre outros. Mário de Andrade também havia sido convidado, mas ficou hesitante com o texto que deveria apresentar e acabou refugando o convite, Mas a reflexão que os 20 anos da Semana de 22 trazia e que fora aguçada pelas perguntas enviadas a ele para a participação no projeto, acabaram resultando na palestra *O Movimento Modernista*, lida no Itamaraty e que depois vai a fazer parte da obra *Aspectos da Literatura Brasileira*. Ficou bastante conhecida como uma crítica de alguém por dentro do Modernismo, quase um *mea culpa*, em que apontava o aristocratismo, o individualismo e a vaidade como erros dos precursores do Modernismo. Sobre o *Testamento*, Massaud Moisés afirma:

Atirando no que via, Edgard Cavalheiro acertava no que não via, ou ao menos, não ocupava o primeiro plano do seu inquérito: os modernistas de 22 viviam no início da década de 40 uma fase recordatória, sentindo-se autênticos “vencidos na vida”, uma vez que entre a imagem projetada ou cultivada e a verdadeira, entre o sonho e a realidade, ia um abismo. Assim, se a confissão pública patenteava o fundo falso do movimento de 22, também punha às claras a estatura moral de seus promotores, sobretudo de seu presuntivo guia: poucas gerações fizeram o *mea culpa* com tanta sinceridade. E o mal, ou melhor, o bem já estava feito, porquanto ninguém, em sã consciência, poderia recusar ao movimento de 22 a função saneadora que desempenhou, ainda que movida por vetores morais ou psicológicos menos defensáveis.<sup>127</sup>

Como o primeiro projeto de *O Estado de S. Paulo* ficou com este viés memorialista e revisionista da geração de 22, o jornal acatou um outro projeto que, desta vez, viesse a falar dos jovens e da perspectiva de futuro para a literatura e a arte. Foi assim que, a partir de meados de 1943 e estendendo-se até início de 1944, sob coordenação de Mário Neme, cerca de 40 novos valores também faziam uma reflexão sobre o movimento de 22, mas com o intuito de apontar para a frente, não sem também fazer a própria auto-crítica. Assim, passaram pelas páginas do jornal e depois ficaram reunidos em livro, entre

---

<sup>127</sup> MOISÉS, Massaud. *História da Literatura brasileira v. V*, op. cit., p. 371-2.

outros, Mário Schenberg, Fernando Góes, Ernani Silva Bruno, Rui Coelho, Paulo Emílio Sales Gomes, o próprio Edgard Cavalheiro que organizara os depoimentos anteriores, Alphonsus de Guimarães Filho e Antonio Candido, que teve parte de sua contribuição republicada em *Joaquim*, quase três anos depois. O texto de Candido propõe que se lute contra o pensamento reacionário e vença o medo, como podemos ver em dois trechos escolhidos:

(...) se você me perguntar qual “o” dever específico da nossa geração, eu não saberei responder. Mas se me perguntar qual poderia ser, no meu modo de sentir, um rumo a seguir pela mocidade intelectual no terreno das idéias, eu lhe responderei, sem hesitar, que a nossa tarefa máxima deveria ser o combate a todas as formas de pensamento reacionário.

(...)

Porque há para todos nós um problema sério, tão sério que nos leva a procurar meio afoitamente uma “solução”: a buscar uma regra de conduta, custe o que custar. Este problema é o do MEDO. Do medo que nos toma a todos de estarmos sendo inferiores à nossa tarefa; ou de não conseguirmos fazer algo de definitivamente útil para o nosso tempo, como, de um modo ou de outro, fizeram os rapazes de Vinte. Você tem algum critério para afastar este medo? Eu não posso bem dizer que tenha, mas confesso que esse combate a todas as formas de Reação, que eu apenas sugeri, nos ajudaria muito a ficar livres dele. E a podermos dormir em paz.

Estas duas séries de depoimentos que saíram em jornal e em livro podem ter inspirado Dalton Trevisan e os colaboradores de *Joaquim* a fazerem algo semelhante. A partir da edição de número 11, a revista começa também a publicar alguns depoimentos de gente ligada a ela. É quase como se fosse uma continuação do “Plataforma da nova geração” com a diferença, já notada por Miguel Sanches Neto, de que o livro ficava centralizado nos nomes paulistas e com uma grande predominância de críticos e sociólogos que faziam um trabalho mais de interpretação do que de criação. A revista de Curitiba abriu o leque, convidando pessoas de várias regiões do país e predominantemente criadores, que não seguiam rígidas orientações estéticas de um determinado grupo ou movimento. Analisando esses depoimentos, Sanches Neto escreveu:

*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 dessa seção os seguintes jovens: Raimundo de Sousa Dantas (nº 11), Ney Guimarães (nº 11), Francisco Pereira da Silva (nº 11), Ledo Ivo (nº12), Harry Laus (nº13), Armando Lins (nº13), Bernardo Gersen (nº17), Temístocles Linhares (nº17), Afonso Félix de Sousa (nº19), Oscar Sabino (nº20), Adalmir da Cunha Miranda (nº 21) e o já consagrado Murilo Mendes (nº15). Qual é o denominador comum desses nomes ou da geração à qual eles pertencem? Parece ser justamente a falta de um denominador comum.<sup>128</sup>

O Paranismo, com a justificativa de construir uma personalidade própria para o Estado, acabou se voltando demais para dentro e se isolando do que acontecia fora da província que interessava a ele. *Joaquim* procurava manter novamente o contato com o exterior e quando o pêndulo saía, não ficava só no país, pois avançava ao estrangeiro. A revista sempre fez questão de circular idéias de autores e movimentos externos. Isso vinha desde o início, desde o Manifesto para não ser lido”. Aquela “importação” que faltava, da qual se queixava Poty, estava sendo feita constantemente pela publicação. Na mesma edição emblemática, de número nove, que marca o fim dos embates locais mais diretos, em que o pêndulo quase não volta mais ao interno, aparecem outros textos opinativos que são uma espécie de continuação das críticas locais sendo levadas a um outro nível, ao exterior. Lembremos que neste número apareceu o texto “Geração dos vinte anos na ilha”, de Dalton Trevisan, que, como vimos, é uma espécie de editorial tardio da revista. Ao contrário dos editoriais, que aparecem na primeira edição, de serem “palavras inaugurais”, este foi uma

---

<sup>128</sup> SANCHES NETO. Op. cit., p. 236.

espécie de despedida, no qual Dalton Trevisan explicou porque deveria se desligar do Paranismo e encerrou com as seguintes palavras:

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.

Depois, ainda neste mesmo número, veio o “Plataforma”, de Antonio Candido, que pedia uma luta contra o pensamento reacionário e um enfrentamento do próprio medo, numa reflexão sobre o papel do intelectual nacional nos anos 40. E, como o número é emblemático do projeto da revista, outros textos continuavam com esse clima de manifesto, de plataforma, mas, desta vez, pegando exemplos do exterior. Eram o “Manifesto Invencionista” (de artistas plásticos argentinos), seguido de um artigo de Carlos Drummond de Andrade sobre o invencionismo; e também um artigo de Sartre sobre prosa e linguagem. Era como se Dalton reafirmasse através desses textos que: “O mundo é um só, os nossos problemas, estéticos ou vitais, são já os mesmos dos moços de Paris ou dos moços de Moscou”, como havia escrito no seu artigo. O “Manifesto Invencionista”, que artistas plásticos argentinos lançaram junto com a primeira exposição invencionista, em 1946, afirmava: “No hay nada esotérico en el arte; los que se pretenden “iniciados” son unos falsários”. Ou ainda: “Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, por el contrario, contribuyan a colocar el hombre en el mundo.” E Sartre, termina o artigo “Prosa e Linguagem” com a seguinte afirmação:

Se nós não escrevemos já como no século XVII, é decerto porque a língua de Racine e de Saint’Evremont não se presta a falar das locomotivas ou do proletariado. Depois disso, os puristas talvez nos proibam de escrever sobre as locomotivas. Mas a arte nunca esteve do lado dos puristas.

São todas manifestações pedindo espaço e contestando forma e fórmulas passadas de se fazer arte. Além disso, cobram a participação do artista na

sociedade. Poderiam estar na primeira edição de *Joaquim*, junto ao “Manifesto para não ser lido”, mas estavam aqui, acompanhando, dando força e vigor ao manifesto “A geração dos vinte anos na ilha”. Eles formam um conjunto que deixa essa edição de *Joaquim* como um marco dentro da existência da revista. Mostram também que a publicação não falava apenas do Paraná e tinha uma preocupação bem mais ampla, de apresentar a arte nacional e universal. Em todas as edições há essa discussão sobre a arte universal, num trabalho de debate e questionamento constante. Vários autores receberam estudos, mas os mais importantes foram Gide, Sartre e Kafka, referências constantes em várias edições.

Este número assinala, ao mesmo tempo, o ponto máximo de combate ao Paranismo e ao academicismo, que no Paraná eram praticamente a mesma coisa, e uma mudança de rumo. A partir dele, o foco da revista vai se afastando das questões locais e se voltando quase que exclusivamente para as questões nacionais e universais. Era como se a guerra já estivesse ganha ou, por outro lado, que não valesse mais a pena participar da luta. O inimigo deixava de ser interessante e perigoso e a frente de batalha estava mais distante das coisas paroquiais locais. Ela avançava pelo mundo todo em busca de questões mais abrangentes da literatura e da arte. Não que essa preocupação em mostrar e discutir as coisas do mundo já não estivesse presente antes. Ela se apresentou desde o “Manifesto para não ser lido”, desde as palavras inaugurais e se renovava número a número, mas dividiam as atenções com a crítica local.

A partir dessa edição, as discussões e mesmo as formas mais bem humoradas de crítica à arte local vão arrefecendo dentro de *Joaquim*. Os questionamentos e as reflexões são voltadas sobre a arte no país e no mundo. Existem alguns artigos que se voltam à cultura local, como a publicação de um conto inédito de Newton Sampaio em que faz uma gozação com todos os membros da Academia Paranaense de Letras dos anos 30, sem poupar ninguém (nº 12). Mas não há mais necessidade da seção “Oh! As idéias da província...”, ou discussões diretas com membros locais representantes das artes. Mas há uma “recaída” histórica. Na edição de número 18, que comemora

o aniversário de dois anos da revista é lembrada a batalha contra o Paranismo e o academicismo. Na página três estão reproduzidos, juntos, justamente os três mais importantes textos de ataques locais - sobre Emiliano Pernetá, do número dois, sobre Andersen, do número sete e o manifesto contra a arte paranista, do número nove. Já que era uma edição de aniversário, não seria demais lembrar o que havia sido feito e os três artigos eram as marcas mais visíveis daquela batalha. Faziam parte do passado e comemorados como efemérides. Mas a preocupação do editor já era outra pois a essa altura já não havia mais a necessidade de afirmação através do combate. Agora era através da produção e crítica literária que se fazia o trabalho. E não se focava mais prioritariamente o Paraná. Fosse para críticas ou construções, a revista havia definitivamente rompido com a fronteira da Rua 15.

### **Combate na ficção**

Mas há algo que precisa ser dito para que fique claro. Dalton Trevisan não atacava o Paranismo e o conservadorismo das artes paranaenses ou curitibanas apenas com seus artigos críticos. Nos seus escritos de ficção esse combate também se dava. Nada de se render ao velho hábito do elogio mútuo ou de cantar as belezas naturais do Estado, principalmente seus pinheiros e pinhões, que tanto já haviam servido de inspiração, e que foram usados à exaustão pelos paranistas. Não, Dalton procurava outro caminho em que o que importava, como ele mesmo havia dito, não eram os pinheiros, mas o homem à sombra. No entanto, há um conto que ele dedica à Curitiba, chamado “Minha Cidade” (nº 6), que traz um mote que depois viria a se repetir em sua escrita: a de falar de Curitiba do seu jeito, da “sua” Curitiba toda especial. Esse conto, como já vimos anteriormente, saiu na edição de número seis de *Joaquim*, e começa já expondo toda a oposição aos paranistas sobre a forma como ele vai cantar a sua 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,

Esse mesmo texto que saiu em *Joaquim* foi publicado muitos anos depois, em 1968, no livro *Mistérios de Curitiba*, e republicado, em 1992, na coletânea *Em busca da Curitiba perdida*, mesmo título pelo qual o conto passou a se chamar. Esta última versão – pois é de conhecimento geral que a cada publicação, mesmo em coletâneas, Dalton faz questão de mexer em seus escritos – começa assim:

Curitiba, que não tem pinheiros, esta Curitiba eu viajo. Curitiba, onde o céu azul não é azul, Curitiba que viajo. Não a Curitiba para inglês ver, Curitiba me viaja.<sup>129</sup>

Miguel Sanches Neto observa que esse mesmo conto “Minha cidade”, depois de sair na *Joaquim*, havia dado nome e iniciado uma série de outros escritos que tinham a cidade como tema na revista *Guaíra* (1949-1955), da qual Dalton Trevisan também foi importante colaborador. Trata-se de uma publicação que pretendia ser tão cosmopolita quanto a *Joaquim* e que, por isso mesmo, sofreu com a reclamação de não se importar com as coisas locais, o que mostra como o Paranismo permanece, apesar do combate a ele. Nota também Sanches Neto que, em 1953, o mesmo conto é publicado em um pequeno cordel ilustrado por Poty, com o nome mudado para *Guia Histórico de Curitiba*. E o professor e escritor comenta sobre a primeira versão, a que saiu em *Joaquim*:

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

<sup>129</sup> TREVISAN, Dalton. *Em busca da Curitiba perdida*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 7.

pequenas multidões já despersonalizadas. É o homem 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).<sup>130</sup>

E, em comparação com a atualização do texto e a mudança do verbo *cantar* pelo *viajar*, ele afirma:

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.<sup>131</sup>

Ao comentar a paralisação do tempo desta Curitiba *cantada* ou *viajada* pelo autor, o crítico aponta para algumas diferenças entre os dois textos ao falar sobre o relógio da Praça Osório. Ele refere-se ao primeiro, da *Joaquim*, e à versão que apareceu em 1953, como *Guia Histórico de Curitiba*, mas podemos acrescentar a versão mais nova, do *Em busca da Curitiba perdida*. Vamos aos três, pela ordem cronológica:

(...) 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 (...)

(...) Essa Curitiba não é a minha. Eu sou da outra, do relógio na praça Osório que sempre marcou seis horas e meia em ponto (...)

(...) essa Curitiba merdosa não é a que viajo. Eu sou da outra, do relógio na praça Osório que marca implacável seis horas em ponto (...)

São pequenas alterações, mas que fazem grande diferença, como a substituição de um verbo, a entrada ou a saída de um adjetivo. Se no primeiro a hora está fielmente errada, nos outros dois ela está congelada, assim como a Curitiba em que Dalton viaja. Para o professor, “isso sugere que ele já está

<sup>130</sup> SANCHES NETO. Op. cit., p. 223-4.

<sup>131</sup> Ibid., p. 224.

vendo Curitiba de uma perspectiva histórica (daí o título novo: *Guia Histórico de Curitiba*), como uma cidade que já vai deixando seu passado colonial para trás”.<sup>132</sup>

Essas alterações comuns de Dalton Trevisan em contos já acontecem dentro da própria *Joaquim*. O primeiro deles, que foi publicado logo na edição de estréia, o “Eucaris dos olhos doces”, foi reaproveitado na edição de número 20, a penúltima. Um comparativo simples, dos primeiros parágrafos mostra a evolução da construção do texto, que não vou aqui comentar, pois não é propósito desse trabalho, apenas aponto como exemplo da preocupação estética do autor que se iniciava na prosa ao mesmo tempo em que produzia a revista. O próprio título mudou para “Eucaris a de olhos doces”. Vamos ao primeiro:

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 UM ESTLELINHA!

- NÃO APONTE, BOBO, NASCE VERRUGA NO DEDO ...

E agora direto para a segunda versão:

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, ôh, 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!

---

<sup>132</sup> Ibid., p. 224-5.

- Não aponte, bobo, nasce verruga no dedo ...

Entre as duas publicações, há o intervalo de dois anos e meio (abril de 1946 a outubro de 1948). Dalton fazia essas mudanças mesmo em intervalo de tempo menor e não só na ficção. Ele fazia o mesmo com seus artigos opinativos. Como já vimos, os três principais textos de combate ao Paranismo, atacando Emiliano Pernetá (nº 2), Andersen (nº 7) e o manifesto do nº 9, foram repetidos em parte na edição comemorativa de dois anos (nº 18). Todos os textos republicados tiveram pequenas mudanças em relação aos originais. Seja no corte ou alteração de um pronome ou adjetivo ou mesmo moldado com outro recorte, puxando frases que antes estavam no fim do artigo para o começo dele. Vamos a alguns exemplos, começando com “Emiliano, poeta medíocre”. Para não me alongar, o que não é necessário pois o sentido dos textos permanece exatamente o mesmo e o que muda é apenas o estilo, apenas reproduzirei o primeiro parágrafo de cada versão:

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 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. (*Joaquim nº 2*)

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 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 lamentamos o D’annúnzio que podia ter sido para apreciá-lo como o D’annúnzio que não foi. Nossa geração não quer mais nutrir-se de equívocos que a afastem da rua dos homens. (*Joaquim nº18*)

Essa referência a D'annúnzio que foi introduzida no primeiro parágrafo da segunda versão, estava, originalmente, no décimo parágrafo.

No texto “Viaro, hélas ... e abaixo Andersen!”, na primeira versão, Trevisan faz questão de iniciar com uma apresentação do artista Guido Viaro, uma microbiografia de seis parágrafos para só então começar a comparação com Andersen. Na republicação, toda essa introdução foi suprimida. Talvez por falta de espaço pois todos os três textos foram concentrados em uma só página na edição comemorativa dos dois anos da revista. Vamos, portanto pegar um exemplo de alteração que não se fez por razões de espaço, pinçando algumas frases quase iguais nas duas versões:

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 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 como, no seu maior título, de DISCÍPULOS DE ANDERSEN! Chega de canonização do pintor pai de não sei que se o foi em priscas eras, já é puro fantasma a assombrar a pintura de época que não a sua. (*Joaquim* nº 7)

Lancemos um exorcismo sobre Andersen, não tanto por causa dele, senão o que representa como arte superada, moldes estratificados, tabu. Foi pintor de méritos reais (“é ainda o melhor do Paraná”, segundo G. Viaro), mas está deitando sombra incômoda aos vivos. Artistas realizados, como Th. De Bona e Lange de Morretes, de estilos próprios, são no dia de hoje apontados como “Discípulos de Andersen” ... Chega de canonização do pintor pai de não sei que que, se o foi em priscas eras, é fantasma assombrando uma tela branca. (*Joaquim* nº 18)

O terceiro texto, o manifesto “A geração dos vinte anos na ilha”, teve um parágrafo suprimido na segunda versão, mas pode ser o problema de falta de espaço. No mais, pequenas alterações que o deixaram como o mais semelhante ao original. No entanto, a simples troca de uma palavra pode significar muito como poderemos ver com esse exemplo:

Nossa geração, com trabalho humilde, se propõe a participar de seu tempo, empenhada em salvar o homem com a sua arte, como puder. (*Joaquim* nº 9)

Nossa geração, com trabalho humilde, se propõe a participar do seu tempo, empenhada em servir o homem com a sua arte, como puder. (*Joaquim* nº 18)

É apenas uma palavra, mas trocar *salvar* por *servir* mostra também uma troca de postura, a consciência de que a arte não pode se propor a salvar nada. Foge assim das pretensões messiânicas ou românticas e coloca-se numa posição mais humilde, de participação no seu tempo ao procurar cumprir tarefas. O artista deixa a sua posição elitista, de salvador do homem, para adotar um posto mais simples, mais próximo a um artesão.

### **Livros em revista**

No quinto número da revista, surgiu uma coluna chamada “Registro de livros”. Como o nome explica, começa-se a fazer resenhas resumidas de apresentação de lançamentos de livros. O primeiro a ser apresentado foi *Interpretações*, de Wilson Martins, uma coletânea de textos críticos que haviam sido publicados em jornal entre 1942 e 1944 e foi reunida em livro pela Livraria José Olympio, em 1946. Também é apresentado *Lâmpada sobre o Alqueire*, de Edgard Braga (Livraria Martins Editora, 1946), uma coletânea de poemas de inspiração modernista. Ao pé da seção era anunciado que “*Joaquim* é o representante da revista “Paralelos”, dos moços de São Paulo”, e explicava que quem se interessasse em lê-la que procurasse a redação da *Joaquim*. Esse “Registro de livros” manteve-se na edição seguinte com mais uma apreciação crítica, desta vez bastante negativa, do livro *Almas penadas*, de Pedro R. Wayne (Pongetti, 1942). Como se vê, não se preocupou em falar de uma obra recente e ainda ocupou-se de um livro que, segundo a crítica publicada, “pode,

perfeitamente, deixar de ser lido”. Parece que o artigo havia sido escrito mais para desestimular os que se arriscariam a mandar livros para a redação de *Joaquim*. Por isso, soava quase como um desafio o aviso ao pé da seção: “Remessa de livros à redação de *Joaquim*”.

Nas três edições seguintes, esta seção desapareceu. No número oito, ao pé da página 13, vinha um recado com o título de “Registro de Livros”, e o seguinte texto: “Iniciaremos, no próximo número, uma seção especializada sobre noticiário bibliográfico. Remessa de livros: à redação da *Joaquim*”. Apesar do recado, a seção só voltaria, reformulada, com uma nova proposta e um novo status, a partir do número 10. E também com um novo nome: “Revista de Livros”. A seção, agora, não fazia mais críticas, mas apresentava os livros em brevíssima resenhas e também falava de editoras. Mais tarde, ainda, encampou também a divulgação de revistas contemporâneas de várias partes do país. Não há uma preocupação de se dirigir os lançamentos para determinada escola literária ou região do país ou do mundo. É um projeto aberto à produção literária das metrópoles e das províncias, e de grandes e pequenas editoras, sem distinção. Na estréia, foram indicados livros de editoras do Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador (Edições Elo) e Curitiba (Editora Guaíra). A partir daí, a seção foi constante, ficando fora apenas no número 16, totalmente dedicado a Andre Gide.

Miguel Sanches Neto, que fez o levantamento de todos os livros indicados na seção contabilizou o seguinte resultado:

A partir do levantamento das recomendações de leitura, podemos ver que foram indicados 130 livros ao longo os 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 espaço, que ainda é dividido com 12 títulos estrangeiros e dois de instituições. Assim, a revista não se revela nem provinciana nem metropolitana, mostrando já nesta rubrica a sua orientação.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Ibid., p.165-6.

Sanches Neto faz outras contas e observações e chega à conclusão que, somando-se as 33 obras traduzidas com as 12 estrangeiras, têm-se 34% das indicações da seção. Ele também nota que foram divulgadas pela *Joaquim* 31 outras revistas, a maioria delas de jovens, que circularam na mesma época que a publicação curitibana. Evidentemente, *Joaquim* recebia o troco e obtinha divulgação na maioria das citadas. Era um projeto bastante diferente dos paranistas, que se fechavam. Agora, tratava-se de manter uma comunicação constante com o externo, de influências mútuas. Recorro novamente a Sanches Neto, que, sobre a troca entre as revistas e a seção “Revista de livros”, observa:

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 subjugarem 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 delas com o mesmo fito.<sup>134</sup>

### **As polêmicas nacionais**

No início da revista, Dalton Trevisan provocou polêmica ao investir contra artistas e costumes locais. Já vimos que ele não se limitava a isso e o pêndulo de *Joaquim* trabalhava para dentro e para fora da província. Se no começo os ataques foram internos, do meio para o fim, alguns artigos trataram de questionar valores nacionais reconhecidos, inclusive um que era colaborador da

---

<sup>134</sup> Ibid., p. 167.



própria revista. Três desses principais ataques foram contra Monteiro Lobato (1882–1948), Gustavo Corção (1896-1978) e Otto Maria Carpeaux (1900-1978).

Na edição de número 12, Dalton ataca Lobato em um artigo com o título “O terceiro indianismo” e o subtítulo de “Monteiro Lobato é um Cornélio Pires passado a limpo”. A crítica é feita a propósito do lançamento das obras completas do autor, em 30 volumes, que se dava naquele ano. Em contraposição à publicidade da editora que afirma tratar-se do maior escritor vivo do Brasil, O jovem Dalton afirma que:

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.

Já vimos que Dalton é bom polemista e gosta de se colocar contra a institucionalização dos intelectuais. Desta vez, no entanto, o ataque parece ainda mais colérico do que os anteriores. Ele vai, durante todo o artigo, destilando um certo rancor contra o autor de *Cidades mortas*. De maneira enviesada, faz uma defesa do Modernismo ao afirmar, com ironia, que Monteiro Lobato “teve a honra de ser o primeiro que chamou o Modernismo, no Brasil, de ‘paranóia ou mistificação’”. Cita a novela *Urupês* como um dos exemplos do que aponta como má literatura e um terceiro indianismo:

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 de “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*.

Dalton critica em Lobato aquilo que também criticava nos paranistas, ou seja, de o autor dar mais atenção às paisagens do que aos homens e de usar artificialismos quando pretende descrever os seres humanos. “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”,

escreve o paranaense que também se opõe aos que colocam *Urupês* como o primeiro livro da literatura brasileira:

O primeiro livro talvez em língua brasileira? Mas a sintaxe é de Camilo, estilizada a fala dos heróis e até com um gongorismo lusitano da linguagem.

E Dalton continua apontando exemplos do que acha de falho na literatura de Lobato, mas fazendo uma breve ressalva quanto à importância de sua literatura infantil (“em particular *O Sacy*”). No resto, é ataque puro e bravio:

Esteve contra o Modernismo como esteve contra todos os movimentos de renovação de nossa arte; em literatura pintou as mesmas dálias 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.

Monteiro Lobato morreria no ano seguinte e estava mesmo passando por uma espécie de revisão crítica por ocasião do lançamento das obras completas. Mas, ao final do artigo, sabe-se melhor porque, afinal, o crítico estava tão bravo com o criticado. Afinal o autor de *Sítio do picapau amarelo* e, por isso mesmo reverenciado pelas crianças e adolescentes, havia falado mal, em uma entrevista, justamente dos jovens, como revela o próprio artigo do editor da *Joaquim*:

Quando um repórter lhe disse que os moços viam nele, por causa da sua prisão na ditadura, “um exemplo de resistência”, respondeu com tais palavras:

“- Não acredito nesses moços...”

Em nota ao fim do artigo, revela-se que a declaração foi dada em uma entrevista a Mário Silva Brito. A resposta afirmando o descrédito aos moços que o tinham como “um exemplo de resistência” deve ter sido sentida por Dalton como dirigida direto a ele, que havia sido um admirador do consagrado escritor.

Na adolescência, no jornal *Tingüi*, editado nos tempos de colegial, Trevisan havia escrito um outro artigo, desta vez bastante elogioso, justamente por ocasião da prisão de Monteiro Lobato. Neste primeiro texto, de 1941, Dalton tinha 16 anos. Dizia-se com o coração confrangido com a prisão e chamava de “pai das letras” o mesmo escritor que cinco anos mais tarde atacaria em *Joaquim*. A mesma carga emocional escrita, na adolescência, para elogiar, foi usada, no início da vida adulta, para atacar.

Mas Dalton não ficou só nesta crítica. Dois números depois, na edição 14, o ataque continua. Foram publicados dois textos, o primeiro, logo à página 3, era a “Carta aberta a Monteiro Lobato”, de Raul Lozza; o segundo, à página 15, era “Os moços diante dos mais velhos”, do cearense Antonio Girão Barroso. No primeiro, Lozza, que se apresenta como “membro da Associação de Arte Concreto-Invenção (movimento que agrupa os artistas invencionistas, que praticam todas as manifestação de criação estética, no campo mais adiantado e concreto da investigação e prática da arte)”, colocava-se como defensor da arte moderna, contra a as idéias de Lobato, “e de todas essas manifestações modernas de arte, tão vilipendiadas pelo Sr. e chamadas CUBISMO, SURREALISMO, CONTORSIONISMO, IMBECILISMO, etc”. Ele lembra que a arte moderna era perseguida nos regimes fascista e nazista e que Hitler havia chamado de “arte degenerada ao cubismo, ao surrealismo e a todas as tendências abstratas e modernas”. Depois de lembrar que, se o nazismo e o fascismo tivessem vencido teríamos uma arte como a que Lobato apregoava, ele conclui:

Ao terminar essas linhas, Sr. Monteiro Lobato, não posso deixar de saudar toda manifestação artística renovadora, como fruto do espírito livre, progressista e juvenil da humanidade.

“Os moços diante dos mais velhos”, é um texto apresentado por Antonio Girão Barroso para o II Congresso Brasileiro de Escritores. Ele destaca a importância dos movimentos dos moços, chama a atenção para a série de

revistas que são publicadas em todo o país nos anos de 1946 e 1947 e no meio disso faz uma referência a Monteiro Lobato e a crítica feita por Dalton Trevisan:

(...) Monteiro Lobato, por exemplo, que foi apontado para o Prêmio Nobel de Literatura, já sofreu rude ataque de Dalton Trevisan, diretor de *Joaquim*, do Paraná, o que me parece um sinal bastante sintomático de outros ataques que, de certo, vêm por aí. Num parêntesis, ousou dizer que, se acho admiráveis algumas páginas do autor de *Urupês*, nunca pude tolerar o seu conhecido reacionarismo literário e artístico, com o que, aliás, estou de pleno acordo com Dalton Trevisan.

Barroso faz uma defesa das novidades trazidas pelo Modernismo, da fase de 22 a 30, como ele destaca e revela que, no Ceará, ele ainda era bastante combatido. E combate a reação que se fazia a essa primeira fase modernista. “Por que fazer voltar a língua aos tempos de Machado de Assis ou de outro qualquer grande escritor nacional?”, ele pergunta.

Na mesma edição aparece uma outra polêmica, desta vez não iniciada por Dalton Trevisan ou mesmo por *Joaquim*, mas por Gustavo Corção (1896-1978), que envolveu a revista em uma discussão sobre novos e reacionários. O artigo “O reacionarismo do sr. Gustavo Corção” é assinado por Waltensir Dutra, que respondia pelo cargo de redator da revista. Ele explica que o pensador católico carioca havia escrito no periódico católico *A Ordem* um artigo em que criticava *Joaquim* e que chamara a publicação paranaense de existencialista. De fato, em números anteriores, Temístocles Linhares havia feito considerações sobre o existencialismo, criando até uma árvore genealógica da corrente filosófica, e reproduzido artigos de Sartre. no entanto, Dutra explica que a revista não segue nenhuma tendência ideológica ou filosófica:

... *Joaquim* não é revista de um grupo hermético, e como tal não poderia colocar-se ao serviço de uma filosofia: suas páginas estão abertas a todas as correntes e nelas os novos opinam livremente.

E passa a tentar destruir a afirmação de Corção de que os movimentos de novos seriam reacionários e que faltaria “ousadia” à geração de *Joaquim*. O

redator da revista de novos pergunta: “Que espécie de ousadia deseja de nós? Que repetíssemos em 47 o Movimento Modernista?” E ele mesmo responde:

O Sr. Corção não pode ignorar que a nossa geração é uma geração post-modernista, é, como diz o Sr. Tristão de Ataíde, néo-modernista, “um movimento que vem devagar, sem manifestos nem revistas definidas, sem qualquer coesão e sem nenhum ímpeto demolidor”; e ainda: “ Por isso mesmo é que chamo ao movimento que se anuncia confusamente, mais pela intuição ou pelo olfato, de néo-modernismo. Um desdobramento do próprio modernismo. Uma nova página, um novo capítulo, talvez uma nova parte de uma obra já iniciada. E não um início, uma partida, uma ruptura, como foi o modernismo”.

A resposta de Waltencir Dutra mostra que havia uma procura por definição do novo momento cultural que se passava no país em meados da década de 1940. Não era um simples prolongamento do Modernismo de 22 e nem havia uma negação deste movimento. O que havia, e a *Joaquim*, pelo visto aceitava esta definição, era “o desdobramento do próprio modernismo. Uma nova página, um novo capítulo, talvez uma nova parte de uma obra já iniciada”.

### **Revolução da província**

No número 13, o anterior, Wilson Martins também havia feito uma reflexão sobre o que representava a geração na qual a publicação dirigida por Dalton Trevisan se inseria. Neste artigo também era admitida a idéia de que havia uma aceitação do movimento de 22, mas com alguma reflexão. Os jovens que cresceram em meio ao debate sobre o Modernismo sabiam que aquele momento, do início da década de 1920, havia sido explosivo, que havia sido feito um trabalho grande de destruição para que pudesse surgir um novo conceito.

Agora, no entanto, era hora de, aceitando-se a maior parte daquelas idéias, construir um novo tempo. Era uma outra revolução, no dizer de Wilson Martins:

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 1922, mas um movimento que representa o vértice de um movimento há muito tempo em ação. Não se realiza por intermédio de um número reduzido de intelectuais de vanguarda, portanto incalculavelmente longe 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, dispendendo os mesmos esforços criadores,

Nesta época, havia uma reflexão sobre o que representava o momento cultural brasileiro, principalmente por parte dos escritores que realizariam, em outubro de 1947, em Belo Horizonte, o II Congresso Brasileiro de Escritores. O I Congresso, realizado em 1945, foi uma importante manifestação pela liberdade tanto de criação quanto de opinião. Um manifesto contra o Estado Novo de Getúlio Vargas, poucos meses antes do presidente deixar o governo. Neste outro momento, não mais no Estado Novo, mas ainda à sombra da ditadura, da falta de liberdades, os intelectuais manifestavam suas apreensões e reflexões sobre o movimento cultural falando em revoluções, em modernidade (post-modernidade ou néo-modernidade), em conservadorismo, em reacionarismo etc.

O que os novos e mesmo alguns mais antigos pareciam enxergar era que, depois da revolução da vanguarda de 1922, ou seja de um movimento elitista e concentrado na capital federal e num grande centro como São Paulo, havia então, na segunda metade da década de 1940, uma revolução das províncias. Esta se manifestava através das inúmeras revistas que surgiam em diversas cidades de diversos estados e das quais *Joaquim* era uma das mais ilustres representantes. Tristão de Ataíde, citado por Waltensir Dutra, havia visto este como um movimento “que vem devagar, sem manifestos nem revistas definidas”. Não existia uma unidade pois era algo “difuso” como disse Martins. No entanto, alguns dos agentes dessa manifestação artística que iniciaria um

novo capítulo do Modernismo podiam ser reconhecidos. Eles foram nomeados nos artigos citados de Antônio Girão Barroso e de Wilson Martins. Os dois identificaram as revistas que davam voz às províncias. Em outros artigos de outros autores publicados em *Joquim*, alguma dessas revistas de novos ou de jovens também eram constantemente citadas, mas vamos ficar só com os dois, um do Paraná e outro do Ceará para identificá-las. Primeiro com Wilson Martins:

Os documentos dessa difusa revolução chamam-se o “Suplemento” da *Folha do Norte*, em Belém, *José* e as *Edições Clã*, no Ceará; *Nordeste*, em Recife; *Agora*, em Goiás; *Edifício* e suas edições, em Minas; *Magog*, *Fonte*, *A Época*, a futura *Orfeu* e os suplementos literários dos jornais no Distrito Federal; *Paralelos*, em São Paulo, como também a inesquecível *Clima*, iniciadora dessa renovação e um nome que por isso não podemos esquecer; *Joaquim*, no Paraná; *Uirapuru*, em Santa Catarina; a incomparável *Província de S. Pedro*, no Rio Grande do Sul; e quem sabe quantos outros existem no desconhecimento deste crítico de província. Quem já teve a oportunidade de folhear essas publicações e de tomar contato com os livros, com o pensamento das diversas províncias brasileiras, pode bem aquilatar da revolução que se está verificando.

#### Do Paraná ao Ceará, na afirmação de Antonio Girão Barroso:

No II Congresso Brasileiro de Escritores parece-me mais interessante e sobretudo útil chamar a atenção dos seus participantes para o fato novo que, agora mais do que nos anos imediatamente anteriores, vão surgindo aqui e ali, no Paraná como em Goiás, no Rio como em São Paulo e Minas, no Rio Grande do Sul, em Pernambuco, no Ceará, no Maranhão e no Pará, principalmente, autênticos movimentos de moços, de sentido, na maioria das vezes, abertamente renovador.

(...)

Em 1946-47, os moços explodem em revistas novas, diferentes dos padrões já conhecidos – *Fonte* e *Magog*, *Joaquim*, *Edifício*, *Paralelos*, *Agora*, *Nenhum*, *Clã* e *José*, *Região* e *Nordeste*... É necessário estarmos todos, velhos e moços, atentos a esse fenômeno que surpreende a tantos pelo inusitado do seu aparecimento pois, de último, tudo parecia se acomodar ao já-existente, àquilo que se mostrava tão definitivamente assentado ...

Essas revistas tratavam de disseminar as idéias básicas do Modernismo que, como vimos, principalmente nas províncias, mas também nos grandes centros, como a opinião de Gustavo Corção, ainda eram insistentemente combatidas. Mas, ao mesmo tempo, não era mais aquele mesmo Modernismo elitista de 22, já era um movimento de mais de duas décadas e que havia sofrido contestações e mesmo auto-críticas como a de Mário de Andrade. Não se tratava mais de apenas implantar as idéias modernistas, ou de destruir o parnasianismo antes reinante, mas principalmente de aceitar a existência do movimento e de tentar saber o que fazer com as idéias dele dali para a frente. Os modernistas sempre tiveram bom trânsito em *Joaquim*, que publicou em textos feitos especialmente para a revista, autores como Oswald de Andrade (nº 8) e Manuel Bandeira (nº14), além de, em textos reproduzidos, o também pioneiro Mário de Andrade e os representantes de outra fase, como Carlos Drummond de Andrade e Vinícius de Moraes; e críticos como Mario Pedrosa, Antonio Candido e Sérgio Milliet, entre outros, todos ligados à arte moderna. Para aquela geração que promovia a “revolução da província”, já estava superada a discussão sobre a importância ou não da herança dos modernistas. Ou seja, como escreveu Wilson Martins no ensaio “As novas gerações e as revoluções literárias”, publicado no número 13 de *Joaquim*: “O que havia de peregrino no Modernismo foi solidificado e incorporado à experiência das novas gerações”. Ou, como escreveu Waltensir Dutra respondendo a Gustavo Corção: “Escapou ao Sr. Corção o que há de ousado nessa nossa atitude. O fato de sermos continuadores da revolução modernista não importa em falta de ousadia – é antes o resultado de um forte desejo de construir; aceitando o que de bom nos deixou a revolução, desprezando os seus excessos, procuramos levar adiante o que ela iniciou.”



## 500 ensaios

No último número de Joaquim, quase sem destaque, na página 6, aparece também a última polêmica da revista. Desta vez o alvo é um colaborador assíduo, que foi incluído no “Manifesto para não ser lido” e produziu textos especiais para a revista: Otto Maria Carpeaux. O texto não estava assinado, mas foi feito por Temístocles Linhares, e intitulado “500 ensaios”, numa referência ao número de artigos que teriam sido publicados por Carpeaux em periódicos distintos nos seus dez anos de Brasil. O crítico curitibano afirma que seu colega nacional parece possuir “uma única preocupação: a de deitar erudição, de nos aturdir com a sua duvidosa sabedoria, sem ter até agora visado qualquer objetivo mais alto”. E o que seria para Linhares um objetivo mais alto? Ele explica na seqüência do texto:

Mais alto ou que tivesse em consideração pelo menos o que é inerente a todo escritor que se preza, interessado em captar o espírito, a palavra falada de uma geração ou de uma época. Pois não resta dúvida que um escritor deve sintetizar essa palavra, pondo-a em letra de forma. É o que se costuma chamar de seu caráter de historicidade.

Vamos destacar essa palavra, historicidade, como uma importante função do escritor e, conseqüentemente, também do crítico que irá analisá-lo e questionar se há ou não essa característica na obra criticada. Está claro que é, para Linhares, talvez refletindo o pensamento de seus colegas críticos e escritores daquele tempo, um tempo de participação e experiências (não confundir com experimentalismos), uma qualidade fundamental ter essa “historicidade”, e ele explica mais porque pensa assim:

Todo escritor deve possuí-lo, sob pena de se tornar inatual e padecer do mal irremediável que é o recuo ou o alheamento no tempo e no espaço, sem nenhum apoio nos elementos profundos de um povo ou de uma geração. A função do escritor é bem a

de recortar as palavras e as frases em uso para projetá-las adiante, etc. A historicidade é isso e um escritor que conta o que vê em seu desredor, sensível ao seu meio e ao seu tempo, é bem um arquiteto da história.

Linhares reconhece que Carpeaux trata de alguns escritores brasileiros, e cita Alvaro Lins, Graciliano Ramos e Drummond de Andrade, mas mesmo assim diz que há incompreensão nas críticas a eles. Também afirma que o estrangeiro nada trouxe de novo “ao que a crítica indígena já nos havia descoberto ou explicado acerca dessas importantes figuras”. Afirma ainda que lhe “falta sinceridade e honestidade”, para as críticas e os conselhos aos jovens. E chega à conclusão que Carpeaux utiliza um método falho que se resultaria “inconsistente”, que ele tem “mau gosto” e que a sua erudição é “indigesta, irreal e às vezes falsa” e tanto ele(o crítico) quanto ela (a erudição) nada teriam em comum “com os moços e as suas experiências”, ou mesmo com o Brasil. Afinal, “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”.

O artigo do redator da *Joaquim* é quase xenofóbico e procura diminuir ou desqualificar a importância do crítico estrangeiro. Há claro uma revolta contra o ar professoral e contra o questionável distanciamento de Carpeaux das atividades culturais nacionais brasileiras. Digo que é questionável porque não se pode negar a participação dele nos movimentos dos “moços”, inclusive na *Joaquim*. Para Miguel Sanches Neto, a crítica de Linhares dava continuidade ao trabalho de Dalton Trevisan nos artigos anteriores da ataques aos paranistas e a Monteiro Lobato:

Ao solapar os alicerces do crítico, questionando 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.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Ibid., p. 138.

Pode ser tudo isso, mas as palavras de Linhares também podem ser uma resposta a um artigo de Otto Maria Carpeaux, escrito especialmente para a *Joaquim*, que fala sobre a crítica e foi publicado no número 18. Neste texto, nominado “Uma, duas, três dificuldades da crítica literária”, justamente o “historicismo” é menosprezado por Carpeaux como uma forma válida de crítica literária. Ele inicia o artigo constatando que há uma “volta de parte considerável da poesia contemporânea às formas da métrica tradicional”. Explica que seria um novo objetivismo como uma resposta ao predomínio do subjetivismo do século anterior. A partir disso, afirma que a crítica daquele tempo não sabe mais como analisar isso. “... a crítica literária não se encontra em condições de distingüir entre meros recursos técnicos e, doutro lado, resultados técnicos da própria criação artística”. Passa a citar os três problemas da crítica literária para enfrentar essa nova fase e ataca, principalmente, o historicismo, além do determinismo psicológico e sociológico. Para ele, essas vertentes explicariam mais o autor do que a obra e não seriam mais aplicáveis na então atual fase:

E quando a história entra numa fase objetivista, a crítica histórica (e a histórico-sociológica) encontra-se desarmada. O relativismo histórico é mesmo um poço sem fundo; por esse lado não há saída.

Depois afirma que também não ha saída pelo lado do “psicologismo” e propõe uma retomada de Coleridge, na distinção entre “imaginação” e “fantasia” para analisar as obras daquela época ou mesmo para um repasse de várias obras do cânone do século XIX que haviam sido submetidas ao historicismo. Linhares também era um crítico e, como vimos, adepto da análise histórica e elogiava o caráter de historicidade nas obras que ele analisava (“todo escritor deve possuí-lo sob pena de se tornar inatual e padecer do mal irremediável que é o recuo ou o alheamento no tempo e no espaço, sem nenhum apoio nos elementos profundos de um povo ou de uma geração”). Embora Linhares não faça referência a esse artigo na *Joaquim*, mas a outros que foram escritos por Carpeaux naquele ano, a crítica ao historicismo pode ter iniciado ou recrudescido o distanciamento entre os dois.

Anos mais tarde, como o crítico curitibano lembra em seu diário, Carpeaux viria a se vingar, mas atingiria o alvo errado. Como o ataque a ele não estava assinado na revista, pensou que fosse de autoria de Dalton Trevisan. Por ocasião da estréia de Dalton por uma editora nacional, no lançamento do livro *Novelas nada exemplares* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1959) Carpeaux fez um artigo com uma apreciação negativa. Para Linhares, foi apenas mais uma prova do “caráter mesquinho” do seu desafeto. O livro, apesar de Carpeaux, receberia o Prêmio do Instituto Nacional de Livro e o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro.

## **O fim**

A interrupção da publicação da *Joaquim* foi abrupta e veio sem qualquer aviso ou planejamento. Ela simplesmente deixou de existir, não por problemas financeiros ou outros empecilhos externos, mas por uma iniciativa interna, pela vontade dos seus editores, mais especificamente de Dalton Trevisan que decidiu que estava na hora de a revista acabar. Ninguém sabe ao certo por que a revista terminou já que não passava por problemas financeiros, ao contrário, tinha muitos anunciantes que, desde o surgimento, só fizeram aumentar. Também continuava sendo uma revista bastante apreciada e de grande repercussão nacional. Continuava recebendo colaborações de importantes artistas e críticos nacionais. Apesar de tudo isso, já havia sido dado um pequeno aviso de que a periodicidade da revista estava ameaçada. A seqüência de edições de *Joaquim* nunca respeitou o epíteto de “revista mensal de arte”, que trazia no expediente, a partir do número dois. Nunca saiu regularmente a cada mês. Basta lembrar que a primeira edição saiu em abril de 1946 e a segunda em junho do mesmo ano. No entanto, apesar de ser comum o pulo de um mês, a partir de 1948, a periodicidade foi definitivamente encerrada.

O número 15 saiu em novembro de 1947, e o 16 já foi o primeiro de 1948 e saiu apenas em fevereiro. Em março saiu o 17, mas o 18 veio em maio e o 19 em julho. A penúltima edição, o número 20, foi lançado apenas em outubro, um pulo de três meses. Algo indicava que a revista não estava mais sendo feita com tanta facilidade, já que a regularidade das edições estava prejudicada. A última edição surgiu em dezembro, dois meses depois da penúltima. Mesmo com os indícios de que algo estava errado, a interrupção não era mesmo esperada, tanto que no derradeiro número, um conto de Dalton Trevisan, chamado “Ulisses em Curitiba”, trazia o aviso de “continua”, pois não estava concluído. O final de “Ulisses em Curitiba”, os leitores de Dalton não ficaram conhecendo.

Veja na tabela abaixo os meses e os anos de publicação de cada edição da revista *Joaquim*:

<b>Mês</b>	<b>1946</b>	<b>1947</b>	<b>1948</b>
Janeiro			
Fevereiro		Nº 8	Nº 16
Março		Nº 9	Nº 17
Abril	Nº 1		
Maio		Nº 10	Nº 18
Junho	Nº 2	Nº 11	
Julho	Nº 3		Nº 19
Agosto		Nº 12	
Setembro	Nº 4	Nº 13	
Outubro	Nº 5	Nº 14	Nº 20
Novembro	Nº 6	Nº 15	
Dezembro	Nº 7		Nº 21

Problemas financeiros, tão comuns às revistas de arte em geral, principalmente às de jovens ou que não eram ligadas às academias e ao poder dominante, parecem não ter sido a razão da interrupção. A revista, apesar de ter conservado o mesmo número de páginas (20) em toda a sua existência, não podia se queixar da ausência de anunciantes. Na estréia, já surgiu com seis páginas de anúncios. No número 21, o último, tinha sete páginas de anúncios. É

um caso raro de uma revista que acaba com mais anúncios do que quando começou. Vamos a uma breve análise desses anúncios publicitários:

## A publicidade

Quantas edições dura uma revista de arte? Não há uma média fixa, mas costuma-se dizer que existem duas fases críticas, a da terceira e a da sétima edição. O que é certo, no entanto, é que dura até acabar a publicidade, ou o dinheiro, o que quase sempre é a mesma coisa. As revistas modernistas tiveram poucas edições. *Klaxon*, a primeira, que surgiu três meses após a Semana de Arte Moderna, teve nove números, entre maio de 1922 e janeiro de 1923, sendo os dois últimos em edição dupla. Sempre sofreu com a falta de anunciantes, como revelaram abertamente seus editores. Eles chegaram a fazer uma espécie de “contra-anúncios”, em que diziam para os leitores não comprarem os produtos dos anunciantes que deixaram de contribuir com a revista. Como relata a professora e pesquisadora Cacília de Lara, em *KLAXON & TERRA ROXA e outras terras*, existiram três tipos comuns de anunciantes em *KLAXON*: “propaganda de livros, propaganda de produtos e anúncios jocosos”.<sup>136</sup> O agravante é que as propagandas de livros não eram pagas, mas feitas generosamente pelos editores, e os anúncios jocosos também obviamente, não eram pagos. Com isso, a revista tinha que sobreviver somando o pouco que arrecadava com venda e assinatura (apenas uma assinatura e ainda feita por engano, que o assinante devolveu a revista afirmando que não a leria<sup>137</sup>). A outra revista tratada no livro de Cecília de Lara, *TERRA ROXA e outras terras*, não teve história muito diferente. Foram apenas sete edições em 1926 e os

---

<sup>136</sup> LARA, Cecília de. *KLAXON & TERRA ROXA e outras terras*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 17.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 25.

poucos anúncios eram “quase sempre propaganda de assinatura do próprio jornal, ou propaganda de obras literárias.”<sup>138</sup> A carioca *Estética*, apesar de estar na capital da República, não passou de três edições, em 1925. Sua pequena duração foi um esforço pessoal dos editores Prudente de Moraes, neto e Sérgio Buarque de Holanda. “*Estética* é o resultado de um sonho de adolescência de Prudente de Moraes, neto. Para concretizá-lo, economizou parte do que ganhava trabalhando no escritório do pai”, nos revela Maria Célia de Moraes Leonel.<sup>139</sup> A pesquisadora depois de expor as dificuldades financeiras da revista, conclui: “Pelo exposto, vemos que *Estética* acabou pelo motivo que, em geral, determina o desaparecimento de nossos periódicos literários: dificuldades financeiras.”<sup>140</sup> Mas não foi esse o motivo que fez desaparecer *Joaquim*. A única coincidência entre o fim da revista de Dalton Trevisan e as modernistas citadas acima foi a interrupção abrupta, sem sequer um aviso de que deixariam de ser publicadas. Com relação à publicidade, *Joaquim*, apesar de ser uma revista da província e de se opor ao grupo artístico dominante nesta mesma província, poderia dar lições de captação de anúncios às colegas paulistas e cariocas.

Como se viu anteriormente, a estréia de *Joaquim* já se deu com seis páginas de anúncios. Mas talvez a revista não pudesse ter tido todas as edições que tirou se não fosse um anunciante principal: a “Fábrica de louça, refratários e vidro Trevisan”, que pertencia a João Evaristo Trevisan, pai de Dalton.<sup>141</sup> A fábrica da família manteve um anúncio de página inteira em todas as 21 edições da revista e quase sempre na contracapa, lugar nobre e mais valorizado. No entanto, no primeiro número da publicação, a propaganda que estava na contracapa não era a da fábrica de louças, refratários e vidro Trevisan. Quem comparecia nesse espaço nobre e valorizado era o Cassino Ahú, com um anúncio em posição horizontal, em vez do vertical, que seria natural, o que obrigava o leitor a virar a revista para ler. No alto, trazia o convite: “Visite o

---

<sup>138</sup> Ibid., p. 34.

<sup>139</sup> LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Estética – revista trimensal e modernismo*. São Paulo: Editora Hucitec/Instituto Nacional do Livro, 1984, p. 23.

<sup>140</sup> Ibid., p. 25.

<sup>141</sup> Alguns exemplos de anúncios aqui citados estão em anexo ao fim deste trabalho.

Palácio Encantado do Cassino Ahú”. No centro, no meio de uma ilustração que reunia quatro clichês com fotos internas e externas do local, apareciam as palavras: ARTE LUXO ELEGÂNCIA. Sob as fotos, os dizeres: “Orquestra MANON – Show à Meia Noite”. Foi a primeira e única vez que o Cassino Ahú ocupou esse espaço. Nas outras edições, a fábrica da família Trevisan comparece em quase todos os números na contracapa (ou quarta capa), a exceção das edições de números dez, 11 e 12, respectivamente de maio, junho e agosto de 1947. Nas edições dez e 11, o anunciante foi a Joalheria Rocha, em uma publicidade bastante estilizada, feita em gravura. Em um céu, onde apareciam algumas estrelas, brilhando, dois raios cortam a página de baixo ao alto, em diagonal. No raio maior, a palavra “JOALHERIA” repete-se de cima a baixo. No raio menor, a palavra “ROCHA” aparece várias vezes. No alto da página, do lado esquerdo, em letras pequenas, sem destaque, o endereço: R. MONS. CELSO, 124. No pé da página, à direita, a assinatura: JOAQUIM. Isso mesmo, um anúncio criado exclusivamente para a revista. Um luxo que mobilizou algum dos ilustradores, mas infelizmente este não foi identificado.

Esta não era a primeira vez que a Joalheria Rocha aparecia como anunciante da *Joaquim*. A estréia foi no número um, mas então com uma discreta propaganda de dez centímetros de largura por quatro de altura, no meio da página 15, que tinha dez anunciantes. No número dois, lá estava a joalheria de volta, desta vez com uma publicidade logo à página dois, de meia página, no alto, ainda sem ilustração alguma, apenas palavras, com o nome do anunciante ao alto e a frase “Um RELÓGIO é o COMPLEMENTO DE SUA PERSONALIDADE”, e, ao pé, o endereço. Na edição de número três, ela continuou crescendo e já tomava conta de toda a página dois, trazendo a mesma frase acima sobre o relógio e com o endereço embaixo; e mais e ao lado esquerdo, uma “caixa” que trazia os preços de cinco colares, que variavam de Cr\$ 135,00 a Cr\$ 220,00. A forma mais ousada de anúncio, como o descrito acima, com a ilustração de raios, que ocupou a contracapa do números dez e 11, apareceu na quarta edição da revista, também na página dois e ali foi repetida no número cinco. Do número seis ao nove, ela apareceu na penúltima



página variando as cores em azul, vermelho e marrom. Na edição de número 12, ela aparece com a mesma forma, na página 13, na sequência pula para a 15 e volta para a 13. No número 15, volta a um posto nobre aparecendo na página três onde permanece na edição seguinte e na de número 17 vai para a penúltima página. Nas edições 18, 19 e 20, ela não aparece, fica ausente, mas na edição de número 21, a última, ela volta a aparecer com destaque, na página três. Foi, sem dúvida, um grande anunciante estando ausente apenas de três das 21 edições.

Ainda na edição de número 12, uma das três em que o anúncio da empresa da família Trevisan não esteve na contracapa, o anunciante foi a Caixa Econômica Federal do Paraná. A Caixa trazia um interessante anúncio com a foto de uma criança e para a qual se apontava uma flexa como se fosse uma placa em que estava escrito em maiúsculas: “PROTEJA-O”. Em seguida, os dizeres “Desde os primeiros dias. Assegurando-lhe um pecúlio com a reserva de pequena quantia de seu orçamento mensal”. E mostrava que um depósito de CR\$ 10,00 apresentará o seguinte resultado: Em 5 anos Capital de 600,00 e capital com juros que subia para 678,50. Até chegar ao cálculo final de que em 21 anos, estariam à disposição da criança que deveria ser protegida a quantia de CR\$ 4.410,30. E concluía, na linguagem e escrita da época, que “A criança que se habitúa a economisar aprende a dar valor ao seu próprio esforço. Terá, mais tarde, o equilíbrio e a força de vontade que a tornarão apta para as grandes realizações”. Lembrando, a título de comparação, que os Cr\$ 10,00 que se pedia para poupar como “pequena quantia do orçamento mensal” era o preço de uma assinatura anual da *Joaquim* e que o preço do exemplar avulso era de Cr\$ 1,00. A grosso modo, ainda para comparação, o preço de uma revista mensal, hoje (2005), é de cerca de R\$ 10,00.

Nestas três edições, de números dez, 11 e 12, foram, em cada uma delas, cinco páginas com anunciantes e a propaganda da empresa da família migrou para a página dois, também área nobre.

Junto com a estréia da revista, outros dois interessantes anunciantes dividiam a página dois da publicação. Um era a empresa Leão Junior & Cia. S/A,

que fazia propaganda do Matte Leão - que já trazia o slogan que se tornou clássico, "Use e abuse" - e também fazia a propaganda do chimarrão Cysne. O outro anunciante, que compareceria também em outras edições, era a Confeitaria Tinguí. O interessante é que a publicidade da confeitaria não poderia ser mais clássica com um texto que dizia: "A elite paranista é convidada a fazer uma visita a confeitaria". Então repetía-se o nome "TINGUÍ", seguida da frase: "Ponto de reunião das famílias elegantes", e vinham em maiúsculas as palavras "ORDEM – HIGIENE – DISTINÇÃO". E também apresentava algumas de suas qualidades: "Serviço rápido e perfeito em café, chocolate, "Toddy", médias, doces, pastéis, croquetes e bebidas finas". E ainda: "Trio musical todas as noites". A confeitaria que abria suas portas e convidava a elite paranista para fazer uma visita, anunciava numa revista que se opunha a essa mesma elite paranista. O anúncio mostra como estava difundida a substituição de paranaense por paranista, adjetivo que tentava exprimir uma qualidade a mais do que ser apenas paranaense, como se descrevesse uma pessoa nascida ou vivendo no Paraná e que fosse superior ao simples paranaense. Paranista seria, como queria Romário Martins, aquele que realmente se importava com a sua terra.

Ainda na primeira edição, aparecia uma página com anúncios oferecendo vários serviços de alfaiates, lojas e outros comércios. Ao todo eram dez pequenos anunciantes à página seis, outros dez à página 15 e, na página 16, sob o título de "Indicador Profissional" vinham anúncios de seis médicos, um dentista e um advogado. Durante toda a existência de *Joaquim*, essa seção de publicidade chamada "Indicador Profissional" teve seu espaço quase sempre ocupado por médicos e advogados.

Outros que, por razões óbvias estavam sempre presentes em pequenos anúncios durante as 21 edições de *Joaquim*, eram as livrarias. Dessas, as que mais apareciam eram a Livraria Aurora, a Livraria Universitária e a Livraria Ghignone. A Livraria Universtária anunciava que possuía "todos os livros que o estudante precisa ter". A Aurora avisava: "Livros usados – Romances – Moedas e selos antigos – Compra-se e vende-se – Executa-se encadernações em geral".

A Livrarias Ghignone, que não apareceu no primeiro número mas esteve presente no segundo e em outros, tinha um anúncio diferente. Em vez de ter seu nome com mais destaque na propaganda, trazia a palavra “Universitários!”, assim, com exclamação destacada no topo da pequena propaganda e em seguida o texto: “Todos os livros do curso estão à venda e podem ser manuseados livremente nas Livrarias Ghignone. (Vendas à dinheiro ou pelo novo sistema CREDILIVRO)”. Mas aparecer sem destaque do nome não parecia ser uma boa estratégia e a Ghignone mudou isso. No número cinco, em um rodapé da página quatro, agora o nome está bem destacado e o texto também mudou: “Livrarias GHIGNONE – Recebem sempre novidades em livros argentinos, chilenos, mexicanos, uruguaios, ianques, franceses, portugueses, suíços, espanhóis, etc. Atendem pelo reembolso postal – Peçam catálogos”. Esta publicidade comprova, como já pudemos ver no comentário à seção “Revista dos Livros”, como se tinha acesso à literatura estrangeira, mesmo na província. Ou seja, ao contrário do que se pode imaginar, as idéias estão acessíveis, o que torna ainda mais questionável a opção paranista de isolamento. As Livrarias Ghignone apareceriam quase sempre com uma publicidade diferente, às vezes mudando a forma e mantendo o mesmo texto ou então mudando as duas coisas.

No segundo número de *Joaquim* está uma publicidade bastante curiosa da Cia. Força Luz do Paraná. Na ilustração aparece um boneco em forma de raio, ouvido de tomada e nariz de lâmpada que está com as mãos vestidas de luva e apalpando a perna de um cavalo que, surpreso, empina sem entender o que está acontecendo. Abaixo da ilustração, em destaque, as palavras: “MUSCULATURA RESPEITÁVEL!”. Em seguida um texto que seria inimaginável em uma publicidade atual: “Qualquer estudante de física sabe que um “kilowatt-hora” de eletricidade quer dizer 1.000 “watts-hora” e que apenas 736 desse “watts” perfazem um cavalo-vapor. Assim, quando um consumidor paga alguns centavos por um “quilowatt-hora”, isto constitui, em muitos sentidos, verdadeira “galinha morta”. Pense bem: onde se poderia conseguir tanta energia utilizável por tão pouco preço? – pergunta “Seu” Kilowatt, o criado elétrico.”

Outra propaganda curiosa foi a da Alfaiataria Guanabara, que saiu publicada na edição de número quatro, que fazia publicidade de “Casimiras em todos os padrões”, e anunciava o “preço do feitio: Cr\$ 50,00”. Mas no meio da publicidade de meia página aparecia a frase “A ROUPA É QUE FAZ O HOMEM”. Até aí nada de mais, não fosse o fato que, por algum engano ou propositalmente, ela estava impressa invertida, de ponta-cabeça. Não dá para saber se foi proposital ou engano, mas o fato é que não deve ter agradado ao anunciante pois o reclame não se repetiu e, aliás, a Alfaiataria Guanabara nunca mais anunciou em *Joaquim*.

Mais uma curiosidade aparece na edição de número 11. Na página quatro numa página com dez anúncios de empresas, todos pequenos e em que o menor deles é um da própria revista, apenas com os dizeres “assine JOAQUIM”, vem uma interessante propaganda de um produto esportivo: “Desportistas – BOLA (PATENTE) MARCA “GOÁ” – de boca invisível é a melhor bola que se produz no país. WALTER & CIA.”.

Na parte dos profissionais, um dos anúncios frequentes era o do Dr. Di Pino. Antes do surgimento da penicilina, ele anunciava seus serviços da seguinte forma: “Moderno tratamento das doenças do aparelho genito-urinário – Clínica e cirurgia – Cura radical da gonorréia, no prazo de 15 dias, sob controle uretroscópio – Cancro mole e cancro duro – Doença de Nicolas Favre – Frigidez sexual – Impotência – Moderno tratamento da sífilis. – Operações de hérnia, apendicite, varicocele, hidrocele – Diagnóstico precoce da gravidez – Exame pré-nupcial”. E o pequeno anúncio terminava fornecendo os endereços e telefones do consultório e da residência particular do Dr. Di Pino.

Na edição de número 13, apareceu a publicidade de uma marca de dentifrício, que também merece ser reproduzida em seu texto claro e explicativo: “Pasta dentifrícia MACLEANS – A pasta científica – Contém Magnésia – Alcalinizante, neutraliza a acidez bucal – Antissética, mantém a boca sã e os dentes claros – Germicida, elimina a causa das caries – NÃO É ESPUMANTE, MAS DE RESULTADOS MUITOS MAIS POSITIVOS! – A venda em todas as drogarias e farmácias”.

Para fechar a série de anúncios curiosos, um pequeno na página 12 da edição de número sete, quase sem destaque, só texto, sem título, de oito centímetro de largura por 3,5 centímetros de altura. Pareceria um aviso editorial se não estivesse no meio de outras oito publicidades. O texto é o seguinte, assim como aparece com negritos e maiúsculas:

**A Distribuidora Antisardina Ltda**, ofertou-nos gentilmente 2 potes do creme "**LISOBARBA**", produto de seus Laboratórios.

Queremos agradecer o gesto da mesma e declaramo-nos de acordo em proclamar o "**LISOBARBA**" como um ótimo creme emoliente, suavizante e antisséptico, pois a sua aplicação suaviza a pele, facilitando o barbear e conserva a pele macia durante muito tempo, sem irritar ou engordurá-la.

Na primeira edição foram 32 anunciantes, entre grandes e pequenos e aí incluídos os anúncios da Fábrica de louça, refratário e vidro João Evaristo Trevisan e um pequeno, o menor deles todos, de apenas 4,5 centímetros de largura por 4,0 centímetros de altura, da Tipografia João Haupt & Cia, que prestava serviços para a revista. Algumas publicidades estiveram presentes em várias edições da revista e merecem destaque porque também se destacavam pelo formato, como a dos Móveis Cimo, que apareciam não cercados convencionalmente, como os outros, mas emoldurados como se fosse um placa de bronze dessas que so colocam em monumentos. O Colégio Novo Ateneu, a Irmãos Thá também foram anunciantes de primeira hora e que seguiram em outros números da revista. Na primeira edição não apareceu nenhum anúncio da própria revista, mas este veio no número dois, bem discreto, no pé da página 13, apenas com os dizeres: "Joaquim" – Assinatura annual Cr\$ 10,00". No número três apareceu um outro anúncio, provavelmente também não pago, de 4,0 centímetros de base por 8,5 centímetros de altura com a propaganda de um livro: "Leia", dizia e trazia o nome do livro com destaque "**SONATA AO LUAR**", e explicava que era uma novela de Dalton Trevisan e o preço era de Cr\$ 10,00, o

mesmo de uma assinatura anual da revista, que a partir do número seis teve o preço dobrado para Cr\$ 20,00. No número 17, e daí até o fim, a revista passou a anunciar outro livro de Dalton Trevisan. Na página 16, ocupando todo o espaço, vinha o título “Sete anos de pastor”, uma gravura de Poty que mostrava uma pessoa sendo vista através de uma janela e os dizeres: “Contos de Dalton Trevisan – Ilustrações de Poty – Edições Joaquim”.

Se em todas as edições da revista, a média era de cinco páginas de anúncios do total das 20 páginas que sempre teve, isso dá uma média de 25% de ocupação do espaço com anunciantes. Uma excelente marca para uma revista cultural. Com tal sucesso, voltamos à pergunta: por que acabou?

## O fim 2

Essa decisão de encerrar as atividades de *Joaquim* vai ser comentada em algumas obras que já estudaram a revista. E existem duas causas principais relatadas. A primeira, é que a revista, por mais rebelde que fosse, caía no perigo de se institucionalizar pois até discursos sobre ela eram feitos nos parlamentos. Essa conclusão é de Poty Lazzarotto, em depoimento dado ao trabalho do professor Miguel Sanches Neto.

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 com 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 ser institucionalizada. E eu acho que a gente fez bem em acabar logo, não se podia continuar eternamente naquele xingatório, naquela irreverência.<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> LAZZAROTTO, Poty, apud SANCHES NETO, Miguel, op. cit., p. 280.

A segunda, era que, talvez influenciado pela primeira, Dalton Trevisan e seus colegas chegaram à conclusão que já havia passado o tempo de serem apenas rebeldes atacando um passado que não interessava e apontando para um futuro desejado. Era chegada a hora de produzir obras e não apenas falar sobre elas, como escreve a professora Marilda Binder Samways:

Dalton Trevisan nos reafirmou o que Temístocles Linhares e Poty, em entrevistas para este trabalho haviam dito: “Era chegado o momento de realizar obras, não ficar só em ensaios”.<sup>143</sup>

Se já havia uma certa descontinuidade na periodicidade da revista isso poderia representar também que ela já não estaria sendo feita com tanto prazer. O editor e mesmo os colaboradores poderiam estar perdendo aquele fervor inicial para construir um mundo novo. Afinal, tinham se passado dois anos e duas dezenas de edições e o trabalho que, no início, deve ter sido tão prazeroso e gratificante, poderia estar chegando ao ponto da repetição cotidiana, da monotonia.

Wilson Martins, em depoimento para este trabalho, acredita que Dalton Trevisan cansou e também que aquele núcleo inicial da *Joaquim* já estava se desfazendo:

Terminou porque o Dalton cansou e também um pouco porque eu acho que aquele grupo inicial, aquele núcleo inicial foi se desfazendo e ele não teve uma sequência de geração que se reunisse em torno dele.

...

Dois anos, mas esses 21 números não atraíram outros nomes, ou então o Dalton não quis atrair, também é possível, porque ele tem um gênio um pouco particular. É possível que ele não tenha feito nenhum esforço para receber novos nomes, gente mais moça. De qualquer maneira, a *Joaquim* se extinguiu, por assim dizer, por consumo.

Seja qual for das três versões acima sobre o término da *Joaquim*, ou ainda as três juntas, pois não são excludentes, em dezembro de 1948 saía a

---

<sup>143</sup> SAMWAYS, Marilda B. Op.Cit.

última edição e o projeto não foi mais retomado. Assim como havia nascido sem uma carta de intenções oficial, sem as “palavras inaugurais” tão comuns em qualquer tipo de publicação periódica ao lançar seu primeiro número, também morreu sem aviso ou justificativas. Tão surpreendente na morte quanto no nascimento. Pode ter frustrado os leitores e seguidores da revista, que esperaram, em vão, pelo número 22, mas não frustrou suas intenções. O trabalho desta publicação, de questionar um cenário cultural que não interessava mais, de apontar caminhos, de debater as atualidades artísticas e sociais e de, também, abrir um caminho para uma geração que se iniciava nas artes, estava concluído e com sucesso.



## Conclusão

O ataque ao Paranismo dentro da *Joaquim* começou desde o primeiro número e se prolongou dentro da revista até um ponto em que se torna quase desnecessário, tal a repercussão que a publicação havia obtido fora do Estado. A partir de certo momento, parecia que a questão já estava superada, mas sempre sobrava algum espaço e tempo dedicado à demolição do castelo paranista. Alguns momentos foram mais marcantes nesta luta, como os artigos de Dalton Trevisan contra Emiliano Pernetá, o príncipe dos poetas paranistas, no número dois; contra o pintor Alfredo Andersen, outra unanimidade paranista, no número sete; e o artigo “A geração dos vinte anos na ilha”, no número nove. No entanto, o combate às idéias antigas, fossem elas do Paraná ou do Brasil, sempre estiveram presentes na revista, o que a marcou como “combativa”, “inquieta”, “instigante”, “jovem” e outros adjetivos usados dentro e fora do Estado.

Para dentro, construindo a crítica interna, existia, além dos artigos mencionados acima, a seção “Oh! As idéias da província”, sempre cuidando de detratar a “inteligência” local. Ainda que a intenção principal não fosse a mesma da seção “Oh! As idéias da província” (que aparece nos seguintes números: 1, 4, 6 e 8), outro instrumento ajudava na campanha de ataque à falta de crítica interna dos homens cultos do Paraná. Os artigos publicados originalmente em outros veículos comentando sobre *Joaquim* e que eram reproduzidos na revista mostravam não apenas a repercussão que a publicação estava tendo no país. Esses artigos, ao mesmo tempo, mostravam que a visão de fora sobre o Paraná era a de um Estado sem representatividade cultural, daí a surpresa ainda maior que a revista causava, pois vinha de onde menos se esperava.

Os paranaenses ligados à arte, principalmente os da crítica literária, sempre estiveram atuantes no início do século XX, mas na capital da República

ou em São Paulo, escrevendo na imprensa desses dois Estados e, portanto, quase sem ligação com o Paraná. O que falavam das artes e artistas do Paraná era tido pelos homens cultos e artistas dos grandes centros como algo mais curioso e informativo. Só a partir de *Joaquim* é que um órgão de imprensa cultural paranaense se impôs no cenário nacional. Algo que não acontecia desde o *Cenáculo* – e mesmo assim, *Cenáculo* foi um órgão de divulgação de uma escola literária específica, o Simbolismo e não uma revista cultural aberta como era a proposta de *Joaquim*.

Dalton Trevisan e os editores sabiam que não podiam ficar restritos à discussão interna, às briguinhas de grupos feitas pelos jornais locais, como aconteceu na década de 20. Naquele período, os futuristas, que depois se transformaram em modernistas, travavam pelos jornais locais brigas literárias contra os membros das academias, mas que resultaram em nada e no final todos acabaram sob o mesmo teto acadêmico e paranista. A pesquisadora Regina Iorio mostra que o movimento Modernista esteve presente no Paraná mais como uma discussão de jovens contra uma certa literatura “passadista” do que como jovens que queriam construir alguma coisa e se impor no cenário literário nacional. Ela mesma admite, na conclusão de sua tese, um trabalho de pesquisa de fôlego sobre a década de 20 no Paraná, que:

Talvez, inclusive, uma análise mais criteriosa revele que o que foi definido como modernismo pelos escritores paranaenses dos anos 20, na realidade, não seguia *Strictu sensu* os preceitos estéticos desta escola. Ou, quem sabe, o que faltou foi uma melhor distribuição de suas obras.<sup>144</sup>

Na verdade, grande parte dos modernistas paranaenses compartilhava com simbolistas e renitentes parnasianos, que dominavam as academias e centros de letras locais, o cultivo do Paranismo. Cantar as maravilhas do Paraná, os pinheiros, o barreado, os artistas locais, era normal e comum em todos os lados. Havia esforços, como o da editora Novella Mensal, que depois

---

<sup>144</sup> IORIO, Regina. Op. cit. P. 299.

passaria a se chamar Novella Paranaense de reunir todos sob o mesmo teto para lançar obras de autores paranaenses em livros que “poderiam ser maus, mas eram paranaenses” o que, por si só, justificaria o apoio dos paranaenses – ou paranistas. Então, se houve um Modernismo paranaense, ele foi também um Modernismo paranista, com a forma própria de cantar a sua terra, o pinheiro, o barreado e de colocar as imagens, paisagens e mesmo os artistas paranaenses em destaque nas obras fossem “modernas” ou “passadistas”.

*Joaquim* traz uma nova maneira de se pensar a arte e os artistas e não fazia questão de os distinguir entre paranaenses ou não. A revista propunha uma nova visão e atuação pois representava um outro momento na cultura mundial, que se refletia nos âmbitos nacional e local. Não se podia mais ficar restrito ao regionalismo. Não bastava mais ficar cantando as coisas locais como supostas vantagens de uma terra sobre outra. As terras eram de todos e precisavam ser visitadas em viagens constantes que integrassem a todos. Não havia mais espaço para mundos à parte como o paranista. As fronteiras precisavam ser derrubadas ou, no mínimo, alargadas. Fosse as fronteiras do Modernismo, pouco aceito pelos intelectuais locais, que se colocou como um movimento internacionalista, mas que deu voz aos artistas regionais e locais o que possibilitou uma integração nacional que talvez não tivesse prevista no início do movimento. Ou fosse as fronteiras do mundo à parte composto pelo Simbolismo, que trazia inspiração européia e pouco se importava com a regionalização da escrita ou de valores locais.

Era preciso ultrapassar fronteiras, mostrar-se ao mundo através de “uma rebeldia mais nobre”, como destacara Erasmo Pilotto. Isso era necessário por duas razões. A primeira, era para que os artistas daqui fossem vistos e fizessem as pessoas notar a província. A segunda era para possibilitar os artistas ganharem força com esse reconhecimento externo e, com isso, combater e superar as restrições locais que recebiam por sua forma de entender a arte, uma forma inovadora, principalmente em um ambiente conservador como o paranaense em geral e paranista em particular.

A revista foi irreverente e sarcástica contra os hábitos culturais da província. Apresentou exemplos locais e nacionais a serem seguidos. Fez um trabalho de “formação de platéia” para a literatura e artes plásticas, tentando estabelecer um mínimo de mercado cultural que pudesse absorver as novas idéias e as novas produções. Os editores mostraram que não se ligavam a linhas ou escolas específicas tanto dentro quanto fora da província e algumas dessas tendências, como o Paranismo, ou o nacionalismo, eram ferozmente combatidas. Apresentou textos de discussão contemporânea das artes e da sociedade do pós-guerra seja em pequenos excertos ou em outros longos. Provou que era uma nova revista de artes e idéias que tinha alguma coisa a dizer localmente e nacionalmente. Este foi o início.

*Joaquim* também não dispensa uma eficiente autopropaganda em que são reproduzidos na própria revista artigos sobre ela publicados na imprensa não só no Paraná como em todo o país. Com uma distribuição dirigida, ela passa a ser entregue nas mãos de pessoas-chaves que não se cansam de elogiar a iniciativa dos jovens do Paraná. Ao mesmo tempo, aumentam as contribuições de colaboradores de dentro e de fora do Estado. A revista torna-se um sucesso editorial e comercial. Criam-se outras seções, como a que apresenta livros, mostra a movimentação do mercado editorial brasileiro. Esta seção estende-se também para mostrar que existiam outras revistas com propósitos semelhantes e há uma intercomunicação, uma troca de informações e auxílio entre elas, que formam quase uma rede informal, que não fica apenas no eixo Rio-São Paulo, mas estende-se, além de Curitiba, por Florianópolis e Recife, entre outras cidades.

Na medida em que a revista avança nas edições, fica claro que o primeiro momento, de um ataque frontal à cena cultural dominante local, fica em segundo plano. A publicação já rompera a preocupação provinciana. Mesmo as polêmicas começam a migrar, atingindo alvos nacionais como Monteiro Lobato e Otto Maria Carpeaux. *Joaquim*, feita em Curitiba, já era nacional, ou, mais que isso, universal, pois voltava-se para a produção de arte contemporânea no mundo todo. A revista também estendeu seu braço para o mercado da

editoração, bancou livros e o primeiro deles, é claro, foi de Dalton Trevisan. Patrocinou exposições e publicou edições especiais com gravuras dos artistas que colaboraram com ela.

Em meio a tudo isso, alguns colaboradores principais, como Poty e Wilson Martins, passaram temporadas no exterior e serviram como correspondentes ou, ao menos, fazendo um relato de viagem na volta. Nas últimas edições o cinema passou também a ser um dos focos de interesse e até um cine-clube foi criado na cidade, do qual Dalton Trevisan também fez parte da diretoria.

Antes de *Joaquim* houve no Paraná alguma revista de importância nacional, como a *Cenáculo*, do movimento Simbolista, no final do século XIX. Depois de *Joaquim*, a tradição de revistas ou veículos de imprensa culturais no Paraná prolongou-se com uma série de títulos, entre os quais *Raposa*, ou *Nicolau*, ou as atuais *Rascunho* e *Et Cetera*, com tendências mais ou menos polêmicas, mas nenhuma delas marcou tanto um momento histórico e cultural quanto a *Joaquim*. Tudo porque a revista nascida em 1946 rompeu com um padrão e discutiu o Paranismo de forma contundente e por isso representa uma “ponta histórica” da imprensa cultural, como diria o teórico e crítico marxista italiano Antonio Gramsci. Se a revista é tida também como uma porta de entrada do Modernismo no Paraná, não do primeiro momento deste movimento, mas de um desdobramento dele, isso se dá não por uma adoção de doutrina que substituiria o Paranismo por algo importado, mas apenas porque libera os moços de um passado, porque age como um instrumento de ruptura e nisso se assemelha ao movimento de 22. No entanto, a revista rompe com o passado sem se atrelar a obrigações futuras. Cada um fica livre para fazer a opção que quiser e seguir seu caminho independente de tendências ou estilos. Não se tratou de uma escola substituindo a outra, como em tantos momentos da literatura internacional e nacional. Agia de acordo com o seu tempo em um mundo que havia acabado de sair de uma guerra mundial e de um país que deixava um período ditatorial. Discutia e praticava a luta pela independência e liberdade, tanto social quanto cultural e artística. Isso tudo experimentando, ou

seja, vivenciando sem se afastar da sociedade, mas colhendo dela o fruto da inspiração cotidiana, mesmo que fosse para combater certas idéias dominantes que precisavam e precisam ser questionadas quando a independência está em risco. Afinal, não se pode repetir um costume apenas porque é um costume. Ele pode estar errado, ou simplesmente não servir mais. A tradição não é significado de algo inatacável, que deve durar para sempre. Como diz o crítico Terry Eagleton em artigo recente: “Um apelo à tradição cultural significa simplesmente que fazer algo por muito tempo é quase tão bom quanto ter razão”<sup>145</sup>. Ou seja, a tradição cultural passa a não ser mais questionada e é aceita como algo praticamente imutável, como se fosse a coisa certa a se fazer, sem questionamentos ou interrogações, atingindo o grau de dogma ou religião. Até que alguém, com a coragem que teve *Joaquim*, passe a fazer perguntas e a afirmar coisas que não podem ser respondidas pela velha prática, mostrando que tudo não passava apenas de um hábito, que pode e - em muitos casos, na maioria deles - deve ser mudado. As coisas mudam, evoluem - e até a palavra evolução não quer dizer, necessariamente, mudança para melhor, mas apenas mudança. O Paranismo teve sua importância na afirmação de uma geração e de um Estado, mas estava na hora de ser combatido pois o momento era outro e os anseios sociais e culturais também. Não existe uma escola literária ou um costume cultural que seja valioso por si próprio e, por isso, perene.

É Eagleton quem afirma:

Não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa *em si*, a despeito do que se tenha dito, ou se venha a dizer, sobre isso. “Valor” é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos. Assim, é possível que, ocorrendo uma transformação bastante profunda em nossa história, possamos no futuro produzir uma sociedade incapaz de atribuir qualquer valor a Shakespeare.

(...)

---

<sup>145</sup> EAGLETON, Terry. Balzac encontra Beckham. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais. São Paulo, p. 10, 05/12/2004.

Nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra modificações, talvez quase imperceptíveis. E essa é uma das razões pelas quais o ato de classificar algo como literatura é extremamente instável.<sup>146</sup>

As palavras do estudioso mostram o quanto é instável a literatura, ou quanto são instáveis as escolas literárias. Quando novos grupos tentam se fixar e impor novos modos de trabalho e novos valores que contestam os já estabelecidos, se dá um embate. Quem sairá vencedor é difícil de prever e nem sempre os novos permanecem, pois os já estabelecidos tem a seu favor a história e a experiência. Mas trata-se de uma luta pelo poder. O sociólogo Norbert Elias, na introdução do livro *Os estabelecidos e os Outsiders*<sup>147</sup>, teoriza sobre o conflito entre aqueles que, como o nome do livro diz, já estão estabelecidos e os que tentam ocupar seu espaço, os *outsiders*. O estudo foi feito com base em habitantes de um bairro de Londres, mas pode valer em todos os casos em que estabelecidos, sejam em um bairro de uma cidade, em populações, ou em escolas literárias ou movimentos culturais, são confrontados com os que chegam, os migrantes ou os novos, aqui denominados *outsiders*. Sempre há uma disputa pelo poder:

Muitas questões diferentes podem expor às claras as tensões e conflitos entre estabelecidos e *outsiders*. No fundo, porém, todas são lutas para modificar o equilíbrio do poder; como tal, podem ir desde os cabos-de-guerra silenciosos que se ocultam sob cooperação rotineira entre os dois grupos, num contexto de desigualdades instituídas, até as lutas francas pela mudança do quadro institucional que encarna esses diferenciais de poder e as desigualdades que lhes são concomitantes.<sup>148</sup>

No caso do objeto deste estudo, uma revista cultural, a luta pelo poder se deu em um embate franco contra os estabelecidos, que usavam os métodos ao

---

<sup>146</sup> EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 5a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P. 16/17.

<sup>147</sup> ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

<sup>148</sup> *Ibid*, p. 37.

seu alcance, para se defender e tentar a perpetuação. Eles se uniam através dos auto-elogios e dos elogios comuns, sempre dispostos a abrir o círculo, desde que os que chegassem se comprometessem a seguir as regras estipuladas por eles. Assim, protegiam-se elogiando-se mutuamente e excluindo os que tentavam apontar novos caminhos. Newton Sampaio, na década de 30, por não aceitar as regras, por questioná-las, havia sido excluído. Acreditaram tanto nessa tática que acabaram se supervalorizando a ponto de pensar que jamais seriam ultrapassados. De alguma maneira eles acreditaram que se bastavam e acabaram ficando mais fechados, enquanto a realidade exterior vai criando as condições de mudanças que eles não enxergam ou não querem ver. Esse comportamento é autodestrutivo pois não permite que o grupo se adapte às mudanças que tome atitudes de modernização. Isso também é um comportamento comum aos estabelecidos, como notou ELIAS:

O choque da realidade pode demorar muito a se impor. Durante gerações, a crença reconfortante na virtude, na graça e na missão especial de um grupo estabelecido pode proteger seus membros do pleno reconhecimento emotivo de sua mudança de situação, da consciência de que os deuses falharam, de que o grupo não se manteve fiel a eles. Eles podem *saber* da mudança como um fato, mas a crença no carisma especial de seu grupo e nas atitudes e estratégias comportamentais que o acompanham mantêm-se inalterada, como um escudo imaginário que as impede de *sentir* essa mudança e, por conseguinte, de conseguir ajustar-se às novas condições de sua imagem e sua estratégia grupais. Assim, uma vez que o ajuste realista é uma pré-condição sem a qual elas não podem, como grupos cujos recursos de poder diminuíram, realizar nada que seja capaz de provar seu valor humano a elas mesmas e a outrem, a negação emotiva da mudança, a preservação tácita da imagem carismática do grupo amado revela-se autodestrutiva.<sup>149</sup>

Os estabelecidos paranistas tinham os simbolistas como ancestrais que formaram o grupo ainda no século XIX. Mas aquele grupo ancestral havia sido formado sob o signo da mudança, de um combate a um tipo de literatura que eles consideravam ultrapassado. Naquela época, eles eram os *outsiders* lutando

---

<sup>149</sup> Ibid., p. 44-45.



contra os estabelecidos. Formaram um grupo forte que conseguiu se sobrepôr e tomar o poder na província, mesmo que o grupo nacional não contasse com tanta força e fosse sobrepujado pelos estabelecidos. Aqui na província, longe do núcleo estabelecido nacional, os *outsiders* que chegaram ao poder se uniram em um grupo bastante fechado e combativo para poder resistir e manter o poder. Atuaram tanto dentro quanto fora do circuito literário, espalhando seu poder também por demais áreas culturais e político-sociais. Estenderam esse domínio século XX a dentro e foram fortes a ponto de resistir à investida modernista da década de 20. Nessa mesma década, uma variante do modelo tradicional, mesmo pregando a continuidade enquanto grupo, portanto, sem romper com nada, mudou o foco das atenções literárias para algo mais social e político, a criação de uma personalidade própria do grupo dentro da província. Como o antigo núcleo nacional estava primeiro sob domínio dos estabelecidos e estes, na década de 1920, foram dominados pelos outsiders modernistas. O movimento ficou espremido e cada vez mais restrito à província. Era fundamental para o grupo impor-se enquanto coletivo de personalidade própria e distinta dos movimentos nacionais que tendiam para um “cosmopolitismo sufocante”. Tratava-se, portanto, para esses remanescentes da província, de um quadro semelhante ao nascimento do grupo ancestral, que surgiu justamente reclamando do cosmopolitismo sufocante dos cariocas e paulistas.

Criaram o Paranismo como uma estratégia de continuidade de um movimento que se estabelecera há mais de três décadas. Mas o talento se esgotou em repetições. As poucas assimilações de uma modernidade externa exigia que todos se espremessem nesta mesma característica paranista. O Modernismo foi dominado na província pois era aberto ao internacional, mas também às coisas regionais, permitindo e tolerando características locais independentes. Além disso, o Modernismo nacional viera e se impusera não combatendo os simbolistas ancestrais, mas atacando os parnasianos que haviam “roubado” o lugar dos simbolistas. O movimento nacional foi um respiro nos estabelecidos que prolongou a vida dos mesmos pois, localmente, teve que ser enquadrado nas regras do Paranismo. Os que tentaram e fizeram outra

coisa estavam fora da província e a maioria, por razões sentimentais, não combatia os amigos da terra natal. De qualquer maneira, como disse Elias, mesmo *sabendo* das mudanças que estavam acontecendo, o grupo paranista não as *sentia*. Isso fez que ficassem mais enfraquecidos nos anos 40 propiciando o surgimento do novo que os combateria. Além de tudo, era um momento nesses anos 40 que extrapolava o nacional pois havia, então, um sentimento internacional com o pós-Segunda Guerra Mundial. Discutia-se internacionalmente o que seria feito do mundo dali para a frente. Não apenas o mundo cultural, mas também o do viver cotidiano e esses dois mundos aproximaram-se e trocaram experiências. Era como se tudo estivesse para ser construído e o que o passado representava estivesse enfraquecido, pronto para mudanças. Esse sentimento do mundo chegou à província e foi traduzido pela revista *Joaquim*. Era necessário construir, experimentar, vivenciar e não mais repetir e eternizar o passado.

*Joaquim*, como mostrou desde o primeiro número, desde as palavras inaugurais do “Manifesto para não ser lido”, experimentou, vivenciou, não se prendeu a tendências e abriu caminhos para a província se reintegrar ao nacional. Da mesma maneira que na emancipação da província, em 1853, quando o Paraná se desgarrou de São Paulo, era importante construir estradas para se encaminhar ao desenvolvimento, aquele novo momento, pós-guerra pós-Estado Novo, também pedia estradas, mas para um novo desenvolvimento intelectual. A revista e seus editores viam a necessidade de arejar a claustrofóbica opção paranista da geração anterior. Seus inspiradores não eram aqueles que formavam correntes e se fechavam nelas, mas os que optavam pela independência de tendências locais, regionais, nacionais ou internacionais. O “Manifesto” trazia pessoas de várias nacionalidades e épocas e estilos, que discutiam e produziam cultura. E era preciso praticar essa independência cultural, afinal, a própria cultura requer sempre uma constante e ininterrupta participação, como afirma, novamente, Terry Eagleton:

Diferentemente da álgebra, a cultura é algo que você aprende não por meio de estudo, mas pela participação. É antes como uma criança aprendendo uma língua do que como um adulto aprendendo a montar uma mesa.<sup>150</sup>

Pela escolha da participação, da atuação dentro da sociedade, questionando valores vigentes e, ao mesmo tempo, apresentando exemplos locais e estrangeiros, a *Joaquim* importou e exportou conhecimento, arte e cultura. Foi criativa na forma e no conteúdo e assim atraiu a atenção para ela da mesma maneira que as suas polêmicas despertaram consciências e a puseram no centro de debates nacionais. Tão importante quanto essa liberação local de uma cultura paranista dominante – e de certa maneira, mas em menor grau, uma cultura tão forte que se prolonga até hoje como podemos notar com a procura dos “bichos do Paraná” – foi a atuação de abre alas (ou porta-bandeiras, quem sabe) para que jovens artistas e críticos pudessem mostrar suas obras. Entre eles, os críticos Wilson Martins e Temístocles Linhares, o artista plástico Poty Lazzarotto, o poeta José Paulo Paes, que morava em Curitiba na época de *Joaquim*, e, principalmente, Dalton Trevisan.

Ele souberam questionar valores que eram tidos como intocáveis apenas porque se repetiam exaustivamente. Só porque essa tentativa de construção de uma personalidade paranaense preocupou uma geração, não significava que ela serviria para todas as gerações.

O grupo não tinha, no entanto, uma intenção de apontar um caminho homogêneo, de formar uma nova escola literária ou artística, como foi o Modernismo e suas reações posteriores. Em um primeiro momento, interessava mais a desconstrução, a oposição, o combate ao passado e aos seus representantes que de maneira sufocante impediam o aparecimento de novos artistas, com idéias novas. Aquele instante histórico, do pós-guerra e pós-Estado Novo, podia ser também o de construção de um mundo novo. Ou, como estava na epígrafe de Stendhal, escolhida por Wilson Martins e adotada em *Joaquim*, era uma geração que não tinha nada a continuar, e sim tudo a construir. Mas os

---

<sup>150</sup> EAGLETON, Terry. Balzac encontra Beckham. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais. São Paulo, p. 10, 05/12/2004.

caminhos eram vários e não havia uma direção única, tanto em forma quanto em conteúdo, para se seguir. Como no trecho tirado por Erasmo Pilotto do escritor francês Paul Verlaine, para montar o “Manifesto para não ser lido”, vários caminhos poderiam ser caros aos participantes desde que eles se comovessem, ou simplesmente se encantassem, mesmo que não soubessem dizer o porquê. O que não queriam era repetir o passado, ou seja, apenas adular os grandes valores paranistas. Como lembra Wilson Martins, no depoimento ao final deste trabalho, era preciso construir um mundo novo, mas eles não tinham idéia de como seria esse novo mundo pois o estavam criando na hora, sem ensaios. Por isso, se *Joaquim* não era paranista, também não era modernista. Era moderna, simplesmente. Não dava continuidade a nada nem apontava um caminho, mas refletia sobre os caminhos que estavam sendo apresentados no momento.

No que parece que todos concordavam na época era com a participação do artista mais próximo à realidade, mais próximo do homem e mais próximo do seu tempo. Ou seja, um tempo em que, saindo da Segunda Guerra, o mundo precisava ser repensado e reconstruído. E *Joaquim* ajudava a, principalmente, se repensar o mundo. A reconstrução ficava a cargo de cada um. Era um futuro aberto, cheio de possibilidades, em que não cabia mais se fechar em regionalismos, em se fechar, por escolha própria, dentro das fronteiras da Rua 15. *Joaquim* abriu uma porta artística que se conectava a outras portas, de outras províncias e também das metrópoles.

O Paranismo, combatido pela *Joaquim* resiste, pois sempre vai parecer interessante para um grupo heterogêneo como o paranaense, buscar uma identidade que realmente exista, ou que seja forjada, ou ainda adotada, que a explique. E o Estado continua suas transformações recebendo grupos de imigrantes que enriquecem a diversidade cultural já existente. A diferença é que, depois de *Joaquim*, a adoção dessa suposta identidade não se tornou, ou não deveria mais se tornar obrigatória para os artistas e a porta artística aberta pela revista de Dalton Trevisan, se não está escancarada como na década de 1940, está, pelo menos, entreaberta.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. 5.ed. São Paulo: Hucitec-AnnaBlume, 2002.

BOIA, Wilson. *Newton Sampaio, o escritor*. Curitiba: SEEC, 1991, apud SANCHES NETO, Miguel. *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 curso de Doutor em Teoria Literária. 1998.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1993-1997.

CAMILO, Wagner. *Drummond – da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira, vol. 2*. 8. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 1997.

CARDOSO, Rosy de Sá. Breves notas sobre a imprensa do Paraná In: El-Khatib, Faissal (org.). *História do Paraná*. Curitiba: Grafipar, 1969.

CARVALHO, Alessandra Izabel de. *Nestor Vitor – Um intelectual e as idéias de seu tempo – 1890-1930*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

COSTA, Édison José da. Poesia no segundo momento do Modernismo brasileiro: a estréia poética de Vinícius de Moraes. *Revista Letras*. Curitiba, n.57, p.61, jan.-jun., 2002.

COSTA, Samuel Guimarães. In: *Revista O Livro*, n. 87, Curitiba, mai-jun., 1945.

EAGLETON, Terry. Balzac encontra Beckham. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais. São Paulo, p. 10, 05/12/2004.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura – Uma introdução*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. In *Manuel Bandeira - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1985.

LINHARES, Temístocles. *Diário de um crítico – 1957 a 1963*. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

LINHARES, Temístocles. *Paraná Vivo – sua vida, sua gente, sua cultura*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.

MACHADO, Brasil Pinheiro. IN PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Paranismo: o Paraná inventado – cultura e imaginário no Paraná da I República*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

MAIAKÓVSKI, V. *Maiakówski – Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

MARCHETTE, Tatiana Dantas. *Corvos nos galhos das acácias – o movimento anticlerical em Curitiba 1896-1912*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

MARTINS, Romário. *Paiquerê: mitos e lendas, visões e aspectos*. Curitiba: Guaíra, 1940.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira, 7 v.* São Paulo: T.A. Queiroz, 1992-1996.

MARTINS, Wilson. *Um Brasil diferente* (Ensaio sobre fenômenos de aculturação no Paraná). 2 ed. São Paulo: T.A. Queiroz, Editor, 1989.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

MINÉ, Elza. *Páginas flutuantes – Eça de Queirós e o Jornalismo do Século XIX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira – volume V – Modernismo*. 3 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Paranismo: o Paraná inventado – cultura e imaginário no Paraná da I República*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PILOTTO, Erasmo. Depoimento de janeiro de 88. In: MACHADO, Cacilda da Silva. *“Joaquim”: abril/1946 – dezembro/1948* (Trabaho apresentado à disciplina de Métodos e Técnicas de Pesquisa Histórica IV, do Curso de História, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná). Curitiba, 1988.

PILOTTO, Erasmo. In SAMWAYS, Marilda Binder. *Introdução à Literatura Paranaense*. Curitiba: Livros HDV, 1988.

POMBO, José Francisco da Rocha. *O Paraná no Centenário*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1980.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de Comunicação*. São Paulo: Ática, 1987.

SAMPAIO, Newton. *Uma visão literária dos anos 30*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba – Prefeitura Municipal de Curitiba, 1979.

SAMWAYS, Marilda Binder. *Introdução à literatura paranaense*. Curitiba: Livros HDV, 1988.

SANCHES NETO, Miguel. *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 curso de Doutor em Teoria Literária. 1998.

SIMÕES, João Gaspar. Breve estudo crítico-biográfico. In *Leão Tolstói – Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão – Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STENDHAL, in CARLSON, Marvin, *Teorias do teatro* – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

TREVISAN, Dalton. *Dinorá*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

----- . *A trombeta do anjo vingador*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

----- . *Em busca da Curitiba perdida*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

----- . *O pássaro de cinco e A trombeta do anjo vingador*. São Paulo: Círculo do livro, ?

----- . *234*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

----- . *Rita Ritinha Ritona*. Record: Rio de Janeiro, 2005.

TREVISAN, Dalton. Uma rua barulhenta. Curitiba: *Gazeta do Povo*, 10/10/84, apud SANCHES NETO, Miguel. *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 curso de Doutor em Teoria Literária. 1998.

VELLOZO, Dario. *O Cenáculo*, 1896. IN: MARCHETTE, Tatiana Dantas. *Corvos nos galhos das acácias* – o movimento anticlerical em Curitiba 1896-1912. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

VIARO, Constantino B. *Guido Viaro*. Curitiba: Editora Universitária Champagnat, 1996.



## Anexo – 1

### Depoimento de Wilson Martins sobre a revista *Joaquim*

Curitiba, 07 de abril de 2005

As minhas ligações com o Dalton, com a revista *JOAQUIM* são um pouco fora da rotina atual porque na maior parte da existência da *JOAQUIM* eu não estava em Curitiba, estava em Paris. De lá até mandei não só alguma colaboração, mas até uma foto que saiu, de uma ponte de Paris. De modo que não acompanhei a vida da revista no dia-a-dia. Acompanhei como leitor, mas não no dia-a-dia. Ademais, é preciso dizer que ninguém acompanha o Dalton no dia-a-dia. Ele fazia a revista sozinho. Várias das suas perguntas se referem a reuniões de colaboradores, sede da revista. A sede era na casa dele e não havia reunião de colaboradores. Ele reunia as colaborações que pedia aos amigos e fazia a revista inteiramente sozinho. Não havia, portanto, o que a gente poderia chamar de uma redação da revista *JOAQUIM*. Ou então, seria a casa dele.

Outra pergunta se refere a Erasmo Pilotto, que era amigo dele, pessoal, mas não era muito de freqüentar rodas, as nossas rodas literárias, quer dizer, o grupo que poderia ser visto como o grupo da *JOAQUIM* O Erasmo até na minha impressão, pertenceria mais ao grupo dos paranistas do que dos Joaquinistas. E essa foi a grande polêmica daquele tempo. Havia em Curitiba um grupo já estabelecido de escritores famosos, reconhecidos, tipo Plácido e Silva, Ciro Silva, que não eram parentes, Walfrido Pilotto, Romário Martins... bem mais velhos do que nós e que se reunia na porta da Livraria Mundial, na 15 de Novembro, enquanto nós nos reuníamos no outro lado da rua, exatamente em frente, onde era então a Livraria Ghignone. De modo então que até fisicamente eram dois grupos separados e opostos.

O Dalton sempre teve uma visão muito crítica das coisas e em particular desses lugares comuns da Literatura e em particular o que se chamou o Paranismo, que era a celebração lírica do Paraná em inumeráveis poemas sobre o pinheiro, que é uma taça azul no céu e coisas desse tipo. Portanto era uma literatura de lugares comuns.

A posição do Dalton com relação ao Emiliano Pernetá é injusta, porque, no seu tempo, Emiliano Pernetá foi um grande poeta. E se foi de seu tempo, ainda é hoje. Eu acho que é um dos poetas locais que está ainda um pouco silenciado. E é preciso reconhecer também que o Emiliano Pernetá não era paranista. Ele era simbolista, um homem de inspiração internacional, ligado a grupos internacionais, sobretudo franceses. Ele foi anexado pelo grupo Paranista como um grande nome que eles poderiam ter, numa espécie de caução literária: “esse homem nos pertence, então vejam como nós somos bons”, mais ou menos é esse tipo de raciocínio oculto nessa coisa toda. Então eu acho que há duas injustiças com relação ao Emiliano Pernetá. Uma delas é essa incorporação dele pelo grupo

paranista, que é inteiramente fora da realidade. A outra é essa atitude do Dalton que, por assim dizer, mordeu a isca e tomou o Emiliano Pernetta como símbolo do paranismo, o que ele não é na vida real. Não foi e não continua sendo.

**No seu artigo na *JOAQUIM* o Dalton coloca a culpa do que o Emiliano foi ou deixou de ser, na própria província, dizendo que foi a província que transformou o Emiliano.**

Exatamente. E depois da província, essa outra pequena província que era o grupo paranista. Que era um grupo, não era uma literatura predominante. Mas eram uns senhores já de uma certa idade e que tinham escrito nos começos do século, nos anos 20, que haviam resistido ao Modernismo e, até pelo contrário, fizeram as maiores piadas possíveis, as maiores chalaças possíveis a respeito do Modernismo. De forma que o Emiliano saiu perdendo dos dois lados. Foram duas injustiças históricas.

Esse grupo paranista não tinha realmente um programa. O programa deles era vago, era “o amor ao Paraná, às nossas tradições, ao índio Goioerê”, esse tipo de coisas. E havia também uma espécie de hostilidade desse grupo contra todos os escritores e também contra todas as pessoas que vinham para Curitiba, para trabalhar aqui, que eram consideradas alienígenas, estranhos. Infelizmente, a produção dessa gente (paranistas) era muito pobre, com exceção do Romário Martins, que esse deixou uma obra histórica, que hoje está bastante ultrapassada, naturalmente, mas que teve o seu valor na época e que até hoje ainda tem valor como obra de consulta. Mas, se formos pesquisar o que os outros deixaram, é de uma pobreza lamentável. Essa insistência no pinheiro, como símbolo do Paraná era realmente um pouco cansativa, e não poderia se renovar nunca.

Bem, esse é o ambiente em que surgiu o *JOAQUIM*. O Dalton Trevisan, muito mais moço, naturalmente, e com o espírito que tem, encarou todo esse grupo com um espírito satírico. Eu uma vez escrevi que os paranistas analisavam o Paraná com um visão lírica e o Dalton analisava com uma visão satírica. Em uma revista da Academia Paranaense de Letras em que saiu uma conferência minha sobre a literatura do Paraná eu trato desse grupo com relação ao Modernismo. Valfrido Pilotto, Alceu Chichorro, Barros Casal, enfim, grupo que você está me olhando e está pensando, onde que está essa gente, quem são esses homens. Eles sumiram. Então, o Dalton tinha uma visão que eles iam realmente sumir. Menos o Emiliano Pernetta. A revista *JOAQUIM* já nasceu com essa atitude, prévia, de satirizar o paranismo e apresentar uma literatura que, naquele tempo, eles chamavam de Moderna, mais analítica, mais objetiva, longe desse lirismo normalista, de estudante secundário. Esse foi, por assim dizer, a tese, o programa da *JOAQUIM*

**Mas foi uma tese do próprio Dalton? Não teve um grupo de pessoas que se reuniu para formar a *JOAQUIM* ?**

Não, não. Foi do próprio Dalton que apareceu assim e nós aderimos. Foi uma espécie de constelação que se formou, porque nós éramos amigos dele e ele nosso, então automaticamente nós entramos na mesma briga. Por isso que eu digo, o Erasmo Pilotto é um pouquinho como o Pilatos no credo. Ele era amigo do Dalton, e escreveu na

*JOAQUIM*, mas não era um espírito moderno, ao contrário, era um espírito bem mais conservador, clássico e, como mencionei há pouco, muito mais ligado espiritualmente ao Paranismo do que a qualquer reforma estética. Tanto que saiu logo. Diria que foi mais como amigo do Dalton que ele aceitou colaborar para a fundação da revista.

O Dalton se reuniu então a esse grupo que tinha nomes como o Brasil Pinheiro Machado, Temístocles Linhares, que eram a intelectualidade mais importante, aos nossos olhos, do Paraná naquele tempo. O Paraná e Curitiba particularmente estavam extremamente atrasados e defasados com relação ao Modernismo. O Modernismo quando chegou aqui, nos fins da década de 20, foi para ser satirizado, para ser ridicularizado por poemas do Valfrido Pilotto e outros, Correia Junior, Alceu Chichorro. Eles tomaram o Modernismo, a Semana de Arte Moderna como uma espécie de estudantada, coisa de guris que estavam lá fazendo barulho em São Paulo. Não levaram a sério e aqui gorou o Modernismo. No Paraná, essa história literária é um buraco. Entre Emiliano Pernetta e os anos 40 ou 50, ou *Joaquim*, se quisermos, há um buraco. Porque nós falhamos a revolução modernista aqui. Um dos nomes ligados ao Dalton e a esse grupo era o José Paulo Paes, grande poeta brasileiro que depois fez uma carreira muito reconhecida e boa em São Paulo e que estava aqui estudando farmácia. Entre outras coisas, Curitiba era um centro acadêmico curioso. Vinham rapazes do Rio, de São Paulo, do Sul para estudar Medicina, estudar Farmácia porque consideravam a vida aqui mais fácil, mais barata.

A *JOAQUIM* ao lado desse programa, digamos assim, antiparanista, tinha um programa internacional, muito ligado à literatura francesa. André Gide, naquele tempo era o grande nome internacional, da França, com traduções e artigos ... O próprio Carpeaux colaborou na *JOAQUIM* e depois brigou com a *JOAQUIM* escreveu um artigo maldoso contra o *JOAQUIM*

**Na verdade escreveu um artigo mais contra o Dalton, contra o lançamento do livro dele, na década de 1950, porque na última edição da revista, o Temístocles Linhares fez uma crítica ao Carpeaux e depois o Carpeaux se vingou pensando que tinha sido o Dalton quem tinha escrito.**

Exatamente. Essa é uma das misérias da vida literária, que se repete muito. De fato, o Carpeaux, que no começo havia elogiado a *JOAQUIM* e o Dalton, ficou espicaçado com aquele artigo, que não é do Temístocles Linhares, é do Brasil Pinheiro Machado ...

**Mas o Temístocles assume aquele artigo, nas memórias dele...**

Ah, então estou fazendo confusão, ou ele resolveu assumir a glória... Mas, de qualquer maneira, a história é que houve um artigo na *JOAQUIM*, criticando o Carpeaux e ele, apesar de toda a sua glória, era tão vaidoso quanto qualquer outro e então se vingou no Dalton. Esse é um outro lado da *JOAQUIM* muito interessante, porque a revista teve, desde o começo, uma repercussão nacional extraordinária. Falavam do *JOAQUIM*, citavam o *JOAQUIM* no Brasil inteiro. Era uma revista, por exemplo, muito elogiada pelo Drummond, elogiada por outros grandes nomes. Porque o Dalton Trevisan, além de tudo, é um homem com um espírito de marketing extraordinário. Ele fez uma cadeia de

mala direta para todo mundo, mandando a *JOAQUIM* Você talvez não encontrasse a *JOAQUIM* naquela época nas bancas de jornais de Rio ou de São Paulo, mas encontraria nas casas dos escritores que contavam, como Drummond, Otto Lara Rezende, enfim, os que faziam a opinião naquele tempo. Eles elogiavam a *JOAQUIM* O Milliet elogiou.

### **Todos recebiam por mala direta?**

Mala direta. O segredo da expansão e da repercussão de *JOAQUIM* foi a mala direta. Por isso, então que ela teve uma repercussão e uma vitalidade muito maior do que as revistas literárias costumavam ter. Dizem que as revistas literárias morrem com o mal de sete números, não é? Mas essa durou 21 números.

### **E só terminou porque parece que o Dalton quis terminar.**

Exatamente. Terminou porque o Dalton cansou e também um pouco porque eu acho que aquele aquele grupo inicial, aquele núcleo inicial foi se desfazendo e ele não teve uma seqüência de geração que se reunisse em torno dele. O Dalton era o Dalton, não é? Não há uma “escola Dalton” e não há um “grupo Dalton”. Tanto que você veja, esses colaboradores todos do começo da *JOAQUIM* eram todos mais velhos do que ele. Menos eu que sou mais ou menos da idade dele. Ele é de 1925 e eu sou um pouquinho mais velho. Mas os outros eram bem mais velhos, o Erasmo, o Brasil Pinheiro Machado, o Temístocles, o Bento Munhoz da Rocha, eram homens que nasceram em 1905, em 1915... E na geração seguinte, que seriam os mais moços que o Dalton, não se formou esse grupo ao redor da *JOAQUIM*, que terminou um pouco por exaustão generacional.

### **Mas nem daria tempo de se formar uma nova geração pois foram só dois anos da revista e o Dalton tinha só 20 anos ...**

Dois anos, mas esses 21 números não atraíram outros nomes, ou então o Dalton não quis atrair, também é possível, porque ele tem um gênio um pouco particular. É possível que ele não tenha feito nenhum esforço para receber novos nomes, gente mais moça... De qualquer maneira, a *JOAQUIM* se extinguiu, por assim dizer, por consumpção.

### **Não houve um fato que marcou para acabar com a *JOAQUIM*?**

Não, tanto que ela acabou um pouco em episódio, teve o número 20 e depois houve um intervalo, uma interrupção...

### **O intervalo foi de final de ano ...(outubro para dezembro)**

De meses ...

**É, mas foi uma interrupção inesperada pois no número 21 tinha um conto do Dalton que não termina, era para terminar no número 22, o “Ulisses em Curitiba”.**

O último número foi duplo, não foi? Ou é o 20 que é duplo.

**Não, não teve números duplos.**

É que faz tempo que não olho a *JOAQUIM* Mas essa é a história e a partir desse quadro é que entram algumas perguntas específicas que você possa ter.

**Então, voltando para o início da revista, a idéia foi toda do Dalton, exclusivamente dele, que convidou o Erasmo Pilotto e algumas pessoas para fazerem parte, mas não havia um grupo formado com a intenção de grupo mesmo, ou de movimento literário?**

Não, em certo sentido foi a revista que formou o grupo e não ao contrário.

**E nunca houve na *JOAQUIM* um programa literário ou cultural?**

Não, tirando esse programa antiparanista, não. Tinha um programa cultural mais largo, uma revista que fosse assim literária no sentido mais largo da palavra. E dizem que ele tinha um auxiliar que se encarregava da publicidade. Uma das coisas extraordinárias da revista era que tinha grande publicidade.

**Por isso que fica de novo a pergunta do por que acabou pois não foi problema de dinheiro?**

Acho que comparando com as revistas da mesma espécie, a *JOAQUIM* é que teve mais publicidade e ainda variada e numerosa, de casas comerciais, de profissionais liberais. Eu fui informado, e é uma coisa que eu nunca soube realmente, fui informado que tinha um auxiliar dele, um amigo dele, que se encarregava dessa parte prática. Mas o resto, ele fazia, ele reunia as colaborações, tratava da tipografia, da impressão ...

**Como era a sua colaboração? O senhor era convidado a escrever sobre algo, algum artigo com tema específico?**

Não. Tanto quanto o Linhares, o Brasil Pinheiro Machado, eu era colaborador nato, por ser amigo do Dalton Trevisan. E, claro, todos nós queríamos fazer a revista prosperar. Agora, como lhe disse, logo em seguida, viajei. Estava em Paris e fiquei lá o tempo todo.

**Trabalhou como correspondente para a *Joaquim*.**

É, fui com uma bolsa de estudo, mas na prática, assumi a posição de correspondente, de “osso correspondente em Paris” (risos)

**Tinham dois correspondentes até, o senhor e o Poty, não é?**

Exatamente, é que ele teve a bolsa junto comigo. Fomos juntos para a França. Mas esta atividade do Dalton, então, é que reuniu o grupo e não o grupo que se reunisse, como em geral acontece. Três, quatro, cinco amigos que se reúnem e planejam fazer uma revista.

Mas nesse caso foi ao contrário, a revista foi feita e reuniu o grupo dos colaboradores. Quando eu voltei, nos fins de 1948, a revista estava praticamente acabada.

**Mas nos primeiros números, o senhor já estava colaborando desde o segundo número, e como eram tratados os artigos? O Dalton pedia para o senhor escrever sobre um determinado assunto ou o senhor escolhia o assunto e enviava?**

Eram os colaboradores que entregavam o artigo que queriam para o Dalton publicar. E eles já estavam antecipadamente aprovados porque o espírito, aí sim, em torno do *JOAQUIM* formou-se um espírito comum e nós tínhamos a mesma idéia do que era a literatura e do que não era a literatura. Certa ou errada, era uma idéia mais ou menos comum. Por exemplo, entre o Temístocles Linhares e eu havia a maior concordância de visão de crítica literária... o Brasil Pinheiro Machado também. Então existia uma identidade de idéia literária. A gente escrevia um artigo, dava para o Dalton e ele publicava. Por sinal que aquela epígrafe da *JOAQUIM*, aquela citação do Stendhal, fui eu quem deu.

**Ah, foi o senhor?**

Sim, aquela idéia é de minha autoria. E prova bem o programa da revista, Essa geração não tem nada a reformar, tem tudo a criar (Elle n'a rien á continuer, cette génération, elle a tout á créer). Nós estávamos na estaca zero. A literatura começa daqui.

**O senhor buscou lá do Romantismo que também foi um momento de ruptura da literatura, para trazer para aquele momento em Curitiba...**

É, naquele tempo eu estava muito impregnado de literatura francesa, como o próprio Dalton. O número de traduções de Gide, de citações de Gide que existe na *JOAQUIM* é espantoso. Inclusive o próprio Dalton naqueles anos todos tinha alguma coisa de gideano, em matéria literária, de visão literária. No bom sentido, é preciso dizer (risos).

**Também parece que existia um clima do pós-guerra que era um clima de participação do artista junto ao povo ...**

Isso por um lado e por outro lado a idéia da renovação, que a guerra tinha acabado com o mundo que existia... Todas as gerações naquele momento, a obrigação de todos era justamente renovar o mundo.

**Essa era uma preocupação universal, não era?**

Universal, sim.

**E que batia com o desejo local de participação e renovação.**

Aqui ligava-se também com a situação política porque havia a idéia de que o regime político iria acabar logo logo com o fim da guerra, o que de fato acabou acontecendo. Em

1945 houve o congresso de escritores em São Paulo que foi a primeira manifestação pública contra o Estado Novo, um desafio.

**Em 1945, por ocasião do Congresso o senhor já estava provocando algumas polêmicas com os paranistas ...**

Ah, sim. Antes disso mesmo. A partir de 1936 – eu era revisor da *Gazeta do Povo* -, nesse tempo, eu já escrevia alguns artigos e essa atitude um pouco desafiadora também merecia a reação dos paranistas. Eu tive algumas polêmicas. O Valfrido Pilotto escreveu contra mim e era o delegado de Ordem Política e Social. Eu escrevi um artigo violento na *Gazeta do Povo* contra ele, esperando ser preso no dia seguinte. Mas eles não eram de brigar, ficava só no blá-blá-blá. Eu sozinho era o *JOAQUIM*, nesse aspecto do antiparanismo. Não sei até que ponto seria, talvez, vaidade minha, pensar que essa minha atividade anterior à *JOAQUIM* tenha encorajado o Dalton a fazer, a tomar a mesma atitude na revista. Mas de qualquer maneira havia uma homogeneidade de pensamento.

**Como o senhor conheceu o Dalton Trevisan nessa época?**

Conheci de rua, porque naquele tempo nós todos vivíamos na rua. Ele, antes da *JOAQUIM* já publicava aqueles livrinhos de cordel. Se você me perguntar como e quando eu não poderei dizer. Aconteceu de me dar com ele.

**Havia umas reuniões literárias, culturais, no ateliê do Guido Viaro ...**

O Viaro, por exemplo, era um homem muito mais velho, não era nem da literatura, era um artista plástico, mas muito ligado ao Dalton. E, como de costume, mais tarde, o Dalton escreveu contra o Viaro. Essa história, com o Dalton, é regular. Ele é seu amigo durante um certo tempo, depois ele já não gosta mais de você.

**Parece que sempre que as pessoas comecem a ser institucionalizadas, digamos assim, ele começa a criticar.**

Ele vai contra. Com o Viaro foi uma grande injustiça porque o Viaro aqui foi um renovador da pintura contra o De Bonna aqueles, justamente, os acadêmicos. O Viaro foi o anti-acadêmico por excelência naquela época. Por isso ele era muito ligado ao Dalton. Agora saiu sem querer essa palavra. Nossa reação era contra o academismo, a literatura mais ou menos estagnada, parada.

**Aqui em Curitiba a academia sempre era forte, porque as pessoas brigavam contra a academia, mas acabavam, sendo incorporadas por ela.**

Mas sempre era esse grupo porque a academia era o grupo central do paranismo. Outro grande nome do paranismo era o Davi Carneiro e esse até era violento. Uma vez ele declarou a alguém que se me encontrasse na rua só não me dava uma surra por motivos óbvios. Eu só soube disso muito mais tarde. Se soubesse naquele momento, eu diria “eu aceito o desafio, mas a arma que eu escolho é o estilingue” (risos). Mas havia nesse

momento até animosidades pessoais. Contra mim, em particular, era conhecidíssimo. O Dalton levantou muito menos animosidades pessoais do que eu, na verdade. Porque eu, como estava ligado já à *Gazeta do Povo* e andava por ali na Rua 15, era um homem visível. Eles me viam do outro lado da rua. E o Dalton, por exemplo, nunca fez ponto na porta da Livraria Ghignone naquele tempo. São coisas curiosas para mostrar que a história literária não é aquela coisa simétrica, homogênea.

**Não sei se o senhor vai saber responder algumas coisas mais específicas da revista, já que era o Dalton quem fazia tudo, mas uma coisa que causou muita polêmica foi aquela seção “Oh! As idéias da província...”, aqueles trechinhos que ele tirava dos jornais locais ...**

Aquilo era provocação pura ...

**Pois é, mas pela colocação que ela está nas páginas, sempre no canto inferior direito das páginas, parecia que era um calhau para complementar a diagramação. O senhor sabe se era isso mesmo, ou se aquilo era escolhido especialmente?**

Talvez fosse as duas coisas. Ele tinha aquelas coisas para dizer e como tinha um espaço disponível e era uma coisa minúscula de cinco linhas, dez linhas ele aproveitava para desabafar.

**E o outro lado ficava nervoso ...**

Muito brabo ...

**Causava mais temor até do que artigos sérios e longos ...**

Aquilo era provocação pura. Porque era curioso, esses paranistas odiavam ser chamados de provincianos. No espírito deles, eles eram grandes homens internacionais, no que se enganavam.

**O senhor disse que a idéia principal do Dalton e da revista teria sido então esse combate ao paranismo, ao academicismo, que a revista já nasceu com essa idéia...**

E com a idéia, segundo a epígrafe famosa, de que é preciso se criar tudo da estaca zero. Isso faz parte da basófia estudantil. Quando a gente é jovem, quer reformar o mundo ...

**Mas na prática, nos artigos, quando o senhor escrevia, o senhor estava pensando nisso, ou o senhor já pensava em uma outra forma de literatura, em como fazer uma nova literatura?**

Na verdade eu não pensava nisso. Eu não era antiparanista por programa. Eu tinha em péssimo conceito aqueles escritores como escritores, mas não pelo que eles representavam. Vamos por assim: se eu achava que tal escritor era medíocre, não valia nada, não era porque ele escrevesse sobre os pinheiros. Ele escrevia sobre os pinheiros



porque era medíocre e não criava nada. Mas nunca tive essa idéia de ser antiparanista. Agora, havia essa situação comigo pessoal, que era a seguinte, eu era considerado, a palavra que eles empregavam, eu era considerado um alienígena, porque eu nasci em São Paulo. Vim para cá, estudei aqui, trabalhava aqui, mas eles me viam como um intruso, um sujeito chato que veio lá de São Paulo para derramar nossa sopa. Era injusto comigo porque eu vim de São Paulo com nove anos de idade. Quando vim de São Paulo, não tive culpa nenhuma. Então eu tive uma polêmica pessoal minha, privativa, de meu lado, ou deles comigo. E como eu era mais ou menos destrambelhado, eu respondia, provocava. Não tinha nada de ideológico, ali era pessoal, mesmo.

**E as outras colaborações que o Dalton consegui, elas foram chegando naturalmente para a revista e ele ia escolhendo, ou o Dalton foi convidando essas pessoas?**

É aquela coisa vaga, né, me manda um artigo, me faça um artigo... todos escreviam, eu, o Linhares, o Brasil Pinheiro Machado ...

**E dos de fora do Paraná?**

Ele escrevia cartas, mas não acredito que fizesse convites específicos. Mandava os jornais, eles respondiam agradecendo e, provavelmente o Dalton respondia de volta e dizia “quando tiverem um artigo e tal ...”

**No primeiro número já aparecia uma colaboração do Vinícius de Moraes. Será que foi pedido ou simplesmente reproduzido?**

Ou simplesmente apropriado.

**Então, é isso. Como era a questão do direito autoral naquela época?**

Não tinha. Ele (Dalton) não pagava nada. Ninguém foi pago pela *JOAQUIM*. Nem pensávamos nisso porque, de fato, a *JOAQUIM* vivia ela, economicamente, assim daquela publicidade para se manter, para pagar a tipografia.

**Mas mesmos os trechos aproveitados, não havia uma preocupação de se dizer de onde eram retirados. Mais no final da revista até tem mais preocupação, mas no começo não existia.**

Nem era hábito naquela época publicar as fontes, ou dar uma explicação qualquer. Era um pouco como os jornais daquele tempo, que se fazia muito com tesoura e goma arábica. Você vê como o mundo mudou.

**No primeiro número tem o “Manifesto para não ser lido”, compilado pelo Erasmo, com uma série de recortes, mas que não diz de onde tirou.**

Exatamente. E também as traduções todas de autores estrangeiros, eles nem souberam que a gente tinha traduzido.

### **Era mais prazeroso fazer assim?**

Você veja, é um pouquinho como uma espécie de indústria doméstica. Nós não acreditávamos que fosse preciso pagar colaboração ou qualquer coisa. O Dalton não acreditava. Ou pelo menos informar o autor. Por exemplo, ele transcrevia alguma coisa do Drummond e o Drummond recebia a revista e ficava muito agradecido porque tinha sido transcrito. A recíproca era essa. Como os autores da época também precisavam de publicidade, eles agradeciam uma revista de novos que os publicasse, que fizesse referência. Esse era o pagamento deles, uma forma de promoção.

### **Era o mesmo caso dos críticos que mandavam colaboração para ele, como o Milliet, o Carpeaux?**

É, porque nas pessoas de fora havia aquela vaidade de terem um artigo numa revista famosa daquela época. Eles se apressavam para tomar o bonde.

### **Era a mídia da época ...**

O que em outros planos a gente chamava de “ação entre amigos”. Era uma ação entre amigos.

### **E qual foi o legado da revista? O senhor acha que a *JOAQUIM* deixou algum legado? Ou que ela conseguiu quebrar o paranismo?**

O grupo paranista não foi nem mesmo abalado pela *JOAQUIM* porque continua até hoje. De forma que foi um pouco inconseqüente. Por outro lado, literariamente, em nossa obra pessoal, o Dalton é inimitável, embora tenha sido muito imitado. Mas na verdade quem imita o Dalton Trevisan já mostra que não é nada na vida. Então o Dalton, ou a revista *JOAQUIM* deixou legado nesse sentido.

### **O senhor foi o primeiro que escreveu sobre o Dalton, não foi?**

Devo ter sido. Desde 1945 eu já era crítico do *Estado de S. Paulo*. Então na minha coluna, no meu rodapé, como a gente chamava, eu mencionava o Dalton, mencionava muitos escritores daqui. Mas voltando ao legado, o único legado da *JOAQUIM* é irônico, humorístico até. É que depois que saiu uma revista chamada *JOAQUIM*, o título causou um grande escândalo no Brasil. Mas para frente começaram a aparecer “Nicolau”, “Teresa”, “Antônio”, não sei o que mais. Quer dizer, os outros, imitadores, não tiveram nem mesmo a originalidade de inventar títulos. Isso é o lado ridículo da vida literária. Mesmo aqui em Curitiba, quando a Secretaria de Cultura criou um jornal literário, deram o nome de *Nicolau*, que não faz sentido nenhum. O nome *JOAQUIM* era um desafio, dedicado a todos os Joaquins do Brasil, quer dizer, ao homem comum, ao anônimo que anda pela rua. Agora, daí para a frente, se denominar uma revista de Nicolau ... Até a Universidade de São Paulo tem uma chamada *Teresa ... José*, também já houve uma ... Já

perdem por isso, por não ter originalidade no nome. Esse é o legado negativo da *JOAQUIM*.

**A escolha do nome foi inteira do Dalton também e já pensando na popularização da revista?**

É propriamente assim, quer dizer, hoje é uma interpretação posterior: “Eu sou a voz do Joaquim, do homem comum, da rua, não da academia literária”.

**Que é mais uma coisa da aproximação do artista da realidade, do pós-guerra, de dar voz ao homem comum ...**

A literatura viva, por assim dizer, não embalsamada pelos acadêmicos.

**E politicamente, existia alguma tendência política dominante na revista?**

Estava implícita. O grupo todo não era. Havia um grupo dos mais velhos que depois mais tarde até foram políticos, do PSD, por exemplo o Brasil Pinheiro Machado, o Temístocles Linhares, o Erasmo Pilotto muito depois foi secretário da Educação, quer dizer, ligado ao governo. Mas não naquele momento.

**Mas, na parte literária, e parece que foi um legado, que a partir da *JOAQUIM* vocês, o Dalton, o senhor e o Temístocles, o José Paulo Paes, começaram a produzir a literatura em livros ...**

Mas foi uma coincidência. Eu comecei a escrever no jornal *O Dia*, que não existe mais, e fazia crítica literária e desde aquele momento eu pensava em reunir os meus artigos em livros. Por imitação do Álvaro Lins que fazia isso com os seus artigos no *Correio da Manhã*. E de fato eu fiz isso. Eu reuni, desde 45/46, reuni os artigos e eles foram publicados em livros pela José Olympio. Meu primeiro livro chama-se *Interpretações*, que era o título do meu rodapé em Curitiba, reunindo esses artigos. De forma que a idéia do livro, comigo, sempre esteve presente. E em certo sentido até programática. Porque como eu tinha muito contato com a crítica francesa e outras críticas e com a brasileira, a idéia de que aquilo tinha que sair em livro era quase implícita. Era uma coisa normal. Naqueles anos, o Tristão de Athayde, o Álvaro Lins eram famosíssimos porque publicavam um livro por ano com seus artigos. Eu tive essa sorte extraordinária de propor o livro para o José Olympio e de ser recomendado pelo Álvaro Lins, que, naquele momento, era “A” autoridade no assunto. De forma que, querendo ou não querendo, o José Olympio publicou o livro.

**Depois veio o livro sobre o Paraná, o *Paraná Diferente* ...**

Muitos anos depois. A origem do livro sobre o Paraná é a seguinte: eu levei anos e anos esperando que alguém escrevesse com relação ao Paraná o que o Gilberto Freyre tinha escrito com relação ao Nordeste. Tanto que eu digo isso no prefácio, que já havia sido

publicado como artigo, antes, no *Estado de S. Paulo*. Como ninguém fazia, ou ninguém fez, um belo dia eu disse “eu vou fazer”.

**O senhor escreveu o *Paraná Diferente* a convite do governo do Estado, em comemoração ao centenário da emancipação?**

Não, não. Foi uma iniciativa pessoal minha.

**É que nessa época também saiu o livro do Temístocles Linhares sobre o Paraná, o *Paraná Vivo*.**

Exatamente. Foram contemporâneos. Eu escrevi o livro e propus para o Paulo Duarte, que naquele tempo tinha uma editora também e ele publicou lá em São Paulo. Agora... é verdade, estou lembrando que o Bento Munhoz da Rocha, que era governador, mandou uma mensagem à Assembléia pedindo um auxílio para a publicação e foi concedido. De fato, a publicação do livro teve esse auxílio da Assembléia, que não pagou a edição, mas enfim era um incentivo.

**O José Paulo Paes fala que as revistas literárias servem como exercício para os autores, que fazem ali suas experiências, para depois lançarem em livros o que já foi experimentado. O senhor concorda? A *JOAQUIM* serviu para isso para o senhor, para o Dalton?**

Não realmente porque no meu caso, por exemplo, o que eu escrevi não era uma experiência, já saía direto como estavam escritos para o livro. Eu considerava a mesma matéria. Tanto que eu, pessoalmente, sempre pensei que os meus artigos fossem talvez pesados demais para jornal porque eu tinha idéia de que aquilo em livro é que estaria bem situado. E mesmo no *Estado de S. Paulo*, onde fiz crítica por 20 anos, eram imensos rodapés no suplemento literário, mas a essa altura eu já sabia que aquilo iria sair em livro. Tanto que aí estão (aponta para a biblioteca) 15 volumes apenas com uma parte da minha crítica. Esses 15 volumes começam em 54 porque eu não tive coragem de propor ao editor que começasse em 45. E mesmo assim deu essa coleção enorme de pontos de vista.

**Saindo um pouco do assunto, o senhor acredita que ainda tem espaço hoje para a crítica literária nos jornais?**

Cada vez menos. Nem de longe o espaço que tinha antigamente. *O Estado de S. Paulo*, por exemplo, ou o *Correio da Manhã*, ou *O Jornal*, do Rio, davam um rodapé muito grande para a crítica, digamos umas seis ou sete laudas. Hoje, os jornais não têm mais essa tradição. *O Globo*, do Rio, está mantendo minha coluna, não mais como rodapé, mas como “rodacabeça”, porque é na parte de cima, mas bem menor. Na prática, não há mais aquela regularidade de críticos em diversos jornais. Os jornais, hoje, pela falta de espaço ou mesmo falta de interesse, estão apelando mais para os resenhistas. Chamam um estudante, uma pessoa qualquer, um curioso, pedem 20 linhas ou 30 linhas sobre aquele livro. A crítica mesmo, vamos dizer, judicativa, essa está muito mal tratada.

**E as revistas literárias de hoje, o senhor acompanha? As revistas dos jovens?**

Eu acompanho porque recebo e leio, mas elas não têm mais a densidade que tinha, por exemplo, a *Revista do Brasil*, nos seus tempos. A da academia, que se chama *Revista do Brasil*, hoje em dia, é mais ou menos daquele modelo, mas está um pouco restrita à colaboração dos acadêmicos. Raramente eles aceitam ou pedem colaboração de outras pessoas. A maior parte dessas revistas de jovens hoje tem uma tendência que eu acho prejudicial, que é querer ser ultramodernos e ultra-reformadores. Então apresentam as revistas mais como projetos gráficos diferentes do que como projetos literários. Então são revistas vistosas, muito interessantes de se ver, mas estão contribuindo pouco para o debate literário.

**Na literatura brasileira de hoje não tem mais uma escola predominante, ou o senhor acredita que tenha?**

Não, nesse momento, não.

**Qual foi a última na sua opinião?**

A última foi o Concretismo. Era um grupo compacto, organizado, combativo e que impunha suas idéias, ou procurava impor o seu programa. Mas depois disso não houve mais nenhum grupo assim. É cada um por si e Deus contra todos. Não há mais uma escola literária.

**O Concretismo continuou o Modernismo?**

Não, eles foram até contra o Modernismo. Tanto que eles procuraram até reformar o próprio Modernismo, colocando o Oswald de Andrade como o grande modernista contra o Mário de Andrade. O Oswald de Andrade parecia realmente muito mais revolucionário que o Mário, mas o Mário era, organizadamente, muito mais revolucionário que o Oswald. Mas o Oswald era superficialmente muito mais revolucionário e então os Concretistas resolveram pegá-lo, até para se justificar, para ter um antepassado ilustre, como as escolas sempre precisam. Fundamentalmente, sendo contra o Mário, eles eram contra o Modernismo per si.

**E o romance atual, como o senhor está vendo? O romance está morrendo?**

Morrendo não, porque não morre nunca. Eu tenho um amigo que, quando a gente falava que estava um período pobre da literatura, ele dizia: “você não sabe se nesse momento não tem alguém escrevendo o grande romance lá no Piauí ou algum lugar desse”. Mas de fato o romance não anda numa fase muito boa. Embora tenha saído dois ou três romances bons. Eu indicaria o daquela moça de Pernambuco, a Maria Cristina Cavalcanti de Albuquerque, o Assis Brasil, do Rio Grande do Sul que tem escrito grandes romances ... Mas uma literatura do Brasil em que você pode citar, destacar, três romances, realmente não vai bem. E na classe de baixo está tudo muito pobre. São livrinhos de 80 páginas... Você não escreve *Guerra e Paz* em 80 páginas. Não dá.

## Anexos – 2

### Lista de ilustrações – Reproduções

#### Revista Joaquim

##### N. 1

- Capa (Poty)
- Pág. 2 – Publicidade (Matte Leão e Confeitaria Tingüi)
- Pág. 3 - Manifesto para não ser lido
- Pág. 5 – As duas críticas sobre a mesma exposição de arte
  - Ao pé da página, à direita, os primeiros “Oh! As idéias da província...)
- Pág. 7 – Entrevista com Poty
- Pág. 19 – Publicidade da Fábrica de louças Trevisan

##### N. 2

- Capa (Poty)
- Pág. 3 – Poema de Carlos Drummond de Andrade
- pág. 7 – Publicidade - Indicador Profissional
- pág. 16 e 17 – Artigo “Emiliano, poeta medíocre e carta de Carlos Drummond de Andrade.
- Pág. 19 – Publicidade da Cia. Força Luz do Paraná

##### N. 3

- Capa (Poty)
- Pág. 11 – Antonio Candido escreve sobre *Joaquim*
- Pág. 19 – Publicidade, entre outras, a do livro *Sonata ao luar*, de Dalton Trevisan

##### N.4

- Capa (Poty)
- Pág. 17 – Álvaro Lins escreve sobre *Joaquim*

-Pág. 19 – Publicidade – Letras de ponta cabeça em meio a um anúncio

N. 5

- Capa (Poty)

- Pág. 2 – Anúncio da Joalheria Rocha

- Pág. 9 – Artigo de Wilson Martins e notícias sobre *Joaquim*

- Pág. 15 – Início do “Registro de Livros” que depois se tornaria “Revista de Livros”

- Pág. 20 – Reformulação no anúncio da Fábrica Trevisan

N. 6

- Capa (Poty)

- Pág. 18 – Informação de que Poty parte para a França

- Pág. 18 – o conto “Minha Cidade”, de Dalton Trevisan

N. 7

- Capa (Poty)

- Pág. 10 – Comparação entre Guido Viaro e Alfredo Andersen

N. 8

- Capa (Yllen e Franco)

- Pág. 5 – Colaboração de Oswald de Andrade, especial para *Joaquim*

- Pág. 6 – Reprodução de artigo publicado por Wilson Martins, sobre *Joaquim*, em *O Estado de S. Paulo*; ao pé, mais um “Oh! As idéias da província...”

- Pág. 13 – Tasso da Silveira escreve sobre *Joaquim*: No pé da página o aviso que se iniciará seção sobre livros.

- Pág. 18 – Publicidade e entre elas o anúncio para assinar *Joaquim*

N. 9

- Capa (Yllen e Franco)

- Pág. 3 – Artigo “A geração dos vinte anos na ilha”

- Pág. 6 – Reprodução do artigo de Antonio Candido para o livro *Plataforma da nova geração*

- Pág. 12 e 13 – O “Manifesto invencionista” e o artigo de Drummond sobre o Invencionismo argentino

N. 10

- Capa (Yllen Kerr)
- Pág. 3 – Sérgio Milliet escreve sobre *Joaquim*
- Pág. 15 – Temístocles Linhares escreve sobre o existencialismo
- Pág. 18 – Começa a publicação da “Revista de Livros”

N. 11

- Capa (Yllen e Franco)
- Pág. 3 – Dalton Trevisan escreve sobre Newton Sampaio
  - Artigo mostra que *Joaquim* não tem ambições *modernistas*, mas *modernas*
- Pág. 7 – Mário Pedrosa escreve especialmente para *Joaquim*
- Pág. 13 – Crítica de Wilson Martins sobre o momento da poesia brasileira; a seção “Revista de Livros”

N. 12

- Capa (Renina Katz)
- Pág. 5 – Crônica de Newton Sampaio sobre os acadêmicos do Paraná
- Pág. 12 – Artigo de Dalton Trevisan contra Monteiro Lobato; poesia de Paulo Mendes Campos, especial para *Joaquim*
- Pág. 20 (contracapa) – Publicidade da Caixa Econômica Federal do Paraná

N. 13

- Capa (Renina Katz)
- Pág. 6 – Wilson Martins fala da “revolução das províncias”
- Pág. 12 – Poty envia colaboração de Paris

N. 14

- Capa (Yllen e Franco)
- Pág. 3 – Carta aberta a Monteiro Lobato, de Raul Lozza
- Pág. 5 – Artigo do redator Waltensir Dutra respondendo a críticas de Gustavo Corção
- Pág. 7 – Wilson Martins faz a primeira crítica à literatura de Dalton Trevisan



- Pág. 15 – Artigo de Antonio Girão Barroso, que fala sobre as revistas literárias das províncias

N. 15

- Capa (Di Cavalcanti)

- Pág. 6 – Carta do II Congresso Brasileiro dos Escritores, abrindo a seção “História contemporânea”

- Pág. 9 - *Joaquim* por José Lins do Rego

- Pág. 20 (contracapa) – Nova publicidade para a fábrica de louças Trevisan

N. 16

- Capa (Gide edição especial – por Poty)

- Pág. 3 – Apresentação da Gide por Marcel Arland

- Pág. 8 – Gide por Temístocles Linhares

- Pág. 11 – Conto de Dalton Trevisan a la Gide

N. 17

- Capa ( Yllen Kerr)

- Pág. 6 – Entrevista com Poty que retornou de Paris

- Pág. 8 – O depoimento de Temístocles Linhares

- Pág. 11 – Poema de Manuel Bandeira especial para *Joaquim*

- Pág. 14 – Wilson Martins conta suas primeiras imagens de Paris

- Pág. 16 – Publicidade do livro *Sete anos de pastor*, de Dalton Trevisan, lançado pelas Edições Joaquim

N. 18

- Capa (Fayga Ostrower)

- Pág. 3 – Em comemoração aos dois anos da revista são reproduzidas partes dos três textos com ataques aos paranistas Emiliano Pernetta e Andersen e ao Paranismo

- Pág. 4 – “Manifesto dos novíssimos”

- Pág. 7 – O texto de Otto Maria Carpeaux que pode ter dado origem ao ataque de Temístocles Linhares

- Pág. 11 – Temístocles Linhares escreve sobre a literatura de Dalton Trevisan

- Pág. 15 – Até o futebol foi tema de artigo em *Joaquim*

## N. 19

- Capa (Poty – número dedicado aos ilustradores)
- Pág. 3 – Em “Diálogo N. 1”, Dalton Trevisan monta em uma colagem um suposto diálogo entre um repórter, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Antonio Candido, Álvaro Lins, Mário de Andrade e Ledo Ivo.
- Pág. 12 – Renina Katz no número especial aos ilustradores
- Pág. 14 – Poty no número especial aos ilustradores
- Pág. 18 – Publicidade do livro *Sete anos de pastor*, junto à seção “Revista de Livros”

## N. 20

- Capa ( Portinari)
- Pág. 3 – Portinari faz a capa da revista e manda um recado para os jovens artistas
  - Em “Novíssimos”, Drummond fala da volta das declamações e “epílogo da revolução modernista”
- Pág. 7 – Entrevista com Wilson Martins, que chegava de Paris
- Pág. 14 - Dalton republica o primeiro conto que saiu em *Joaquim*: “Eucaris a de olhos doces”
- Pág. 15 - Discussão sobre arte na Europa, com texto de quatro autores

## N. 21

- Capa (Heitor dos Prazeres)
- Pág. 4 – Nova publicidade do livro *Sete anos de pastor*, de Dalton Trevisan
- Pág. 6 – Anúncio da publicação da Coleção de Gravuras de Guido Viaro
  - O artigo “500 Ensaios”, no qual Temístocles Linhares ataca Otto Maria Carpeaux
- Pág. 8 - Sérgio Milliet escreve sobre Sete Anos de Pastor
- Págs. 14 e 15 - Conto Ulisses em Curitiba, que ficou incompleto com o fim da revista