UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

NATALIA ROMANOVSKI

**Um grupo abstrato: cultura, geração e
ambições modernas na revista *Joaquim***

(Versão corrigida)

São Paulo
2014

NATALIA ROMANOVSKI

**Um grupo abstrato: cultura, geração e
ambições modernas na revista *Joaquim***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Sociologia, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Filho.

(Versão corrigida)

De acordo: _____
Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Filho

São Paulo
2014

ROMANOVSKI, Natalia. **Um grupo abstrato**: cultura, geração e ambições modernas na revista *Joaquim*. Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para a obtenção do título de mestre em Sociologia.

Data de exame da dissertação: 02/10/2014

Banca examinadora

Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Filho

Universidade de São Paulo

Profª. Dra. Maria Helena Oliva Augusto

Universidade de São Paulo

Profª. Dra. Heloisa André Pontes

Universidade Estadual de Campinas

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão da bolsa que possibilitou o tempo e a concentração necessárias para a realização da pesquisa.

Ao prof. Fernando Antonio Pinheiro Filho, pela sua orientação atenta e objetiva durante todo este processo, e pelas lições de profissionalismo e seriedade no trabalho intelectual e acadêmico.

Às professoras que formam a banca de qualificação e de defesa, prof. Heloisa André Pontes e prof. Maria Helena Oliva Augusto, por suas contribuições, questionamentos e críticas, e acima de tudo pela oportunidade do diálogo franco e aberto.

Aos professores Leopoldo Waizbort, Sérgio Miceli, Bernard Lahire e José Jeremias, que colaboraram para o aprimoramento da reflexão sociológica nesse trabalho em diversos níveis.

A todos aqueles que colaboraram para a pesquisa. Aos funcionários da Divisão Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná, ao Sr. João Lazzarotto, Maria Esther, Patricia Maciel, Guilherme Knopak, Eduardo Walger, Carlos Augusto Pereira Walger, Regina Walger e Luciano Buchmann.

Aos interlocutores que iluminaram caminhos da pesquisa: prof. Luciano Buchmann, pelo seu ponto de vista sempre singular; profa. Selma Baptista, com quem comecei a pensar a revista e a cultura nas ciências sociais; Patricia Maciel, que ajudou a me manter na linha em todos os aspectos; Paulo Koehler, pelas indicações e conversas; Jadranka Davitkova, pelos diálogos enriquecedores sobre literatura. Um agradecimento especial à prof. Maria Helena Oliva Augusto, pela acolhida na universidade e pelas conversas sobre questões sociológicas e existenciais da relação entre centro e periferia.

Aos funcionários da pós-graduação em Sociologia, Gustavo e Vicente.

A Margit Müller, Marcia Cipriani e Patricia Maciel, pela força na preparação final deste texto.

Aos meus colegas de pós-graduação, com quem pude debater o projeto de pesquisa. Aos participantes do grupo de Música e Sociologia, que muitas vezes proporcionaram outros olhares sobre a sociologia da cultura.

Um agradecimento especial aos colegas e hoje amigos, Maysa Rodrigues, Juliana

Vinuto, Ivonne Cáceres, Thiago Matioli, com quem dividi as alegrias e angústias da sociologia ao som de canções clássicas e edificantes da música latinoamericana.

Aos amigos da vida e da sociologia, Fernando Gutz Baptista Leite, Guilherme Knopak, Patricia Maciel. A Priscila Dias dos Reis, Thays Andrade e Teylla Suckow, por toda a força que me deram.

Finalmente, um enorme obrigada e todo o amor às pessoas mais próximas durante todo esse processo: a Marumi, minha mãe, e Chaim, meu irmão, pelo apoio incondicional, e à minha família de São Paulo, Osmarina, Arlindo, Robson, Rogério, Camila, Guilherme e Kauann, pela acolhida generosa que possibilitou minha estadia na cidade.

RESUMO

ROMANOVSKI, N. **Um grupo abstrato**: cultura, geração e ambições modernas na revista *Joaquim*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

A pesquisa toma como objeto a revista literária *Joaquim*, editada em Curitiba entre 1946 e 1948. Procuramos entender as condições de possibilidade desse empreendimento intelectual e as características dos posicionamentos expressos na revista, em suas relações com as trajetórias dos principais colaboradores e com a posição que eles ocupavam no espaço intelectual paranaense e nacional. Primeiramente, caracterizamos o espaço intelectual paranaense, pensando as transformações pelas quais o estado passava em termos políticos, econômicos e sociais. Essas circunstâncias afetaram a posição de Curitiba e de suas elites tradicionais, e, em consequência, sua vida intelectual. Em seguida, mostramos como a revista se formou no seu núcleo principal de colaboradores estabelecidos em Curitiba. Suas colaborações estão relacionadas às suas trajetórias e às posições que ocupavam, o que se reflete em posicionamentos por vezes bastante variados. Por fim, buscamos analisar algumas das estratégias empregadas na revista, como as estratégias de divulgação e de autoidentificação em base geracional. Aqui, deve-se considerar a interlocução com os agentes e paradigmas dominantes, ligados ao modernismo dos centros nacionais e que colocavam os agentes numa relação de ambivalência sobre o seu pertencimento periférico. A análise das trajetórias e das estratégias revela diversos princípios operantes em um espaço intelectual em transformação no período do pós-guerra, com o processo de constituição de campos de produção cultural e a especialização dos produtores culturais, que por vezes concorria com o papel desses mesmos produtores enquanto intelectuais fortemente ligados ao campo do poder.

Palavras-chave: revista *Joaquim*, cultura paranaense, intelectuais, revistas literárias do pós-guerra.

ABSTRACT

ROMANOVSKI, N. **An abstract group**: culture, generation and modern ambitions in the literary magazine *Joaquim*. Master's dissertation in Sociology - Faculty of Philosophy, Languages and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2014.

This research's main subject is the literary magazine *Joaquim*, published in Curitiba between 1946 and 1948. The aim is to understand the conditions of possibility of this intellectual enterprise and its characteristics, in relation to the trajectories of the main collaborators and the position they occupied in the local and in the national intellectual spaces. Firstly, we characterized the state of Paraná, considering the political, economic and social transformations the state was undergoing. These circumstances affected the position of Curitiba (the state's capital) and its traditional elites, hence its intellectual life. Then, we show how the magazine was formed in its main core of collaborators, established in Curitiba. Their collaborations and position-taking are related to their trajectories and the positions they occupied, which varies sometimes widely. Finally, we analyse some of the strategies which are present in the magazine, such as strategies for promotion and self-identification on a generational basis. Here, we must consider the exchanges with dominant agents and paradigms connected to the modernism of the national centres, fostering an ambivalence concerning the situation of Curitiba's peripheric cultural belonging. The trajectory and strategy analysis reveals some of the operating principles in the changing intellectual space of the postwar period, with the process of constitution of cultural production fields and the specialization of cultural producers, which sometimes competed with the role of these same producers as intellectuals strongly tied to the field of power.

Keywords: magazine *Joaquim*, culture in Paraná, intellectuals, literary magazines of the postwar period.

RÉSUMÉ

ROMANOVSKI, N. **Un group abstrait**: culture, génération et ambitions modernes dans la revue *Joaquim*. Dissertation (Master en Sociologie) – Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines, Université de São Paulo, São Paulo, 2014.

Cette recherche prend comme objet la revue littéraire *Joaquim*, publiée entre 1946 et 1948 à Curitiba. On essaie à comprendre les conditions de possibilité de cette entreprise intellectuelle et les caractéristiques des positions y exprimées, dans ces relations avec les trajectoires des principaux collaborateurs et ses positions dans les espaces intellectuels locaux (l'état du Paraná) et nationaux. Premièrement, on caractérise l'état du Paraná, considérant les transformations politiques, économiques et sociales en cours. Ces circonstances affectaient la position de la capitale Curitiba, de ses elites traditionnelles et, par conséquence, de sa vie intellectuelle. Ensuite, on montre comment la revue s'était formée, avec son noyau principal de collaborateurs établis à Curitiba. Leurs collaborations ont un lien avec leurs trajectoires et positions, ce qui se reflète sur leurs partis pris, qui sont parfois assez différents entre eux. Enfin, on analyse quelques stratégies utilisées dans la revue, comme celles de divulgation et d'identité sur la notion de génération. Ici, on doit considérer l'interlocution avec les agents et paradigmes dominants, liés au modernisme des centres nationaux, ce qui mettait les agents de la revue dans une relation d'ambivalence sur son appartenance culturelle périphérique. L'analyse des trajectoires et stratégies dévoile plusieurs principes de fonctionnement de l'espace intellectuel en transformation dans la période immédiate après la Second Guerre, comme le processus de constitution des champs de production culturelle et la spécialisation des producteurs, qui parfois rivalisait avec le rôle des ces producteurs eux-mêmes en tant qu'intellectuels fortement liés au champ du pouvoir.

Mots-clés: revue *Joaquim*, culture au Paraná, intellectuels, revues littéraires de l'après-guerre.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	DO PARANÁ A CURITIBA	16
2.1	Paranaense?	16
2.2	Curitiba	21
2.3	“O meridiano da rua XV”: década de 1940	35
3	UM GRUPO ABSTRATO	66
3.1	Os diretores: Dalton Trevisan e Erasmo Pilotto	80
3.2	Os críticos: Temístocles Linhares e Wilson Martins	104
3.3	Os ilustradores: Guido Viaro e Poty Lazzarotto	128
4	ESTRATÉGIAS E POSICIONAMENTO EM <i>JOAQUIM</i>	148
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	180
6	REFERÊNCIAS	185
7	ANEXOS	200

1 INTRODUÇÃO

Essa pesquisa procura explorar, de uma perspectiva sociológica, a revista literária *Joaquim*, editada em Curitiba entre abril de 1946 e dezembro de 1948. A revista é considerada um dos marcos iniciais do movimento de adesão do espaço intelectual paranaense ao pensamento cultural moderno, num movimento de caráter duplo: por um lado, existia a característica de atualização do Paraná e de sua produção com relação aos cânones modernistas que haviam ascendido no pensamento brasileiro desde a década de 1920; por outro, essa atualização seria possível a partir da superação dos moldes literários e artísticos considerados ultrapassados, mas que ainda eram vigentes no interior da intelectualidade paranaense.

Entender a possibilidade da emergência de um veículo que tornasse essa “renovação” possível é também pensar as ambivalências desse projeto. No que se referia ao seu ambiente imediato de realização, o espaço do projeto era o espaço intelectual paranaense, mais especificamente, o curitibano. Mas, a partir da leitura da revista, fica claro que seus realizadores almejavam não somente uma produção no nível dos paradigmas vigentes nos centros culturais, mas também alcançar o reconhecimento nesses centros. Para tanto, era necessária a adesão aos princípios modernos, que constituíam a ponta de lança da temporalidade estrutural da cultura brasileira, foi o ponto de vista mais amplo adotado pela revista. Era na tradição modernista, que então passava por um momento de avaliação e crítica, que se localizavam as tomadas de posição dominantes entre os maiores agentes da cultura brasileira.

Dessa forma, *Joaquim* está no ponto de interseção de duas ambições com sentidos diferentes. Uma delas, em relação aos estabelecidos do espaço intelectual paranaense, tinha um sentido de renovação. Nesse aspecto, podemos verificar, principalmente na fase inicial de produção da revista, ataques constantes ao estado da cultura paranaense: a recusa do que era visto como mitos consagrados injustamente, no meio restrito que era Curitiba e não pelo julgamento de uma crítica competente e distanciada, que, segundo alguns dos agentes, revelaria a baixa qualidade da produção de boa parte desses mitos.

Havia também a recusa a princípios estéticos e ideológicos que, mesmo não significando automaticamente baixa qualidade, mostravam um descompasso com o tempo atual. A sobrevivência desses valores intelectuais era vista como indicação do atraso da vida cultural paranaense, de uma reminiscência anacrônica que revelava o conservadorismo “acadêmico” nos postos mais altos de sua intelectualidade. Ou seja, o plano de renovação

intentado pelos principais agentes de *Joaquim* era um plano de renovação de uma periferia do espaço cultural nacional, definido pela pertença a essa periferia – ainda que o termo utilizado para designá-la mostre a recusa dos seus valores então vigentes: “província”, com todas as acepções negativas que o termo carrega.

O conteúdo da renovação intentada por alguns dos agentes da revista foi o fundamento da recusa do “provincianismo”: a adesão aos princípios modernos vigentes nos centros culturais brasileiros. Essa adesão foi condicionada por alguns fatores. O primeiro deles, a consciência de um pertencimento geracional específico. Esse elemento, presente nos discursos dos próprios agentes da revista, chama a atenção para o clima de reconstrução mundial após o fim da segunda guerra, e para a tarefa histórica da geração dos “moços” de vinte anos que emergia por todo o país e reclamava a sua “posição no seu tempo”. Procuramos aqui entender os condicionantes dessa pertença geracional, considerando que, entre os agentes mais atuantes em *Joaquim*, a pertença geracional não pode ser generalizada. E algumas vezes, entre eles, a qualificação da adesão ao modernismo era bastante matizada, devido às particularidades de suas trajetórias e posições durante a década de 1940.

Entre os “moços” ou “novos”, jovens nos seus vinte anos, que bradavam na revista o pertencimento geracional como fator de atuação “no seu próprio tempo”, sentiam de forma acentuada e nem sempre consciente o momento de transformações no espaço intelectual e cultural brasileiro. A recusa do “provincianismo” paranaense é um dos efeitos desse espaço cultural que, nesse período, minava a possibilidade de princípios de reconhecimento baseados em apreciações regionais exclusivistas, o que havia sido possível para as gerações anteriores de intelectuais paranaenses.

A segunda ambição é a contrapartida da “renovação da província”: a adesão aos princípios dos centros da cultura, pois a ação vanguardística local é simultaneamente uma ação de reconhecimento e aceitação dos valores dominantes na cultura brasileira. A bênção dos modernos e modernistas dominantes, atuantes principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, foi buscada ativamente por meio de diversas estratégias – inclusive pela autoidentificação em base geracional. A análise dessas estratégias demonstra que a vanguarda local era a ação acadêmica de reprodução da dominação do modernismo central, agora universalizado. Essa ambiguidade promovida pela tensão entre centros e periferias do espaço cultural nacional é visto em diversos âmbitos: nas estratégias explícitas de divulgação da revista; nos valores propagados, especialmente pelos agentes que pertenciam de fato à nova geração que emergia na cultura no pós-guerra; e nas opções estéticas e temáticas dos colaboradores.

Sem dúvida, um dos maiores atrativos da revista, que a conservam como objeto de pesquisa e investigação para literatos e historiadores, era a presença de Dalton Trevisan, que a idealizou e foi o principal responsável por sua edição e por muitas das estratégias empregadas. Mas o objetivo principal aqui não é a busca de indícios sobre sua carreira inicial implicando em uma visão teleológica ou na explicação dos fundamentos de seu sucesso enquanto escritor, ainda que seja impossível ignorar o processo de consagração que o inscreveu no cânone da literatura brasileira – o que, aliás, só aconteceu décadas depois da realização de *Joaquim*.

Ademais, a maior parte dos agentes que estiveram mais presentes na revista passou por processos de consagração que, em graus e de formas diferentes, ainda os coloca em posições destacadas nas áreas em que atuaram. O crítico Wilson Martins continuou sua carreira na universidade e se manteve em evidência como um “dinossauro da crítica de jornal”, o último dos críticos de rodapé. A consagração de Poty Lazzarotto em nível nacional na área das artes visuais é talvez análoga à de Trevisan na literatura. Entre os mais velhos, Guido Viaro, apesar de menos conhecido nacionalmente, foi mitificado na história da arte paranaense. Com relação a Erasmo Pilotto e Temístocles Linhares, existe uma mudança na apreciação de seus legados. Considerados na década de 1940 como intelectuais em sentido amplo, a apreciação atual de seus legados mostra uma ênfase em áreas específicas: a educação, no caso de Pilotto, e os estudos paranaenses, no caso de Linhares. De qualquer forma, uma das características que leva à revista é a congregação de literatos, intelectuais e artistas que passaram por processos de reconhecimento nas décadas posteriores.

Além desses processos que consagraram esses agentes ao menos localmente, há também que se pensar o próprio processo de consagração da revista em si mesma – sem dúvida, um dos maiores desafios colocados pela eleição desse objeto de estudo. Embora exista uma bibliografia considerável e de qualidade sobre o assunto, os momentos em que as posições propostas na revista *Joaquim* são questionadas é relativamente pequeno. A maior parte dos estudos revela um interesse de adesão à proposta do objeto que se pretende analisar, não somente pela presença de Dalton Trevisan, mas principalmente porque *Joaquim* é vista como um marco fundador da literatura paranaense – exatamente o que Trevisan pretendia que ela fosse. Isso pode ser visto no primeiro trabalho de mais fôlego que pensou a revista, de autoria de Samways (1988). A proposta da autora é pensar a literatura paranaense em torno de *Joaquim*, e em diversos momentos é claro que toda a história anterior à literatura realizada no estado é relegada a um lugar menor, criticada exatamente pelas mesmas razões que são colocadas na revista.

Esse tipo de consideração acabou por determinar o caráter da historiografia da

literatura paranaense, que inevitavelmente nos serve de fonte. Apesar de um renovado interesse nos últimos anos pela história “pré-moderna” da cultura no Paraná, ainda é bastante frequente a consideração de que é somente a partir do pós-guerra que se tem cultura de qualidade no estado, e a apreciação do que veio antes é marcada por uma crítica generalizante de caráter negativo ou pelo silêncio completo.

Assim, um dos problemas de trabalhar a revista *Joaquim* é o fato de que as fontes e a bibliografia muitas vezes apontam e repetem as suas próprias posições. Isso é um sinal do fato de que Dalton Trevisan, através de *Joaquim*, conseguiu reescrever a história da literatura paranaense, colocando-se como momento fundador dela – ou, pelo menos, da literatura paranaense que valia de qualidade. A adesão a essa versão da história instaurada por Trevisan está presente em maior ou menor grau em diversas análises. Alguns posicionamentos chegam a merecer o status de paranistas, nos quais o interesse em glorificar a literatura paranaense é óbvio. Já outros trabalhos, mesmo demonstrando uma análise competente e sofisticada, mostram o comprometimento dos autores com a instauração e reificação dessa história contada do ponto de vista de *Joaquim*.

Esse é o caso de dois autores que informaram a pesquisa, Sanches Neto (1998) e Oliveira (2005). Suas análises demonstram um caráter sofisticado e rigoroso; no entanto, nos distanciamos de suas posições em questões fundamentais. Uma delas, e talvez a mais significativa, seja justamente a aproximação com o núcleo paranaense de *Joaquim*. É de amplo conhecimento o fato de que a revista, agindo na base de colaborações, jamais alcançou uma síntese estética ou ideológica em termos da realização de um programa literário ou artístico específico. Em consequência e apesar da liderança de Trevisan, vemos que os agentes discordavam muitas vezes em pontos fundamentais, que teriam implicações diretas na revista, como por exemplo, na forma em que a “renovação” deveria ser realizada. No entanto, são justamente essas discordâncias que muitas vezes são menosprezadas pelos analistas, seja através da condescendência com relação a alguns deles, seja através da vontade de encontrar um princípio unificador de todos os participantes na revista. É nesse sentido, por exemplo, que a designação de *Joaquim* como uma “revista de moços” - ou seja, com um pronunciado caráter geracional – é pouco questionada. Pois questionar essa unidade pode minar algumas das expectativas lançadas pela revista que, como nos conta a historiografia da literatura paranaense, foi a fundadora do “moderno” contra todos os passadismos reinantes em sua época. Mas, de uma perspectiva sociológica, essa identidade simplesmente não dá conta da presença de passadistas paranistas de gerações anteriores muito próximos do projeto de concepção de *Joaquim*.

Essas diferenças levam à questão de quem eram esses intelectuais e como a revista se configurou nas carreiras dos colaboradores. Com vistas a entender a origem dos posicionamentos representados na revista, realizou-se aqui a análise de suas trajetórias – e, como fica claro na teoria e nas análises da cultura e dos intelectuais de Bourdieu, as trajetórias só ganham pleno sentido no esforço comparativo, que tanto pode ser entre outras ou entre os possíveis dados num determinado estado do campo.

Assim como uma parte das análises empreendidas nas áreas de história e estudos literários, também a presente pesquisa se propõe a pensar *Joaquim* a partir de um arsenal teórico bourdiesiano, especialmente em *As regras da arte* (1996). No entanto, também na forma em que o embasamento teórico é realizado, nos distanciamos dos demais pesquisadores da revista, o que pode ser visto no uso aqui realizado da noção de campo, central para a análise mesmo onde nos distanciamos dela por causa do material empírico.

Apesar de que a bibliografia mostra o uso indiscriminado da ideia de um “campo literário local” ou de um “campo literário paranaense”, o que nossa pesquisa aponta é a inexistência completa de uma tal estrutura no Paraná da década de 1940. A noção de campo aponta para uma rede de posições sociais que pressupõe certa autonomia e, o mais importante, de condições objetivas para a autonomia, o que não se verifica no período estudado. O que vemos é a existência de um espaço de produção intelectual cuja condição de existência era uma relação orgânica de dependência das elites econômicas e políticas do estado – o que, em sua gênese, é uma criação da geração simbolista, que merece o devido crédito por essa bem sucedida empreitada.

Com isso, queremos dizer que, pelo menos até a década de 1940, a atividade intelectual no estado deve ser vista não como um fenômeno de campo, mas como o resultado de uma diferenciação interna na estrutura de classe da sociedade paranaense que instituiu produtores intelectuais enquanto fração dominada da classe dominante, fração essa que assumiu sem restrições o trabalho de dominação simbólica no estado. Passamos então do referencial bourdiesiano para os estudos de Raymond Williams (1989) especialmente no texto *The Bloomsbury Fraction*, em que a questão dos intelectuais enquanto fração de classe é explorada.

É por conta dessa configuração que a primeira parte da dissertação será focada em Curitiba, a cidade que gerou a revista, em que os agentes da revista *Joaquim* se criaram ou se estabeleceram e constituíram seus vínculos. A década de 1940 foi um momento de transformação, crescimento e expansão do Paraná, e o papel da capital do estado também se transformava. Curitiba era o maior polo cultural paranaense, contando com uma história que,

ainda que breve, constituiu um espaço intelectual relativamente dinâmico mas que ocupava uma posição periférica no cenário brasileiro.

O dinamismo se acentuava ainda mais na década de 1940 com a ascensão da nova geração, da qual *Joaquim* faz parte, que se opôs com sucesso aos intelectuais estabelecidos na cidade – indício da consolidação desse espaço intelectual. Essa dinâmica cultural da década de 1940 culminaria com as polêmicas suscitadas pelos agentes reunidos em *Joaquim* (e, de forma mais direta e pessoal, por Trevisan, que assumiu várias dessas polêmicas).

Optou-se por uma construção de texto fluida, que correspondesse à própria natureza do objeto. Afinal, um fato que muito cedo começou a aparecer na investigação foi a grande circulação dos intelectuais, literatos e artistas nas diversas esferas do poder: nas instituições culturais, no funcionalismo público, nos cargos políticos, nas instituições educacionais, na imprensa. É por causa dessas relações, que surgiam a todo o tempo no correr da pesquisa, que se optou por não separar as esferas, e fomos da política à cultura, da imprensa aos movimentos culturais, da educação de volta à imprensa, sem segregar no texto aquilo que na prática se configurava em um todo bastante coerente. Ao contar essa história, tivemos como guia o trabalho seminal de Schorske (1988) sobre Viena, que, apesar de todas as diferenças empíricas, se debruça sobre o problema de praticamente todos os cientistas sociais da cultura do moderno: a articulação entre as diferentes esferas sociais – política, sociedade, cidade e cultura – que condicionam o caráter de certas obras e produtores instituídos como espírito de seu tempo.

No segundo capítulo, entramos nas trajetórias dos principais colaboradores da revista, organizados segundo suas funções. Os pares – diretores, críticos e ilustradores – são designados para mostrar as diferenças entre eles, que também passam pela diferença geracional. Nessa parte, procuramos mostrar esses agentes nas convergências e divergências de seus posicionamentos frente às questões abordadas¹. Afinal, se dissensões e desacordos são comuns em qualquer grupo que se reconheça como tal, muito mais se dá em um grupo que, como colocou Wilson Martins, só pode ser reconhecido abstratamente. Como veremos, as questões em que havia desacordo chegavam mesmo a colocar os agentes em pauta em pontos opostos das lutas intelectuais do período.

Procuramos entender a forma como esses indivíduos se localizavam, em suas práticas, em relação às transformações por que passava o espaço intelectual brasileiro na época. Esses agentes revelam todo um espectro de reações sobre as mutações em curso, de uma pertença de

1 Nessa parte, iniciamos a análise da revista. Para tanto, utilizamos na maior parte das vezes a edição fac-similar da revista (2000). As referências de localização das citações seguirão as indicações de página desta edição (nas edições originais da década de 1940, as páginas não são numeradas).

intelectuais enquanto fração da classe dominante ao posicionamento nos campos de produção cultural específicos de alcance nacional que se constituíam então. Essa reorganização da vida intelectual brasileira foi sentida de forma diferente por aqueles que já tinham uma carreira estabelecida e os “moços”, como eram chamados no período, que haviam entrado na vida intelectual quando o grosso dessas mudanças já estava em curso.

O terceiro capítulo procura mostrar como a revista, especialmente pela ação de Dalton Trevisan, procurou localizar-se ante esse espaço intelectual em transformação – ou seja, as estratégias empregadas que, via de regra, revelam uma percepção aguda dos valores vigentes e das posições de poder dentro desse espaço, dominado pelo paradigma do que chamamos aqui de modernismo central: a esfera de questões legítimas e estéticas inauguradas e desenvolvidas a partir de 1922. Procuramos também pensar como isso se configura na tentativa de adesão às posições dominantes e aos polos dominantes da intelectualidade brasileira, num momento em que o regionalismo paranista, alimentado pelas condições locais de exercício da atividade intelectual, não era suficiente para a nova geração que ascendia na década de 1940. Nesse ponto, fomos orientados especialmente por dois autores: Miceli (2001) e Pontes (1998), em que o nosso arsenal teórico até aqui é a fonte para a exploração do trânsito de intelectuais modernos na sociedade brasileira.

Dessa forma, procuramos mobilizar o arsenal sociológico para entender os princípios do sucesso desse empreendimento intelectual, e as apostas de cada um dos agentes desse “grupo abstrato” diante do complexo das relações literárias, artísticas, sociais e políticas relacionadas à instituição de uma visão moderna da arte e da vida.

2 DO PARANÁ A CURITIBA

A maior parte das reflexões sobre a revista *Joaquim* indicam que é somente com a revista – ou seja, com os literatos e artistas que nela participaram, bem como nas movimentações culturais que a revista ou seus participantes desencadearam – que a literatura e as artes paranaenses começaram a aderir de fato às discussões e às estéticas modernas, começando a superar o “academicismo”, “academismo”, “paranismo”, “provincianismo” que as teriam caracterizado até então. Além dos aspectos de renovação, subversão e heroísmo associados a essa tarefa, também existe a questão de que esse processo se fez de uma forma peculiar: não pela renovação em si, busca da quebra dos padrões estéticos ou de discussão: *Joaquim* seria caracterizada por uma adesão às discussões que já ocorriam em âmbito nacional e internacional. Assim, a tarefa de renovação da arte paranaense se daria por uma “atualização” ou por uma “integração” a um panorama maior que se referia tanto às discussões nacionais quanto às internacionais.

Nesses termos, é possível pensar em *Joaquim* como uma revista pioneira, o início de uma nova fase na cultura (aqui, restrita aos âmbitos mais eruditos da literatura e da arte) paranaense. No entanto, todas as noções apontadas na própria construção dessa ideia envolvem uma historicidade, colocando *Joaquim* como parte de uma configuração.

2.1 Paranaense?

A primeira noção nessa construção é a própria noção de “paranaense”. Como foi dito há pouco, a leitura da atuação da revista e de seus agentes é bastante focada na questão do que a revista significou em termos da literatura e da arte *paranaenses*. O que, se não é mentira, pode também originar (quando não *ser fruto de*) uma ideia anacrônica acerca do que era o Paraná.

A pergunta “o que é o Paraná?” tem povoado a imaginação dos intelectuais paranaenses muito provavelmente desde 1853, o ano em que o Paraná foi emancipado da província de São Paulo. Em estudo publicado em 1999 sobre o primeiro presidente da Província, Wilson Martins (um dos participantes mais ativos em *Joaquim*) escreveu que

O ano de 1853 é, na plena expressão da palavra, uma ruptura, não uma continuidade, é uma data prospectiva, não retrospectiva. Não existia nenhum paranaense antes disso, pelo simples motivo de que a província ainda não havia sido criada. Havia apenas curitibanos, naturais da 5ª comarca, como hoje designamos pelos adjetivos locais os habitantes dos diversos municípios – que não deixam de ser paranaenses, assim como os curitibanos de 1853 não deixavam de ser paulistas. (1999, pp. 19, 20)

Também Samways (1988) aponta que a questão de uma literatura paranaense só se coloca a partir do momento em que o Paraná surge enquanto uma realidade política. Mas existir no papel não é a única forma de existência. Balhana et al (1969), entre outras fontes, concordam que o Paraná então tinha uma cara muito diferente da que veio a ter.

Até o ano de 1900 a densidade populacional do Paraná era de apenas 1,6 hab./km². Na realidade, a população paranaense ocupava efetivamente apenas 1/3 do território, constituído pelos antigos termos da 5ª Comarca de São Paulo que compreendiam as cidades de Paranaguá, Curitiba, Castro e suas vilas e freguesias. (BALHANA et al, 1969, p. 130)

Ou seja, o Paraná era basicamente a sua região mais antiga, cujo crescimento representa o grosso do que efetivamente constituía o Paraná nos termos, hoje também anacrônicos, de presença de civilização. A elite dessa sociedade se compunha de comerciantes de erva-mate, de gado muar, e da elite campeira dos Campos Gerais. Foi ela que conquistou a emancipação político-administrativa e formou as oligarquias dominantes no período subsequente. (BALHANA et al, 1969, p. 113)

Com tal concentração de população e de negócios na região de povoamento tradicional, as disputas para a definição de qual seria a capital da província ficaram também nessa região. A decisão ficaria entre as duas únicas cidades presentes no território: Curitiba e Paranaguá – essa última, a mais antiga cidade paranaense, cujo porto serviu desde o século XVIII para o comércio de escravos. No fim, venceu Curitiba – e, segundo Martins (1999), já na ocasião da decisão se mobilizou o argumento de que, pelo seu clima, Curitiba seria uma cidade europeia.

Segundo Rocha Pombo (via MARTINS, 1999), Curitiba em 1853 era uma cidade de não mais do que 6000 habitantes, de 150 a 200 casas, 4 igrejas, e finalmente, de 8 a 10 ruas. Tornar-se a capital da província foi um bom negócio para Curitiba: a necessidade de que ela cumprisse o papel que lhe foi atribuído iniciou um desenvolvimento mais forte da cidade, com a instalação dos aparelhos de Estado que praticamente não existiam até então.

As décadas subsequentes foram o tempo de transformações profundas na sociedade em território paranaense: notadamente, o grande contingente de imigrantes europeus instalados no estado, responsável pelo crescimento demográfico a partir das últimas décadas do século XIX – em 1872, o Paraná tinha 126.722 habitantes, contra 249.491 em 1890 e 685.711 em 1920.

A afluência de europeus provocou uma alteração profunda na constituição da população paranaense. Até então, o Paraná, enquanto sociedade escravocrata, tinha elementos brancos, negros e indígenas. Ainda segundo Martins (1999), um dos problemas enfrentados pelo primeiro presidente da província foi o conflito com o grande número de índios que

circulavam pelos “sertões” paranaenses – conflitos, inclusive, que em alguns casos também tiveram como participantes os próprios imigrantes europeus.

Verifica-se também a diminuição do contingente de negros, mulatos e pardos no Paraná, que, chegando a 45% em 1872, cai para 36,2% em 1900 – no que é preciso contar, além do aumento dos imigrantes, o redirecionamento da mão-de-obra escrava para a lavoura de café paulista. No entanto, isso não equivale a concordar com boa parte da intelectualidade paranaense da primeira metade do século XX – incluindo o próprio Wilson Martins -, que recalcou a presença da escravidão e considerou a presença e as contribuições negras como irrelevantes para a formação do estado.

A questão da transformação demográfica causada pela imigração também envolve a diferenciação entre os próprios grupos de imigrantes. Numericamente em destaque estão os eslavos – em primeiro lugar poloneses, seguidos por ucranianos -, bem como alemães, italianos, russos, franceses, entre outros. O status de cada um desses grupos, no entanto, não corresponde à sua superioridade numérica – uma questão que será explorada mais adiante de forma mais ligada à questão cultural.

Apesar do aumento populacional causado pela presença dos imigrantes, isso não implicou o desbravamento de novos territórios no estado. Esse fato está ligado aos fins que motivaram a política de imigração, voltada principalmente para a agricultura de abastecimento da estrutura previamente existente, na qual até então a proeminência da indústria do mate, da exploração da madeira e do comércio de gado muar tornavam o Paraná dependente da importação de bens de base como gêneros alimentícios. Por isso, em termos de ocupação do território, o Paraná se resumia ao núcleo que já havia se constituído durante o período colonial. Augusto (1978) aponta que até a década de 1930, a vida econômica e política do Paraná se concentravam nessa área, na qual o povoamento era mais expressivo. A partir da década de 1930, o Paraná começou a ser povoado também em outras regiões, notadamente no sudoeste e no norte. Entretanto, essa ocupação tem um caráter bastante peculiar: ela deve pouco a uma ação exclusivamente paranaense. O povoamento do sudoeste e do oeste paranaenses se deveu muito às ondas imigratórias de catarinenses e gaúchos, e a maior influência no norte do estado é a paulista.

A partir da década de 1920, o declínio da economia do mate começou a ser compensado pela economia do café. O Paraná tornou-se um estado visado para a ampliação da lavoura, e o sistema de produção nas fazendas era basicamente aquele que se encontrava no estado de São Paulo. Além disso, o Paraná contava com um sistema precário de transportes, o que dificultava a circulação dessa produção em território paranaense. No início, a produção

era escoada via porto de Santos e não de Paranaguá – situação que só começou a se inverter em meados da década de 1940.

O café dominou a economia paranaense até a década de 1960, quando se iniciou uma maior diversificação das suas atividades. Mas, em decorrência do povoamento do território, a população do Paraná continuou a crescer, e em 1940 já havia ultrapassado 1,2 milhões de habitantes. No entanto, esse povoamento, devendo muito mais à iniciativa de particulares e da conjuntura econômica que ligava o crescimento do norte do estado com São Paulo e não com o Paraná tradicional, fez com que a natureza das relações entre as diversas regiões do Paraná fosse problemática. Segundo Augusto (1978), nesta época não se pode falar do Paraná enquanto uma unidade. A unidade político-administrativa formal do território era, na prática, desintegração. Essa situação levou a tensões internas que chegaram mesmo a tentativas separatistas do norte do estado - isso sem falar na separação efetiva do território do Iguaçu entre 1943 e 1946.

Criado por Getúlio Vargas para a defesa das fronteiras nacionais e com a preocupação da ocupação do interior do país, o território englobava boa parte do oeste do Paraná e de Santa Catarina, compreendendo a região das cidades de Iguaçu (atual Laranjeiras do Sul), Foz do Iguaçu, Clevelândia e Chapecó, e as fronteiras com Paraguai e Argentina. A população, de origem basicamente gaúcha, sentia sua distância em relação ao governo do estado, de forma que a resistência a esse desmembramento foi com certeza maior em Curitiba do que no próprio território. Podemos ver isso no artigo de Samuel Guimarães da Costa, de 1947, em que comenta a questão. Argumentando pouco tempo depois da reintegração do território do Iguaçu ao estado do Paraná, Costa escreveu que

Não devemos esquecer, por exemplo, que uma parcela apreciável dos que vivem na região recém-integrada ao Paraná gostaria de poder continuar a ter governo próprio. E nessa parcela não incluímos somente os interessados na máquina burocrática desse governo e nas coloridas perspectivas que resultariam da mobilização de um vasto funcionalismo. Nós nos conhecemos bem e conhecemos bem os nossos co-estaduanos para não duvidar um só instante dos sentimentos autonomistas que vivem em constante ebulição no mais íntimo de todos eles. São de todos os dias as reivindicações autonomistas vindas dos mais diferentes recantos do território paranaense, dos mais longínquos e apagados vilarejos, contendo um anseio insofreável de auto administração. (in: *O Livro*, set. 1947, p. 41)

Publicada na revista *O Livro*², que era editada em Curitiba, a matéria apresenta a consciência da desintegração em que vivia o estado. Além disso, a ocupação desses territórios foi feita de forma bastante atribulada, especialmente a partir do período de redemocratização do país. Embora existissem grandes companhias que tratavam seriamente da venda e

2 Trataremos da revista *O Livro* e de outras revistas da década de 1940 na terceira parte.

distribuição de terras ainda não ocupadas, a história da ocupação do Paraná contou com muita especulação, invasões, disputas, bem como a exploração e enganação de trabalhadores rurais, chegando a situações de violência. Além disso, no período Vargas a ocupação de terras foi uma questão que opôs as elites econômicas estabelecidas até 1930 e o novo poder constituído.

Segundo Benevides (1991, pp. 82, 83), em 1930

o Governo Provisório reincidiu contratos de terras anteriormente feitos com empresas privadas, à exceção dos que estavam sob a responsabilidade dessa poderosa empresa inglesa [a Companhia de Terras do Norte do Paraná, de capital britânico e sediada em São Paulo] e da Companhia Engenheiro Francisco Gutierrez Beltrão. Ambas, segundo o interventor Manoel Ribas, assentaram, entre 1932 e 1939, mais de cinco mil famílias. Para ele os outros contratos revogados haviam sido “demasiadamente liberais”, predominando os “interesses particulares” em detrimento do “público”. Como consequência dessa medida retornaram aos poderes públicos milhares de hectares de terras, o que acarretou, no Paraná, protestos de um grupo de intelectuais e políticos comprometidos com as velhas oligarquias locais e com os interesses das empresas de colonização.

Apesar dessas regiões serem objetos dos interesses das elites baseadas em Curitiba, alienação entre o Paraná tradicional e as novas regiões ocupadas estendeu-se para além do período de ocupação inicial. Em entrevista de 1987, Wilson Martins deu seu parecer sobre o governo de Bento Munhoz da Rocha (1951-1956), o segundo governador eleito após a redemocratização do país.

E o governo do Bento Munhoz? Foi um bom governo?

Para falar francamente, não acho. Apesar de ter sido amigo dele e amigo dos amigos dele, não acho no sentido de que esperava muito mais. Minha decepção nasce de expectativas muito elevadas. Ele era um sociólogo, um homem de estudos, extremamente competente em estudos brasileiros, especialmente no que se refere ao Paraná. De forma que imaginava que iria se introduzir no Estado um outro tipo de governo, mais fundado em realizações práticas. Mas, por bons ou por maus motivos, o Centro Cívico ficou sendo o símbolo do governo Munhoz da Rocha. O que é muito pouco, é uma obra um pouco suntuária. [...] Como às vezes dizem do presidente Kennedy, o governo Munhoz da Rocha teve mais estilo do que substância, esta é a minha visão atual do problema.

Teria alguma correspondência com uma relação estreita a uma elite curitibana, levando ao pouco conhecimento do resto do Estado?

Eu acho que sim. E havia também nele, creio eu, um pouco de ressentimento inconsciente contra a Revolução de 30, contra a derrubada de sua família e do sistema político anterior, de forma que uma boa parte do governo dele foi uma espécie de vingança contra Getúlio Vargas, Manoel Ribas, e tudo o que eles representavam. (MARTINS, 1987)

A alienação do governo do Paraná centrado em Curitiba se estendeu por muito tempo e teve efeitos na vida política e econômica do estado. Na década de 1940, a situação era até mesmo paradoxal, pois o café, a economia mais forte do estado, estava culturalmente distante do polo de poder centrado em Curitiba, para o qual a ideia de Paraná estava ligada à imagem do Paraná tradicional. Segundo Augusto (1978), essa situação só mudou de fato na década de 1960, com a ampliação da participação política do norte.

Voltamos assim ao ponto de partida, que era pensar em que termos tem sido definida a revista *Joaquim*. O primeiro ponto seria pensar que *Joaquim* se situa nesse período econômico do estado marcado pela ascensão do café. Mas também é preciso pensar que classificá-la enquanto um marco na “literatura paranaense” só pode ser pensado enquanto uma construção *a posteriori*. O “Paraná” que estava em pauta para a intelectualidade da década de 1940 era um Paraná muito menor do que de fato era: centrado no Paraná tradicional e com sua vida intelectual ainda mais restrita. Apesar de algumas manifestações em outras cidades, como Ponta Grossa, “Paraná” e “literatura paranaense” eram, em grande medida, “Curitiba” e “literatura curitibana”.

2.2 Curitiba

Ao pensarmos na cidade, *Joaquim* também se encontra num processo mais amplo, marcado por três momentos em que a cidade foi pensada em seu significado e especificidade. O primeiro marca o início de um pensamento moderno sobre Curitiba: as transformações urbanas da década de 1910, realizadas pelo prefeito Cândido de Abreu. O terceiro momento é marcado pelo já mencionado governo de Bento Munhoz da Rocha Netto e pela construção do Centro Cívico de Curitiba, ligado às comemorações do centenário da emancipação do Paraná em 1953³. O momento intermediário do pensamento sobre a cidade é a formulação do Plano Agache de Curitiba, publicado em fins de 1943.

As transformações urbanas na década de 1910 são parte de um fenômeno maior em termos de reflexão e concepção da cidade: a instituição do urbanismo moderno, que considerava o urbano um fenômeno particular, que deveria ser tratado por meio do conhecimento científico. Essa nova forma de compreensão da cidade transformou a maneira com que Curitiba era vista, tanto pelos seus habitantes como pelo poder público (CUNHA, 2008). Pela primeira vez, a cidade foi vista como objeto de intervenções urbanísticas e os “problemas urbanos” começaram a ser encarados como problemas de Estado.

A cientificidade na intervenção urbana foi o móvel de lutas entre médicos e engenheiros. Esses dois grupos profissionais disputaram frente ao Estado a autoridade de determinar as medidas científicas que pudessem fazer a cidade progredir, ou seja, a autoridade enquanto especialistas na questão urbana. A parada foi ganha pelos engenheiros, que, de acordo com Cunha (1998), mobilizaram dois trunfos: o primeiro deles, o abrigo institucional

3 Os eventos das comemorações do centenário serão somente mencionados aqui, já que fogem ao escopo temporal proposto.

coeso sob a Universidade do Paraná, fundada em 1912; o outro, a proximidade desse grupo profissional com o poder político ao assumirem cargos no funcionalismo público e elegendo-se a cargos políticos.

Assim, as mudanças decorrentes do crescimento de Curitiba, ocorridas a partir de fins do século XIX, tiveram seu coroamento na prefeitura do engenheiro Cândido de Abreu. O símbolo maior deste período foi o prédio do Paço Municipal⁴, no centro da cidade – a primeira sede própria da prefeitura. Inaugurado em 1916, foi parte de um projeto que ressemantizava uma área antiga da cidade: a praça Generoso Marques, em que o Paço foi construído, localizava-se ao lado da então Praça da Matriz, onde fica o marco zero de Curitiba e a catedral. Desde a década de 1870 até a construção do Paço, a praça Generoso Marques era onde ficava o mercado municipal, e o comércio intenso acabou promovendo a sua degeneração. Como coloca Sutil (2003, p. 61)

Nos anos que se seguiram, os conflitos entre comerciantes e fregueses, ou entre os próprios comerciantes, e a ação de fiscais do município regulando os serviços, resultando ainda em mais conflitos, constaram das crônicas urbanas e fizeram parte do cotidiano dos moradores circunvizinhos. Com o mercado, aumentou a insalubridade. O acúmulo de sujeira e a falta de banheiros públicos eram as maiores queixas dos frequentadores. Por quatro décadas, os moradores das redondezas conviveram com o odor dos restos de frutas e verduras e com a presença dos animais. Se, inicialmente, a construção do mercado significou um estímulo de crescimento para um espaço pouco representativo na cidade, em poucos anos contribuiu para a depreciação da área.

A construção do Paço Municipal remodelou uma parte central e tradicional da cidade, acompanhando o plano de intervenções do poder estatal visando o progresso da cidade. Os chamados “melhoramentos urbanos” envolviam obras não apenas de representação política através do “embelezamento” de Curitiba, mas também obras nos serviços de iluminação pública, água e esgoto.

Além da mudança de função da praça, a construção do Paço tinha como objetivo a simbolização do poder. Os espaços internos do prédio foram ornamentados luxuosamente com elementos arquitetônicos como pilastras e colunas em granito; os espaços externos continham detalhes *art nouveau* e símbolos do poder, como dois atlântis representando os poderes Executivo e Legislativo, a escultura de uma jovem representando a cidade protegida no alto pelo escudo de armas de Curitiba e cabeças de leões. Além disso, o fato de a primeira sede do poder executivo em Curitiba ser um prédio próximo, mas que dava as costas à Praça da Matriz e à catedral era um símbolo da separação do poder político e do poder religioso – uma afirmação de laicidade, parte do mesmo complexo ideológico que orientou os novos conceitos

4 Ver imagem no anexo, p. 201.

de urbanismo com a ideia de cientificidade na intervenção urbana. O que, por sua vez, é uma parte de um complexo cultural maior, que começava a entrar em pauta no começo do século XX: a ideia de modernidade.

Nesse sentido, também a localização da praça Generoso Marques e sua escolha como sede do poder político é importante para a simbolização do poder. A praça era onde começava a Rua da Liberdade (hoje Barão do Rio Branco), a primeira rua planejada de Curitiba, planejada inicialmente para ligar o centro da cidade a um ponto que era considerado distante: a estação ferroviária, inaugurada em 1885.

Presença certa nas representações da modernidade em vários locais, em Curitiba não foi diferente: o trem era considerado um sinal do progresso e da mudança dos tempos, de forma que, a partir da inauguração do Paço (mas, graças à propaganda realizada acerca dos melhoramentos, pode ser datada até anteriormente à inauguração), os dois pontos limites da Rua da Liberdade eram representações de uma Curitiba moderna, que começava a se parecer com uma capital de estado. (SUTIL, 2003)

Essa noção era reforçada pela própria rua. Com a decisão, na época controversa, de instalar a estação ferroviária num ponto então distante do centro, a ligação através da Rua da Liberdade previa a inauguração de novo eixo de crescimento da cidade, o que de fato ocorreu, com o rápido povoamento da rua e a instalação de diversos comércios. Além disso, a rua da Liberdade abrigava prédios de órgãos públicos: era a rua do poder em Curitiba – o que só veio a mudar na década de 1950, com a construção do Centro Cívico sob Bento Munhoz da Rocha. Portanto, estas transformações na maneira de pensar a cidade e obras que conferiram concretude às ideias de modernidade foram uma constante durante o período.

Em termos arquitetônicos, no começo do século Curitiba era dominada pelo estilo eclético – o que entrou no imaginário e nas construções da elite intelectual que procurava exaltar Curitiba e o Paraná. Como coloca Dudeque (2001, p. 56), louvavam-se as

fachadas de estilo alemão, normando, renascentista, gótico e quantos mais aparecessem. Os mentores intelectuais da cidade insistiam que Curitiba era “cosmopolita”, uma mistura de gentes vindas de outras regiões do Brasil e de imigrantes europeus. Quanto mais misturadas e distantes fossem as referências da arquitetura, melhor, pois os múltiplos estilos sobrepostos reforçariam o pretenso cosmopolitismo. A soma de vários elementos díspares do ecletismo arquitetônico não seria apenas uma escolha estética. Parecia a única possibilidade de dar um nexo à cultura dos habitantes de Curitiba.

Em harmonia com as inovações políticas e urbanísticas que se verificaram no começo do século, havia a preocupação explícita, por parte dos intelectuais, de pensar a questão do que seria o Paraná e qual seria seu valor diante do Brasil e do mundo. Um complexo de

questões foi levantado no que acabou sendo reunido no título de “paranista”.

A questão do paranismo é complexa. Enquanto movimento, o paranismo é delimitado temporalmente em seu período ótimo, a década de 1920. O termo “paranista” é atribuído oficialmente ao historiador Romário Martins, que o teria cunhado em 1927. Segundo ele,

Paranista é todo aquele que tem pelo Paraná uma afeição sincera, e que notavelmente a demonstra em qualquer manifestação de atividade digna, útil à coletividade paranaense. Esta é a acepção em que o neologismo, si é que é neologismo, é tido nesse nobre movimento de idéias e iniciativas contidas no Programa Geral do Centro Paranista [...]

Paranista é aquele que em terras do Paraná lavrou um campo, cadeou uma floresta, lançou uma ponte, construiu uma máquina, dirigiu uma fábrica, compôs uma estrofe, pintou um quadro, esculpiu uma estátua, redigiu uma lei liberal, praticou a bondade, iluminou um cérebro, evitou uma injustiça, educou um sentimento, reformou um perverso, escreveu um livro, plantou uma árvore. (MARTINS apud CAMARGO, 2007, p. 157)

Segundo a definição de Romário Martins, para ser paranista era só fazer alguma coisa, e praticamente qualquer coisa, pelo ou no Paraná – note-se aqui que a presença dos imigrantes foi resolvida ao não se igualar a pertença paranista ao nascimento no estado. A abrangência da definição foi ressaltada por Wilson Martins.

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. (apud OLIVEIRA, 2005, anexo, p. 6)

Wilson Martins, pertencente a uma geração posterior, era crítico dos preceitos paranistas. Seu comentário sobre a solução encontrada para a integração dos imigrantes mostra que não necessariamente o que estava no papel se traduzia numa boa acolhida a eles na prática, o que ele teve a oportunidade de vivenciar na pele, em episódio que provavelmente data da década de 1940.

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). (ibidem, anexo p. 11, 12)

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. (ibidem, p. 12, 13)

Pela descrição, vemos que o paranismo continuou após a década de 1920, de forma não tão ativa, numa ação mais ou menos organizada. Enquanto movimento, perdeu força na década de 1930, o que Dudeque (2001) atribui a causas políticas – a centralização da era Vargas e a decadência do federalismo que possibilitou a emergência de um tal regionalismo, representada pela queima das bandeiras dos estados da federação. No entanto, ainda na década de 1940, havia uma recusa do símbolo máximo do paranismo, mencionado por Martins (o louvor à araucária) – o que significa que 20 anos depois do seu auge, o paranismo ainda estava em pauta, e muitos valores e questões que motivaram a existência do movimento se perpetuaram até os dias de hoje. Isso coloca algumas questões: a que exatamente se refere o paranismo, e o que permitiu seu sucesso e sua perpetuação. Embora tenhamos até agora tratado do paranismo enquanto um movimento – e talvez na década de 1920 ele pudesse ser considerado apenas como tal -, o termo passou com o tempo a assumir diferentes funções no discurso.

Parece-nos que a abertura semântica da definição de Romário Martins foi eficaz. O termo “paranista” não pode ser simplesmente considerado como o rótulo de um movimento. Nas fontes consultadas, “paranismo” pode referir-se tanto ao movimento quanto a qualquer esforço ufanista, explícito ou não, visando promover o estado.

O movimento tinha uma função política – o que provavelmente é válido para todas as formas de regionalismo. A desintegração do território e das populações do Paraná colocava a necessidade de constituir uma identidade paranaense no plano das representações. Por isso, a preocupação principal do movimento foi a identitária: a definição do que é o paranaense, o que o Paraná tem de particular, qual é a contribuição singular que o Paraná poderia dar ao Brasil. Não se louvava o paranaense como um tipo humano superior, mas afirmava-se sua especificidade, marcando sua identidade com símbolos.

Porém, os símbolos encontrados para marcar essa identidade eram fortemente curitibanos: o clima frio, mais próximo do europeu do que do brasileiro/tropical; a presença do pinheiro do Paraná, do pinhão e da gralha azul, eleitos como símbolos máximos do estado. Os símbolos identitários eram relacionados antes à natureza do que aos tipos humanos, o que

afasta o paranismo dos regionalismos e buscas de identidades locais que deram o tom da década de 1920 (CAMARGO, 2007). Mesmo assim, a questão da formação da população paranaense não ficou de lado, e é dessa época e em decorrência dos esforços dos intelectuais paranistas que se iniciou a ideia de que uma das particularidades do estado seria a sua formação atípica com relação ao resto do Brasil. Segundo eles, a população do estado seria influenciada pelos elementos europeus e pelo índio – esse último, de forma mitificada. Vemos reflexos dessas ideias nos anos de 1940, como vemos nesse texto publicado na revista *O Livro* (mar – abr 1945, n. 84-85).

A DESCOBERTA DA FONTE AHÚ
(conto indígena)

Quando ainda os “homens pálidos” não haviam violado a virgindade das florestas brasílicas, Ubiratan, guerreiro guarani, descansava à sombra dos pinheiros que margeiam o Iguacú, para fugir à sufocação daquela tarde de canícula. Em dado momento, porém, foi despertado dos seus devaneios por um grito de aflição. Correu ao ponto donde o mesmo partira e verificou que uma jovem índia olhava, estarecida, para determinado lugar, como se houvesse sido hipnotizada. Enorme, grossa e repelente jararacussú se enroscava num tronco e, de língua saltitante, preparava o bote. [Ubiratan mata a cobra...] Muito depois, recuperado o domínio de si mesma, voltou-se para agradecer ao guerreiro. E Ubiratan teve uma visão esplendorosa. Era a índia de um moreno pálido, rosto ovalado, olhos muito negros e húmidos, os lábios cor de cereja e os cabelos, também negros, caindo sobre as espáduas nuas.

- Sou Jacira, irmã de Pirapuan, senhor do Iguassú, o grande rio. Devo-te a vida. Ela te pertence. Os caigangs, meu povo, o saberão.

Jacira leva Ubiratan para sua aldeia, onde fica claro que eles estão apaixonados. Pirapuan reconhece o amor e eles se casam com sua bênção. O texto termina assim:

O casal perambulou por muitos dias à margem do grande rio, até que, em certa ocasião, desembocaram numa clareira rodeada de pinheiros majestosos e onde uma fonte de água cristalina escorria cantante. Ubiratan exclamou:

- Ahu! Ahu! (Água! Água!)

E provaram da linfa pura e saudável.

Fixaram-se ali. Tiveram muitos filhos. E foram muito felizes.

Conta a lenda que quem provar a água da fonte, há de voltar ao mesmo lugar, porque ninguém poderá esquecer jamais os encantos da paisagem e a maciez e a frescura da água Ahu, que assim ficou chamada, e onde os “homens pálidos” levantaram um monumento, - o Cassino Ahu, - em homenagem à memória de Jacira e de Ubiratan, que ali viveram felizes...

Aqui os símbolos do imaginário paranista foram mobilizados para fazer propaganda do Cassino Ahu, um ambiente requintado, no qual se exigia traje passeio completo e mulheres só entravam acompanhadas. Aí aconteciam diversos espetáculos de artistas nacionais e internacionais. Dois anos antes de sua inauguração em 1940, o interventor Manoel Ribas havia fechado todos os cassinos curitibanos, mas a abertura do Cassino Ahu foi possível porque no local havia uma estância hidromineral (BOSCHILIA, 1995). O uso dos símbolos paranistas para fazer propaganda de um estabelecimento fino de entretenimento mostra o forte

apelo exercido por eles.

Na questão das áreas da cultura em que foi presente, o paranismo caracterizou-se pela sua abrangência. Como apontou Pereira (1997), o movimento mobilizou jornalistas, historiadores, poetas, artistas plásticos. Não se restringiu a um ou outro domínio das práticas culturais; toda a intelectualidade paranaense foi mobilizada, e provavelmente essa foi a primeira vez em que isso ocorreu em maior escala.

O vínculo entre esses intelectuais e o campo do poder pode ser visto especialmente no caso dos artistas plásticos que trabalharam em obras paranistas, como João Turin e Zaco Paraná. Camargo (2007) aponta que houve um ajuste entre a produção desses artistas e a demanda por obras paranistas por parte da intelectualidade que louvava o estado. Tudo leva a crer que os intelectuais da época foram de fato arregimentados por seus vínculos com o poder para instituir esses símbolos representativos do Paraná. Os artistas plásticos tiveram um papel importante, principalmente ao instituir o pinheiro como símbolo paranaense máximo. Fica então a questão de o quanto o paranismo colaborou para que a coesão dos intelectuais fosse instituída ou reforçada em Curitiba.

Ainda sobre a formação do tipo humano paranaense, foi nessa época que se oficializou a ideia do Paraná como um estado branco. Como já foi dito, para os paranistas, os principais elementos humanos formadores do paranaense eram o branco e o índio (mitificado), o que promoveu a supressão simbólica do passado de escravidão do Paraná e a contribuição negra para o estado. Ao que tudo indica, havia de fato uma exclusão social marcada com relação à questão da raça, pelo menos no âmbito intelectual. Nas fontes consultadas, dificilmente aparecia um negro ligado aos intelectuais paranaenses, como pode ser mostrado pelo depoimento de Theodoro De Bona sobre a Curitiba da década de 1920. O pintor escreveu que

Entre as ruas Monsenhor Celso e a Barão do Rio Branco, encontrava-se a confeitaria do Bube e era nela, mais choparia do que confeitaria, que se reunia o grupo dos artistas boêmios do Paraná. Entre os frequentadores mais assíduos estavam os artistas-pintores Gustavo Kopp, seu primo Aníbal Schleder, caricaturista Alceu Chichorro (o Chico Fumaça ou Eloy de Montalvão), Rômulo, jornalista, conhecido por preto, devido a sua cor escura, e, ainda, muitos outros mais jovens entre músicos, poetas e escritores. (DE BONA, 1982, p. 36)

Ou seja, a raridade de pessoas “de cor escura” entre os intelectuais era acentuada, tanto que a presença de Rômulo e a razão de seu apelido tiveram de ser explicadas por De Bona. Percebe-se uma presença bastante baixa de negros, o que também é notado por Benevides (1991, p. 75) durante a década seguinte:

Na década de 30, não havia, no Paraná, impedimentos para a ascensão social de negros e mulatos, mas poucos, como Pâmphilo de Assunção, o qual fazia questão de ostentar o título de doutor em direito, eram aceitos pela refinada, severa e fechada

sociedade local. Como é possível verificar, dos 227 inscritos na Ordem dos Advogados (seção Paraná) mais de 90% eram brancos.

Em contraste, já nas primeiras décadas do século XX temos uma presença forte de imigrantes europeus e seus descendentes, especialmente nas artes plásticas. Assim, mesmo com os *handicaps* advindos da posição de imigrante, provavelmente era mais fácil para os imigrantes ascenderem a uma posição intelectual do que para os negros, cuja antiguidade no estado vinha dos tempos coloniais.

A questão racial no Paraná foi uma das invenções paranistas que continuaram eficientes ao longo do tempo, em boa parte devido à adesão e ao incentivo por parte do poder político. Embora a maior parte da produção paranista fosse, em termos formais, bastante conservadora (no âmbito das artes, sua produção seguia cânones acadêmicos, por exemplo), seus conteúdos foram reatualizados em momentos em que havia a necessidade de símbolos totalizantes para o estado. Sua eficácia foi mantida com ajustes feitos até mesmo por aqueles que seriam os mais propensos a recusá-lo – como o próprio Wilson Martins.

Um último ponto sobre o paranismo foi colocado por Pereira (1997): a relação entre o paranismo e a ideia de modernidade. A *Ilustração Paranaense*, o mais importante periódico paranista, destacava esse aspecto, bem como o processo de urbanização de Curitiba. Mesmo com todas as lendas indígenas usadas para criar um passado para um estado recente, o ideário positivista e cientificista da época não podia ignorar que não havia ufanismo possível se não houvesse a ideia de modernidade – a qual, pelo menos na vida intelectual, estava ligada ao modernismo. Em Curitiba, na década de 1920, houve repercussão dos movimentos modernistas brasileiros e europeus⁵.

A produção e o posicionamento do grupo local ligado a essas estéticas, cujos líderes foram Sá Barreto, Castella Braz e o escritor e cartunista Alceu Chichorro (que já vimos acima, socializando com o pintor De Bona), são peculiares. O fato de os primeiros livros que incorporaram as novas estéticas terem sido lançados em 1922 mostra que o modernismo paranaense provavelmente deveu pouco, em seu momento inicial, ao modernismo paulista. O futurismo italiano já era conhecido no Paraná pouco depois de seu início, devido aos intercâmbios diretos com a Europa, por meio de intelectuais viajantes que realizavam importações culturais.

Embora tenha havido algumas notícias sobre a Semana de Arte Moderna de São Paulo, sua repercussão foi pequena no Paraná nos momentos imediatos após sua realização. Posteriormente, alguns títulos lançados no Rio e em São Paulo tiveram destaque na imprensa

5 Os dados sobre esse tema seguirão a argumentação de Iorio (2003).

paranaense, promovendo um maior conhecimento do modernismo dos centros nacionais e mais referências à discussão brasileira. Nos anos seguintes, os partidários da renovação chegavam a se dividir conforme sua aproximação aos grupos paulistas e cariocas. Leo Cobbe, por exemplo, afirmava-se partidário do antropofagismo de Oswald de Andrade. Além disso, trocas mais intensas com os intelectuais do restante do Brasil também promoveram essa aproximação.

O segundo fator de peculiaridade do movimento se deve ao desenvolvimento do espaço intelectual do estado, principalmente no que diz respeito à consolidação simultânea da academia e do grupo futurista. O Centro de Letras do Paraná, fundado em 1912, era uma instituição que procurava fomentar a produção cultural. Sua atuação foi fraca até a década de 1920, quando procurou ser mais atuante, o que desembocou na criação da Academia de Letras do Paraná em 1923. Como o nome indica, a Academia procurava ser uma instituição acadêmica em moldes tradicionais – no que acabou se constituindo como o grande alvo dos futuristas.

Na primeira fase do movimento, o grupo a favor da renovação era chamado de “futurista”; a partir de 1926, o grupo é chamado de “modernista”. Iorio (2003) comenta que essa foi somente uma mudança de designação, já que os participantes e simpatizantes dos grupos futurista e modernista eram os mesmos.

A passagem entre as fases é marcada por um evento em 1926, quando o escritor gaúcho De Souza Júnior passou por Curitiba. Tentando angariar fundos para que ele seguisse viagem (seu destino final era o Rio de Janeiro), intelectuais ligados ao grupo futurista organizaram um evento cultural que, com uma programação variada, seria encerrado com uma apresentação do gaúcho sobre a literatura do Rio Grande do Sul. A palestra não se direcionava a nenhum dos grupos paranaenses em disputa, nem aos futuristas, nem aos “passadistas” (como os futuristas os chamavam), mas um dos organizadores, Jurandir Manfredini, aproveitou a ocasião para proclamar um discurso chamado “Renovação ou Morte”, em nome da “mocidade curitibana” e em favor da renovação artística e literária. As polêmicas suscitadas por Manfredini foram objeto de discussão e diversos artistas e literatos se posicionaram ante as propostas modernas.

O que acabou ficando de lado era a condição financeira de De Souza Júnior, que não havia conseguido levantar a quantia necessária para seguir viagem. Diante dessa situação, Sá Barreto apelou para seu amigo Alcides Munhoz, Secretário do Estado, presidente da Academia de Letras do Paraná e alvo dos futuristas-modernistas. Munhoz conseguiu o financiamento da viagem de De Souza Júnior pelo governo do estado. Iorio (2003, p. 169)

aponta a ironia: “Com a ajuda do Secretário de Estado e Presidente da Academia de Letras do Paraná, o casal finalmente pagou sua hospedagem partindo para o Rio de Janeiro. Assim, quem financiou a rebeldia foi, afinal, a tradicional e passadista Academia...”

De forma geral, Iorio (2003) aponta que não somente o modernismo dos anos 1920 existiu, como também promoveu disputas importantes no espaço intelectual paranaense. A produção desse grupo foi caracterizada pela renovação da linguagem e pelo bom humor que destoava da seriedade da produção anterior. A pouca consolidação dos espaços literário e artístico paranaenses deixou suas marcas, especialmente no tocante à viabilização das edições, prejudicadas pelas dificuldades financeiras e pela falta de público para o lançamento de livros. Assim, a maior parte da produção desse grupo acabou sendo publicada na imprensa, especialmente nos jornais em que muitos dos intelectuais trabalhavam (muitas vezes como um segundo emprego).

Com o tempo, a produção desses modernistas foi negligenciada, considerada menor na história intelectual do Paraná. Se é certo que o espaço de produção cultural paranaense era nessa época um espaço de pouca tradição e herança culturais, também é preciso levar em conta que o humor dava ensejo para o menosprezo da produção modernista e futurista. Um texto de um dos participantes desse modernismo, Leo Cobbe, pode ser encontrado na revista *O Livro* de novembro de 1945. O nome do texto já mostra a recusa de pretensão de seriedade: “Seria Pitágoras a tia do Carlito?”⁶

Quando eu estive em Marte, travei relações com um marciano que tinha estado dois meses em Joinville. E foi graças a ele que consegui regressar à Terra, pois, sem a sua milagrosa intervenção, eu ainda por lá andaria. E sabe Deus em que situação.

A maior produção de Leo Cobbe não foi nas letras. Sua principal atividade na produção cultural era a música - ele era violinista. Como a maior parte dos literatos e artistas da época, ele não sobrevivia da arte; era professor de Matemática no Ginásio Paranaense, o primeiro ginásio do estado. Mas, ao que tudo indica, Leo Cobbe se destacava por causa do seu capital social, e não por conta da sua produção. Segundo os relatos, mesmo o de amigos próximos, ele não foi bem sucedido nas suas investidas intelectuais, que sempre ficaram aquém do seu comportamento extravagante de boêmio inveterado. Foi mais por causa de suas relações e da estranheza causada por seu comportamento que Leo Cobbe acabou ganhando sua fama: ele é mencionado diversas vezes nas fontes consultadas, inclusive em *Joaquim*.

Seu texto, já pelo tema, e ainda mais pelo tom informal, fantástico e deliberadamente humorístico, abre espaço para considerá-lo uma peça de menor valor. Cobbe continua o texto

6 Ver imagem do texto no anexo, p. 202.

explicando como, por meio da álgebra, foi a Marte, passou quatro meses lá e como voltou, além de descrever um pouco do contato que ele teve com o marciano que havia estado em Joinville.

Assim, pode ser que um dos elementos que tenha contribuído para o menosprezo desse modernismo seja o tom humorístico, que diferia muito das pretensões de profundidade de outros intelectuais curitibanos e à caracterização paranista do tipo paranaense como fechado e introvertido.

Um outro elemento pode explicar o menor valor atribuído à produção modernista inicial: as condições de sua decadência e o que aconteceu com boa parte desses intelectuais. O início da década de 1930 marca o desvanecimento desse grupo - e também da Academia de Letras do Paraná. O encerramento das atividades da Academia foi ocasionado pela crescente presença de acadêmicos que nada tinham a ver com o mundo intelectual, mas que estavam embrenhados na política do estado. A Academia Paranaense de Letras, instituição que permanece até hoje, foi fundada em 1936, e alguns de seus membros haviam sido detratores da primeira academia. Longe de ser apenas uma tendência mais ou menos “natural” do envelhecimento social nos campos de produção cultural, as condições da vida intelectual do Paraná favoreciam esse tipo de reorientação estética. Como coloca Dudeque (2001, p. 78)

Os futuristas de Curitiba fizeram seu barulho, criaram poemas “avaselinados” e foram assumir escritórios e cargos. Ao longo da década de 1930, chegariam ao poder. Alguns se destacariam como propagandistas da causa paranista, outros como integralistas e outros como funcionários da repressão montada pelo Estado Novo.

Ou seja, as medidas de recrutamento de intelectuais durante as décadas seguintes negavam a já fraquíssima autonomia do espaço intelectual paranaense, favorecendo a conversão de autores e artistas com ideais renovadores para um conservadorismo acadêmico. Isso, por sua vez, favorecia a situação de que recém-chegados ao espaço de produção cultural – notadamente as novas gerações que sucederam estes eventos, uma das quais, a de que *Joaquim* faz parte – percebessem esses primeiros modernistas e futuristas com um ar de traição aos ideais modernos e reforçando uma impressão de superficialidade com relação às suas intenções.

O ano de 1930 marca a construção da primeira residência moderna de Curitiba – que era chamada pejorativamente de futurista por muitos. Foi a residência de seu arquiteto, Frederico Kirchgässner⁷. Como boa parte dos arquitetos e construtores da primeira metade do século XX da cidade, Kirchgässner era um imigrante alemão que conseguiu estudar arquitetura graças à sua ascendência: ele realizou por correspondência um curso de arquitetura

⁷ Ver anexo, p. 203.

de uma faculdade de Berlim⁸.

O caso de Kirchgässner é curioso por causa da inovação de sua casa, comparado ao estilo neocolonial que caracterizou a arquitetura das décadas de 1920 e 1930, e também porque a inovação arquitetônica não acompanhava o restante da sua produção. Segundo Dudeque (2001, p. 85),

o próprio Frederico Kirchgässner parece não ter entendido a importância da sua obra arquitetônica, substituindo-a pelas lides de funcionário público e pintor. [...] Se desistira de provocar protestos contra a arquitetura, sua pintura se manteve sem alterações. Continuou desenhando paisagens urbanas de Curitiba e pintando quadros repletos de circunvoluções derivadas de poemas simbolistas.

A inovação na arquitetura não significou uma inovação em termos da pintura ou, como é sugerido, no seu gosto literário. Além disso, ao longo da década de 1930 ele projetou edifícios que eram de uma estética convencional, ajustando-se à demanda (boa parte da qual considerava sua modernidade de sua casa como desvario) e também às condições de crise em que a cidade entrou na década de 1930. Dudeque (2001) aponta que as medidas nacionalistas do Estado Novo, que afetaram particularmente a comunidade alemã, poderiam ter transformado quaisquer inovações arquitetônicas de Kirchgässner num potencial ato político e, portanto, perigoso.

Em termos de como Curitiba era vista pelo Estado, Cunha (1998) afirma que o período inicial da era Vargas continuou no caminho que se delineava desde os “melhoramentos” urbanos nos anos 1910. Mas as concepções de urbanismo foram se modificando a partir da década seguinte. Deixava de se pensar em termos de “melhoramentos” e começava a entrar em pauta a noção de “planejamento urbano”. Foi nesse sentido que o próprio Frederico Kirchgässner, enquanto funcionário da prefeitura, elaborou um plano para orientar o futuro da cidade em 1928 e 1929. Mas o instrumento necessário para embasar a nova mentalidade só foi criado em 1935: a Planta Cadastral de Curitiba. Fruto da concepção cientificista do urbanismo em Curitiba e signo da modernidade pretendida para a capital do Paraná, a Planta permitiu uma compreensão totalizante da realidade física da cidade.

No entanto, é preciso considerar a existência de imagens contrastantes em Curitiba. Ao mesmo tempo em que havia o investimento na modernização e na ideia de modernidade, aspectos pouco condizentes com imagens modernas subsistiam. Conforme Lazzarotto e Niculitcheff (1989, s.p.),

No final dos anos 20, Curitiba ainda não tinha tomado jeito de cidade moderna,

8 Pois não existia formação de arquitetos na cidade. Apenas uma disciplina sobre arquitetura era ministrada na cidade, no curso de engenharia, mas a qualidade de seu ensino era baixa. (DUDEQUE, 2001; SUTIL, 2003)

parecia uma pacata vilazinha do interior. Um homem arando a terra, riscando uma paisagem parecida com a européia, ainda era coisa comum, mesmo dentro dos limites da cidade. Já as novas gerações, oriundas das primeiras levas de imigrantes, não queriam saber dos velhos costumes; às rédeas do arado preferiam o volante dos automóveis que começavam a se popularizar no início dos anos trinta.

Por algum tempo ainda, conviveram em Curitiba signos da modernidade e do “passado” que deveria ser deixado para trás por ela. Criava-se gado perto do centro da cidade, as carrocinhas de víveres cultivados pelos imigrantes e a carroça do padeiro eram formas de comércio ao mesmo tempo em que grandes obras de urbanização eram feitas e, durante a era Vargas, obras que seguiam o racionalismo arquitetônico e o *art déco* eram usadas para simbolizar o poder estatal. Mas durante os anos 1930, o Paraná e sua capital sofriam a crise advinda do declínio da economia do mate, enquanto a produção de café ascendia – o que se traduziu em investimentos menores na capital. Mais para o final da década, a instituição do Estado Novo e seus mecanismos de repressão também promoveram um declínio na produção cultural da cidade.

Os próximos marcos decisivos na cidade e na sua cultura ocorreram já no período da segunda guerra mundial, e com mais ênfase no início da década de 1940. Em 1941, Alfred Agache foi contratado para fazer um plano de intervenção urbanística para Curitiba, que foi precedido por um estudo sobre as condições da cidade. Segundo Dudeque (2001, p. 124, 125),

Até a década de 1940, Curitiba crescera como uma urbe colonial. Havia ruas que enchiam de vaidades os redatores de jornais e almanaques, mas não eram eixos que pudessem se expandir, pois terminavam-se umas nas outras. As saídas da urbe eram ainda os caminhos do tempo em que Curitiba era a sede da 5ª Comarca da Província de São Paulo. O crescimento fora mínimo nos anos 1930-1940, mas já havia um afogamento destas poucas saídas. Se crescesse mais, os caminhos da urbe fechar-se-iam mutuamente.

Portanto, a contratação de Agache teve como objetivo orientar cientificamente o crescimento e a organização da cidade, seguindo, em linhas gerais, a orientação que se dava aos problemas urbanísticos desde a época dos melhoramentos.

O Plano Agache de Curitiba foi publicado no final de 1943. Dividia-se em duas partes: a primeira era um diagnóstico da situação de Curitiba. A segunda era o plano de intervenção na cidade, chamado de “Plano de remodelação, extensão e embelezamento”. Na primeira parte, diversos aspectos da cidade foram levantados, como sua área, os distritos que dela faziam parte, a população – segundo o censo de 1940, 148.757 habitantes. O plano também ressalta a posição estratégica de Curitiba em termos de transporte no estado.

Dadas essas condições fisiográficas, que colocam Curitiba como centro propulsor do progresso do Estado, para a capital paranaense converge quâsi tôda sua produção agrícola, comercial e mineral, em busca dos escoadouros naturais: a via marítima de exportação, por Antonina e Paranaguá e as ferrovias que distribuem sua riqueza

econômica para o Sul e Norte do país. (PLANO DE URBANIZAÇÃO DE CURITIBA, 1943, p. 9)

Mas, ainda que Curitiba seja citada como o “centro propulsor do progresso”, o plano não ignora que o principal centro produtor do estado é o norte, com suas “fertilíssimas terras” - um fato que não era ignorado pelas elites paranaenses tradicionais. Segundo Benevides (1991), essas elites (que o autor designa de “classes conservadoras”) formaram a ideia do “paraíso roxo” de solo fértil. O controle e o uso dessas terras foi um dos móveis de disputa entre as “classes conservadoras” e as ambições modernizantes do interventor Manoel Ribas durante o período Vargas, o qual procurou abrir espaço para lideranças empresariais do Rio de Janeiro e de São Paulo – no que enfrentou a resistência dos estabelecidos.

Segundo o plano Agache, Curitiba teria três grandes problemas de ordem urbanística. O primeiro, “o solo”: as questões de saneamento. Por muito tempo a cidade, formada numa região de banhados, sofreu alagamentos dos rios que a cruzavam, o que constituía um problema de saúde pública, uma vez que o esgoto era direcionado aos rios. No diagnóstico, consta que boa parte dos rios já tinham sido canalizados e obras de esgoto realizadas.

A segunda questão seria “o homem”, ou seja, questões de descongestionamento. Segundo o plano (1943, p. 12),

Curitiba, como aliás, os grandes centros sem planejamento, sofre desse problema; pequena área central com elevada densidade demográfica; sua via principal é a rua 15 de Novembro, estreita para o fim a que se destina e a Praça Tiradentes [antiga Praça da Matriz], sem forma definida.

A terceira questão urbanística seria “o meio”: a necessidade de órgãos funcionais.

Faz-se mister atender aos órgãos funcionais, distribuindo-se os seus diversos centros de cada uma dessas funções: administrativa, comercial, militar, universitária, social, etc., de maneira que as atividades do homem em cada um, se harmonizem para constituir um conjunto, tendo por cúpula o Centro Cívico ou Administrativo órgão de comando, sede de governo do Estado. (ibidem, p. 15)

Basicamente eram essas as grandes questões identificadas pelo diagnóstico. Diante disso, Agache propôs um plano de crescimento racional e organizado da cidade, que não foi totalmente implantado – mas algumas de suas diretrizes e medidas foram seguidas nos anos seguintes. Na gestão de Bento Munhoz da Rocha Neto, na década de 1950, seguiu-se as indicações de onde o Centro Cívico deveria ser instalado, ainda que não o estilo arquitetônico (que se origina de Le Corbusier, opositor de Agache).

É importante ressaltar as finalidades e a motivação desse plano. A contratação de um urbanista francês renomado, com planos implantados nacional e internacionalmente, foi tomada como um signo incontestável da modernidade e da importância de Curitiba. Agache

identificou questões urbanas problemáticas, segundo a sua concepção racionalista do que deveria ser uma cidade. Também havia a preocupação da condição da cidade enquanto capital.

O mesmo se dá com Curitiba, que está esboçando, com a aplicação do plano diretor, a sua fisionomia própria, adquirindo foros de uma capital: a cidade está plasmando a sua organicidade, sob os aspectos edilício, higiênico e estético. (ibidem, p. 15)

Ou seja, uma das preocupações de Agache era a de que Curitiba deveria parecer uma capital. Existia uma preocupação antiga, por parte de administradores da cidade e do estado, de que Curitiba se modernizasse para estar à altura daquilo que era esperado que ela fosse: um centro de poder. Mas o que Agache viu em Curitiba foi uma outra coisa. Em 1940, declarou que:

Pelo que observei, a sua cidade sofre de prisão de ventre. Na vida de uma cidade temos que considerar 3 coisas: circulação (ruas e avenidas); respiração (praças e jardins); e digestão (esgotos). Este detalhe, no momento, talvez, seja o mais grave, por isso que daí podem resultar graves consequências para a saúde pública (apud CARMO, 2012, p. 41)

2.3 “O meridiano da rua XV”: década de 1940

A preocupação com o fenômeno urbano, mediado pelos conceitos modernizantes de um urbanismo que se pretendia científico, foi coroada pela contratação de Agache e por seu plano. O urbanismo de Agache era fruto de uma concepção de cidade. Partia-se de um diagnóstico da sua posição e de suas atividades presentes, com vistas a orientar as intervenções com a finalidade de desenvolvê-la. Nesse sentido, o urbanismo de Agache tinha uma dimensão sociológica com um aspecto formal, enxergando as partes da cidade e sua relação com o todo em termos funcionais como instâncias de um sistema. Ao reificar essa concepção de cidade como um todo integrado e, como tal, passível de planejamento para o crescimento futuro, o plano Agache instaurou um campo de visão e ação que era uma dentre as formas possíveis de se ver a cidade. Mas o seu aspecto formal acaba dizendo pouco sobre as experiências específicas dos habitantes de Curitiba naquela época.

Na primeira metade da década de 1940, existia uma tensão entre o provincianismo atribuído a Curitiba e a consciência, mediada por experiências concretas, das consequências da segunda guerra mundial, que teve implicações diretas sobre o cotidiano dos habitantes da cidade. Alguns deles foram participantes diretos de iniciativas relacionadas aos esforços de guerra, enquanto outros foram objetos dessas iniciativas, mas todos foram afetados de alguma forma. Assim, mesmo não tendo sido palco da guerra, Curitiba teve sua vida influenciada por esse contexto político mundial – especialmente após 1942, com o torpedeamento de navios

brasileiros e a entrada do Brasil na guerra⁹.

Diversas ações do período referiam-se à guerra. Organizações que se dedicavam à assistência, arrecadação de fundos, divulgação de informações, entre outras atividades, foram fundadas. Em 1939, foi instalado um comitê de socorro às vítimas polonesas da guerra. Olga Gioppo, que viveu no período, disse em depoimento que “A Polônia massacrada, milhares de mortos, muitos prisioneiros, destruição, isso afetou profundamente os poloneses que viviam fora, e aqui no Paraná foi muito trágico, muito doloroso” (apud BOSCHILIA, 1995, p. 30). É preciso lembrar que os poloneses eram o maior grupo imigrante no Paraná. Portanto, boa parte da população paranaense tinha uma ligação de fato com o contexto da guerra, transcendendo a questão política em sentido restrito.

Boa parte das organizações que lidavam com as questões da guerra na cidade eram braços locais de organizações governamentais nacionais, como por exemplo a Liga de Defesa Nacional. A Liga era responsável pela coordenação de campanhas de arrecadação de fundos, promoção de cursos e organização de quaisquer eventos públicos – inclusive, a partir de 1942, de todos os comícios. Boschilia (1995, p. 22), comenta a instalação da Liga no Paraná.

A partir de 1942, a Liga de Defesa Nacional mobilizou-se para a criação de diretórios regionais em todos os estados brasileiros. No Paraná, foi instalada oficialmente em abril. O Diretório Regional, encabeçado pelo Interventor Manoel Ribas, era composto por personalidades conhecidas como o Des. Brasil Pinheiro Machado, Romário Martins, David Carneiro e José Loureiro, entre outros. A comissão de imprensa e propaganda era integrada por nomes como Wilson Martins e Serafim França.

A arrecadação de fundos ocorreu por intermédio de diversas instituições, como a Cruz Vermelha e a Legião Brasileira de Assistência, as quais também prestavam assistência às famílias dos militares convocados.

Algumas instituições, que em princípio nada tinham a ver com a guerra, se mobilizaram. Esse foi o caso de diversas escolas em Curitiba que fizeram campanha para arrecadar borracha usada. Eram conferidos prêmios como incentivo à participação, como vãos, passeios ou uma audiência com o Interventor Federal. Segundo Boschilia (1995), o Colégio Estadual do Paraná chegou a arrecadar quatro toneladas de borracha. Em 1942, a Escola Normal organizou uma campanha para a arrecadação de metal. A presença das escolas nestas campanhas indica o esforço para promover o envolvimento com valores patrióticos em diversas camadas da população – aqui, os estudantes, que foram um alvo constante das preocupações estadonovistas no Paraná (BENEVIDES, 1991).

Os esforços para o financiamento das iniciativas brasileiras na guerra também foram

9 Os fatos aqui apresentados sobre Curitiba durante a segunda guerra mundial se baseiam na pesquisa de Boschilia (1995).

compulsórios em termos individuais. Todos os cidadãos que ganhavam acima de 250 cruzeiros mensais tinham que adquirir Obrigações de Guerra, títulos da dívida pública que seriam liquidados após o término do conflito. A campanha teve adesão ampla dos estudantes universitários, e contribuiu para mudar um pouco a cara da cidade por ainda algum tempo depois de 1945. De acordo com Boschilia (1995, p. 24),

a Companhia Força e Luz do Paraná, responsável pelo serviço de transporte coletivo, pintou a frase 'Compre Bônus de Guerra' em toda a sua frota de bondes. A frase, que permaneceu gravada nos veículos durante muitos anos, persiste na memória da maioria dos curitibanos que viveram naquela época.

A autora também afirma que os quatro exercícios de blecaute organizados pela Comissão de Defesa Passiva são muito presentes na memória sobre o período. O início e o fim desses exercícios eram marcados por sinais de alarme como sinos de igrejas, apitos de fábricas e sirenes. Todo mundo deveria ficar onde estava, apagar as luzes e fechar as janelas. Segundo o depoimento de Olga Gioppo (apud BOSCHILIA, 1995, p. 25):

Dava o toque de sirene e os aviões levantavam no Bacacheri. [...] Os aviões subiam, mas roncavam muito aqueles aviões que hoje são as velhas águias. Eles subiam carregados com sacos de areia e jogavam mesmo em cima das casas que mantivessem uma luz acesa.

É possível imaginar o clima de terror durante os exercícios, reforçado mesmo por aqueles que não respeitavam as exigências para tais momentos. Segundo Boschilia (1995, p. 26),

Embora a cidade fosse intensamente policiada durante os exercícios e as pessoas soubessem que o não cumprimento das determinações emanadas do Serviço podia resultar em penalidades, a reação da população oscilava entre o pânico e a total indiferença. Enquanto alguns seguiam à risca as orientações da Comissão, outros não acatavam as ordens, permanecendo com as luzes acesas. Eram comuns nos jornais notícias sobre perturbações ocorridas durante o exercício, como algazarras na Rua XV, ou ainda sobre boatos que eram espalhados durante o blecaute, como ocorreu no bairro da Água Verde, onde um grupo de pessoas saiu pelas ruas dizendo que a cidade seria realmente bombardeada, e que no Rio e em São Paulo isso acabara de ocorrer.

A guerra também teve implicações para uma parte importante da população curitibana: os imigrantes. Generalizou-se a hostilidade por parte dos habitantes da cidade com relação aos imigrantes e descendentes de países pertencentes ao Eixo¹⁰. Em 19 de março de 1942, dez mil pessoas se reuniram na Praça Osório, no centro da cidade, e saíram depredando comércios, indústrias e clubes de imigrantes alemães, italianos e japoneses.

Em nível pessoal, pessoas que cortavam relações por motivos de base étnica-nacional,

¹⁰ É no contexto do clima geral de hostilidade contra os países do Eixo que se insere a possibilidade, colocada por Dudeque (2001) e comentada na seção anterior, de que quaisquer inovações arquitetônicas por parte de Frederico Kirchgässner pudessem ser interpretadas como atos políticos subversivos.

e a hostilidade foi reforçada pela propaganda da imprensa local. Os jornais de Curitiba faziam intensa propaganda contra os pretensos “inimigos da pátria”. No jornal *O Dia*, saiu uma separata, prefaciada por Romário Martins, que procurava denunciar a “trama nazista” no Brasil. Já o vespertino *Diário da Tarde* esteve à frente da luta contra a quinta-coluna, um termo que foi ampliado para designar quaisquer esforços que expressassem opiniões contrárias à influência estadunidense na política externa brasileira, ampliando-se para além do suporte aos ideais hitleristas. No entanto, Benevides (1997) ressalta que essa campanha do *Diário da Tarde* estava ligada diretamente à composição do jornal: intelectuais ligados às classes conservadoras paranaenses, as mais ameaçadas pelos alemães – na época, o grupo imigrante com maior condição de ascender socialmente e ameaçar os privilégios dos estabelecidos e das elites tradicionais. Verifica-se, portanto, que nesse período a política nacionalista do Estado Novo vinha ao encontro aos interesses dessas classes.

Com a entrada do Brasil na guerra, a hostilidade já presente entre a população foi oficializada em medidas coercitivas com relação aos imigrantes e seus descendentes. Uma série de restrições lhes foi colocada, como a fiscalização direta de seus comércios pelo governo, a proibição de ouvir rádio e de viajar para o litoral paranaense, onde muitas das suas casas de veraneio se tornaram postos do exército e só foram devolvidas muito tempo depois do fim da guerra.

A Delegacia de Ordem Política e Social comandava atos de repressão contra esses imigrantes, como buscas e apreensões. Órgão com características de polícia política instituído em 1935, o DOPS paranaense foi pioneiro na condução da repressão no Brasil. Seu período de maior eficácia foi durante o tempo da guerra, sob a liderança de Valfrido Piloto, conhecido intelectual vinculado à Academia e brevemente aos modernistas paranaenses da primeira hora. A ascensão de Piloto ao DOPS, em 1941, foi comemorada por muitos, pois o delegado anterior foi considerado complacente com relação aos estrangeiros, aceitando a possibilidade da ascensão social deles e preferindo legalizá-los a hostilizá-los. Já Piloto agiu como um porta-voz das demandas de manutenção do status quo das elites tradicionais, agindo repressivamente com relação aos imigrantes e demonstrando grande interesse na nacionalização das sociedades estrangeiras. (BENEVIDES, 1991, pp. 153-156)

Em 1943, Piloto criou o Departamento de Pesquisas de Atividades Anti-Brasileiras, que foi o principal órgão responsável pela repressão à quinta-coluna. Além disso, o DOPS recebia as denúncias feitas pela população, que, muitas vezes, além de não procederem, ainda confundiam as diferentes nacionalidades, já que boa parte das denúncias era baseada no uso da língua. Nesse sentido, Raul Reinhardt, que morava em Curitiba na época, disse em

depoimento que,

Até duas velhas judias foram presas porque estavam falando em iídiche [...] Então, se o policial ouvisse elas falando em iídiche, inglês, francês, holandês, sueco, norueguês, elas iam presas do mesmo jeito. Ele não sabia a diferença entre o alemão e qualquer língua dessas. (apud BOSCHILIA, 1995, pp. 10, 11)

O desconhecimento das especificidades linguísticas fez com que falar qualquer língua estrangeira se tornasse perigoso no tempo da guerra. Em outro depoimento, é colocado que a proximidade do italiano com o português fez com que os imigrantes dessa nacionalidade ficassem mais protegidos, pelo menos no tocante a esse tipo de denúncia. Mas os italianos foram alvo de outras medidas governamentais repressivas, como no que concerne aos clubes de imigrantes existentes em Curitiba, que já sofriam com as medidas pelo menos desde 1938: com a nacionalização obrigatória de entidades sociais exigida pela legislação, muitos tiveram de mudar de nome. Com a entrada do Brasil na guerra, procurou-se exercer ainda maior controle sobre as suas atividades.

Com a repressão aos clubes, uma parte da vida cultural de Curitiba foi minada. Ao que se pode inferir de diversas fontes, existia uma relação próxima entre as atividades de clubes e a cultura na cidade durante a primeira metade do século XX, o que provavelmente teve seu início com a relação simbiótica entre o grupo simbolista paranaense e o tradicional Clube Curitibano, que contava com grande participação da elite.

Os clubes eram responsáveis por diversos eventos culturais, especialmente no que dizia respeito a artes performáticas. Enquanto a literatura e as artes plásticas encontraram condições para um desenvolvimento mínimo em Curitiba, o teatro e a música sofriam com a falta de infraestrutura adequada. Aqui, a violinista Bianca Biancchi falou sobre a situação do teatro mais importante de Curitiba, o Guaíra.

O Teatro Guaíra era um teatro pequeno, era o antigo teatro do tempo do império, que se chamava Teatro São Teodoro. Ele era um teatrinho pequeno [...] toquei muito lá. [...] era um teatro todo com cadeiras entalhadas, todas douradas, os frisos eram assim. Era uma beleza de um teatro. E numa gestão de um prefeito aqui, o teatro fechou, simplesmente fechou. Nós, os artistas, ficamos sem um local para poder apresentar e mesmo os artistas que vinham de fora, não tinham... tínhamos que arranjar salas, como o Thalia, o Clube Curitibano, o Deutscher Sängerbund [...] e nisso parece-me que se passaram vinte e oito anos. Quando o dr. Moreira Garcez foi novamente prefeito, um grupo de artistas aqui do Parana, Turin, todos os artistas que vinham aqui, de fora, faziam os baixos relevos e lá estava no saguão do teatro Guaíra. [...] E nós então fomos pedir ao dr. Moreira Garcez que reabrisse o teatro, porque ninguém sabia o que tinha acontecido com o teatro Guaíra. Ele achou muito injusto, disse, 'mas vocês já viram o teatro Guaíra?' Nós [dissemos] 'mas ninguém pode entrar, está fechado!'. [...] Então, ele deu uma ordem [...] 'vocês vão lá e vão ver o teatro Guaíra'. Nós estamos muito contentes, porque vimos a boa vontade do prefeito. Então, quando chegamos lá, subimos ali no hallzinho, tinha uma escada que se ia para o balcão, e nós subimos. Nós encontramos lá um tapume de tábuas de pinho largas. Mas entre uma tábua e a outra havia uma fresta. Então nós olhamos pela fresta e o que nós vimos: o fóro romano. Não tinha mais nada. Três paredes

perigosamente em pé, sem telhado, sem nada. E como o Guaíra confinava com o corpo de bombeiros, os bombeiros jogando futebol. [...] voltamos muito tristes. Chegamos na prefeitura, encontramos o dr. Moreira Garcez de costas, com as mãos para trás, sem olhar. E perguntou sem nos olhar [...] 'viram o teatro Guaíra?' E nós, muito cabisbaixos, tristes, dissemos 'sim, vimos'. Daí ele virou-se e disse assim: 'quando eu vi demolirem o palco do Guaíra, que eu havia mandado reformar há alguns anos', na outra gestão dele, 'eu chorei como estou chorando agora!' – que ele estava chorando. Eu encontrei na Rua XV um dia o dr. Aluisio França, que era prefeito, e perguntei pra ele, fui um pouco atrevida, eu disse a ele, 'doutor, [...] por que que você fez esse ato de vandalismo?' Isso eu disse. Estou confirmando o que eu disse. Fui um pouco atrevidazinha, né, porque não devia talvez ter dito isso. Aí ele disse, 'olha Dona Bianca, mas isso foi para forçar a construção de um Guaíra como Curitiba merece no momento'. Eu disse, 'não. A gente não destrói uma tradição. O Guaíra estava cheio de tradições. E o senhor nos deixou sem ter onde dar um concerto [...]'. Aí eu fiz uma... peguei no paletó dele 'assim, ó, doutor, o senhor só tem esse terno, não tem mais nenhum. O senhor põe fora, e como é que vai sair na rua?' Assim eu falei. (*Bianca Biancchi – a violinista*, 1995)

Vemos que, na falta de um local específico para abrigar as apresentações, os clubes serviam como palcos alternativos – e considerando o longo tempo em que o Guaíra ficou fechado, possivelmente desempenharam um papel importante na manutenção da música e do teatro em Curitiba.

Além disso, é preciso reconhecer a ousadia de Biancchi em confrontar o ex-prefeito nessa ocasião, que provavelmente aconteceu em algum momento entre 1938 e 1940. Ao considerarmos o papel da mulher na cultura na primeira metade do século XX, vemos que a proporção de mulheres que aparecem com destaque nos círculos culturais é pequena, e em geral nas áreas da pintura ou da música¹¹. Esse último é o caso de Biancchi, que com Charlotte Franck no violoncelo e Renee Devrenne no piano, fundou o Trio Paranaense em 1932, conjunto pioneiro na música de câmara no Paraná e que atuou por cerca de 50 anos. (*Bianca Biancchi – a violinista*, 1995)

Os clubes também se caracterizavam pela diversidade de suas atividades. Além das culturais, também havia as de caráter social (como bailes) e esportivas. Os clubes de imigrantes tinham como função principal a manutenção da identidade dos grupos étnicos a que se vinculavam, e nessa condição, alguns também possuíam uma seção beneficente de auxílio aos imigrantes mais necessitados. Portanto, existia uma forte imbricação entre as comunidades e os clubes, embora em alguns casos essa divisão fosse fluida. Os clubes alemães tendiam a ser mais fechados, mas os demais integravam brasileiros e pessoas de outras etnias. Como vemos, essas instituições eram importantes em diversos sentidos da palavra “cultura”: tinham relevância para a arte erudita, fornecendo uma estrutura para apresentações, e também na preservação dos valores específicos de cada nacionalidade ou etnia – como podemos ver também no depoimento de Hedwiges Mizerkowski, nascida em

11 Uma das exceções é a primeira poetisa do Paraná, Julia da Costa (Paranaguá, 1844-1911).

1909, de que sua sociabilidade durante a juventude nos anos 1930 era conformada em função da Sociedade Polonesa, onde ela dançava. (*A Polaca*, 2013)

Os diversos clubes eram uma parte da vida social e cultural da cidade. Portanto, quando a repressão começou, os habitantes devem ter sentido essa interrupção de várias formas. Os sócios que desejassem se afiliar a outros clubes tinham algumas opções, que dependiam da sua condição social. Poderiam se filiar ao Curitibano, ao Graciosa Country Clube, Círculo Militar do Paraná, Sociedade Beneficente dos Operários, Sociedade Operária Beneficente Abranches, entre outros.

Durante a guerra, as diretorias dos clubes alemães e italianos foram proibidas de tomar quaisquer atitudes com relação a atividades ou bens. Alguns clubes foram ocupados, como o Concórdia e a Sociedade Beneficente Rio Branco, ambos de alemães – o primeiro ocupado pela Cruz Vermelha Brasileira entre 1942 e 1945. O segundo, pelo Tiro de Guerra Rio Branco e pelo 5º Batalhão de Saúde até 1949. Suas atividades foram transferidas para outra Sociedade e, depois, para a casa do seu diretor. Os clubes italianos também foram alvo das medidas. Segundo Boschilia (1995, p. 14),

os imigrantes e descendentes de italianos tiveram uma de suas sociedades interditadas e confiscadas pelo governo brasileiro. A Sociedade Beneficente Garibaldi [...] teve sua sede e pertences entregues à Liga de Defesa Nacional. Além da sede da Liga, que determinou a mudança do nome do edifício para Casa Olavo Bilac, instalaram-se no prédio a Academia Paranaense de Letras e o Centro de Letras do Paraná.

Assim, a sede da Sociedade Garibaldi foi tomada e entregue para duas organizações literárias acadêmicas. Em maio de 1942 a Sociedade recebeu uma sala no prédio para continuar suas atividades beneficentes, mas no final do ano foi fechada devido a acusações (que acabaram se provando infundadas) de atividades antibrasileiras e fascistas. Em 1946, com o final da guerra, a Sociedade reclamou seu prédio de volta. Estavam instalados aí o Tribunal de Justiça e o Tribunal Regional Eleitoral. A devolução só aconteceria em 1962.

Em um casarão baixo na Praça Zacarias, no centro da cidade, estava outra sociedade italiana, a Sociedade Dante Alighieri, onde funcionava a escola independente de desenho e pintura do italiano Guido Viaro¹². Centenas de alunos passaram por lá até o fechamento em 1948, ano em que a Escola de Música e Belas Artes do Paraná foi fundada – graças aos esforços de, entre outros, o próprio Guido Viaro, que transferiu todos os seus alunos para a nova instituição - e na área de música também graças aos esforços de Bianca Biancchi.

Alguns dos alunos de Viaro, principalmente os que vieram a se tornar artistas de prestígio no Paraná, tiveram oportunidade de falar sobre a vivência na escola.

¹² Ver imagem da praça no anexo, p. 206.

Recuando no tempo, lembro que quando procurei o professor Viaro no seu ateliê/escola na antiga Dante Alighieri em 1941. [sic]

Naquela velha casa de esquina, na Praça Zacarias, teto baixo, assoalho frouxo, entulhada de telas e quadros, cavaletes, carteiras escolares, objetos de gesso, caveira, vasos, garrafas, perfis que serviam de modelo, lampiões etc., quando chovia muito, além das goteiras, a enchente na Praça Zacarias era calamidade. A escola enchia e era acudir as telas, levantando-as – quantas se perderam – nos fundos da casa, entre grossas paredes, entre luz e sombras, perfeita geometria cubista. (Depoimento de Ida Hannemann de Campos, em *Guido Viaro: o talento do mestre*, 1997)

A escola dele [de Viaro] funcionava na velha sede da sociedade Dante Alighieri, na praça Zacarias, esquina com a rua Westphalen. [...] Ele [Viaro] tinha, porém, pouco tempo disponível, porque também lecionava em outras escolas, como o Colégio Iguacu e o Belmiro César, que eu me lembro, na época. Assim, quando chegava na escola, ele orientava os trabalhos dos alunos, fazia críticas e comentários e deixava um aluno mais adiantado para acompanhar o trabalho dos demais, antes de sair para suas outras aulas. No meu tempo, esse aluno era o Euro Brandão. [...] lembro que no ano seguinte, a Ida Hanemann e eu ficamos com a orientação dos alunos. [...] A partir de então, comecei a pintar em casa e levava meus trabalhos para ele criticar. (Depoimento de Leonor Botteri em *Guido Viaro: o talento do mestre*, 1997)

Os depoimentos de Ida Hannemann e Leonor Botteri mostram que a escola era informal e bastante precária em termos de infraestrutura. Viaro se desdobrava entre diversos empregos, dos quais dependia para sua sobrevivência. A sociedade Dante Alighieri tinha problemas condizentes com sua condição de espaço improvisado de ateliê e escola.

Pintamos as primeiras telinhas coladas sobre papelão. De início foi com grafite, passando à aquarela, mais tarde ao óleo.

Os modelos vivos eram pacientes, pés, mãos, rostos, barbas, risos, piadas espalhavam-se no alegre ambiente onde intelectuais ali se reuniam. [...]

Sempre acompanhando nosso desenvolvimento, certa vez nos chamou a atenção pelo desenho muito certo, certíssimo: “Mais espontaneidade – façam o espírito das coisas! Não copiem, interpretem!” Se o desenho era fraco: “Falta fermento!” (Depoimento de Ida Hannemann de Campos em *Guido Viaro: o talento do mestre*, 1997)

[A escola] Era freqüentada por alunos de várias idades: senhoras, adolescentes, jovens e até crianças. Pintava-se natureza morta e figura, cujo modelo era, geralmente, um homem velho ou uma mulher velha.

Como professor, Viaro respeitava as tendências de cada aluno e se entusiasmava com seus trabalhos. (Depoimento de Leonor Botteri em *Guido Viaro: o talento do mestre*, 1997)

A prática educacional de Viaro em sua escola envolvia elementos tradicionais do ensino da arte (natureza morta, modelo vivo), ao mesmo tempo em que Viaro não pretendia ser um mestre tradicional que formasse discípulos cuja arte se assemelhasse à dele. O fim não era a cópia, nem da realidade, nem da sua estética particular, mas a busca de uma estética pessoal que fosse representativa de si. O fim último do processo de ensino não era nem mesmo a formação de artistas, embora esse tenha sido o caso para muitos de seus alunos. Euro Brandão escreveu que

Vendo ele [Viaro] meu entusiasmo quase que excessivo pela pintura e pelo desenho,

procurava evitar que a pintura me desviasse do estudo da matemática. Desejava que eu me saísse bem nos estudos, não tivesse dificuldades para poder seguir minha carreira de engenharia. (BRANDÃO, 1982)

Os aspectos da prática pedagógica de Viaro contrastavam com a forma de fazer e ensinar arte em Curitiba. Na verdade, o espaço das artes plásticas em Curitiba foi muito restrito durante toda a primeira metade do século XX, e dividido basicamente nas linguagens da pintura e da escultura.

Geralmente toma-se como marco principal do início da pintura no Paraná o estabelecimento do pintor Alfredo Andersen em Curitiba. Andersen, nascido em 1860 no sul da Noruega, formou-se artista em ateliês particulares e na Academia Real de Belas Artes de Copenhagen. Em 1892, após um longo período de viagens, o artista se estabeleceu em Paranaguá. Em 1902, mudou-se para Curitiba, onde montou seu ateliê e deu aulas. O papel proeminente de Andersen no desenvolvimento inicial de um meio artístico na cidade lhe rendeu o título de “pai da pintura paranaense”, por parte de autores como Carlos Rubens e Valfrido Piloto.

Vários foram os artistas formados por Andersen. Entre os mais proeminentes estão Lange de Morretes, Ghelfi, Gustavo Kopp, Freyesleben, Maria Amélia D'Assumpção e Theodoro de Bona. Com a prática educacional no seu ateliê, Andersen acabou formando a primeira geração de pintores paranaenses, que continuaram unidos por vínculos artísticos e de sociabilidade nas décadas seguintes, criando um ambiente para as artes em Curitiba – o que se pode depreender no que De Bona imortalizou no seu livro que se chama, talvez com muito exagero, de *Curitiba - pequena “Montparnasse”*.

Os discípulos de Andersen herdaram muitas das suas características, embora sua classificação como pertencente a alguma escola ou linhagem artística seja complicada. Se Andersen se formou na academia, sua pintura por vezes apresenta algumas características impressionistas e trata de temas cotidianos que revelam um olhar moderno¹³. Seus discípulos continuaram numa linha de objetivismo visual próxima a padrões acadêmicos depois de sua morte em 1935, mesmo que muitos deles tenham ido estudar na Europa. Alguns deles, como Lange de Morretes e Ghelfi, participaram das discussões paranistas da década de 1920 e se tornaram parte importante no movimento.

No tocante à escultura, dois dos nomes mais importantes estão ligados à primeira escola de artes de Curitiba, o Liceu de Artes e Ofícios de Mariano de Lima. João Turin e Zaco Paraná estudaram no Liceu, que embora anterior à influência de Andersen, é geralmente

13 Agradeço ao prof. Luciano Buchmann por essa leitura da obra de Andersen (conversa informal, 2013).

considerado somente um prelúdio de campo artístico no Paraná, já que sua formação era voltada para as artes aplicadas. Por intermédio da escola, os dois escultores foram estudar em Paris, onde se encontraram com Ghelfi – um tipo de relato bastante comum no caso dos artistas plásticos: boa parte dos artistas atuantes em Curitiba foram estudar na Europa, muitos com subvenção governamental, e parece que, em alguma medida, a sociabilidade entre esses artistas tendia a se manter.

Essa manutenção dos vínculos originários pode ter contribuído para a impermeabilidade desses artistas aos movimentos modernistas europeus. No Paraná, as discussões sobre a literatura modernista não foram acompanhadas pelas artes plásticas. Nesse sentido, pode ser que a formação das disposições artísticas inculcadas por processos educacionais fosse reforçada pelo ambiente artístico curitibano, no qual o acesso às informações era difícil e as discussões tendiam a confinarem-se a um meio restrito e personalista. Finalmente, essas disposições eram reforçadas pelo incipiente mercado de arte curitibano, que, nas encomendas por parte de particulares, estavam provavelmente alheios ao gosto vanguardista da arte moderna. Os artistas também atendiam à demanda de uma outra clientela que não era favorável a inovações, como podemos ver no caso de João Turin.

Entre outras obras realizadas pelo artista na década de 20, podem ser citados: os monumentos ao *general Gomes Carneiro e Heróis da Revolução de 1894*, na Lapa, e ao governador *Caetano Munhoz da Rocha*, em Paranaguá; o busto de *Carlos Gomes*, na Praça do mesmo nome em Curitiba, e uma série de baixos-relevos, entre eles *Pedagogia*, em cimento, para a Escola Normal de Paranaguá. (TURIN, 1998, p. 61)

Essas encomendas provinham e deviam servir ao poder político. Não impressiona, portanto, que Turin tenha permanecido fiel à estética acadêmica (na qual inclusive recebeu algum destaque em seu tempo em Paris) e, no Paraná, tenha sido cooptado pelo paranismo.

Frente a esse quadro, podemos ver que as práticas pedagógicas e artísticas de Viaro, focadas na liberdade individual e na realização de um trabalho cujo fim era a expressão pessoal, representaram uma ruptura com os valores vigentes no meio artístico curitibano – o que aconteceu com mais força a partir do início da década de 1940, com a progressiva consagração de sua atuação enquanto artista e professor, e acentuou-se nas décadas seguintes até a sua morte e mesmo depois dela.

Um terceiro aspecto da atuação de Viaro na sua escola de desenho e pintura é enfatizado nos relatos.

Foram momentos especiais [na escola], ouvindo Erasmo Pilotto, Osvaldo, Turim, Serafim França, Nelson Luz, Osvaldo Lopes e outros. Bakun, na sua assiduidade, sempre com sua pastinha debaixo do braço, sua vida particularmente comentada. Alunos, Nilo Previdi, Esmeraldo Blasi, saudosos Dalton, Euro, Jeanna Gabardi,

Leonor Botteri e muitos outros. (Depoimento de Ida Hannemann de Campos, em *Guido Viaro: o talento do mestre*, 1997)

No caminho da escola, na Travessa Oliveira Bello, havia um café, muito freqüentado por intelectuais. O Viaro costumava passar por lá, para um bate-papo e, por diversas vezes, trazia pintores e intelectuais para conhecer os alunos. Outros intelectuais vinham espontaneamente, porque era um ambiente que propiciava discussões e conversas muito interessantes. Isso também era bastante enriquecedor para os alunos.

Entre os que costumavam aparecer por lá, estavam o Erasmo Pilotto, o Nilo Previdi (que havia sido aluno) e o Dalton Trevisan. O Dalton, nessa época, era bem jovem, mas já estava se projetando como escritor.

Vi também lá o Bakun, quando estava começando a pintar. Ele apareceu, um dia, muito tímido, trazendo alguns desenhos para o Viaro apreciar. (Depoimento de Leonor Botteri, em *Guido Viaro: o talento do mestre*, 1997)

A escola de Viaro funcionava como um centro de sociabilidade intelectual na década de 1940. Pessoas de diversas áreas de atuação e tendências intelectuais e estéticas frequentavam o ateliê, inclusive Miguel Bakun, um pintor *sui generis* frente aos demais. (PÉRIGO, 2003)

Bakun nasceu em 1909 em Marechal Mallet, no sul do Paraná, uma colônia de forte presença eslava, onde se preservava a cultura dos imigrantes. Ele era de origem ucraniana, mas era frequentemente chamado de “polaco”, designação que, com tom pejorativo e desconsiderando os diferentes grupos eslavos, o irritava muito – afinal, explicitava a hierarquia implícita entre os diversos grupos de imigrantes, em que os eslavos, especialmente os poloneses, ocupavam um lugar inferior. Essa hierarquia foi comentada por Wilson Martins (1993, p. 2), em entrevista sobre seu livro *Um Brasil Diferente*, que trata da imigração no Paraná:

CULTURA G - Ainda voltando ao livro, parece que houve muita polêmica com o lançamento, principalmente com os poloneses. O que aconteceu?

WM – É que eles sempre foram marginalizados. Neste ponto eu tenho um episódio da minha vida, muito curioso. Quando o nosso chanceler, Fernando Henrique Cardoso e Otaviani [sic... Octavio Ianni?] eram estudantes em São Paulo, eles vieram fazer a tese de doutoramento, aqui, justamente sobre o negro nesta região. Abordaram este tema comigo e chegamos à conclusão que o polaco, o polonês, foi o negro do Paraná. Porque toda a sociedade tem o bode expiatório, tem uma etnia perseguida, oprimida. Aqui no Paraná, foram os polacos que sempre tiveram uma imprensa muito má. Sempre foram vistos como uma etnia inferior.

CULTURA G – Fala-se até que os poloneses são o “negro ao avesso”, não é?

WM – Exatamente, mas esta frase modestia parte [!] saiu da minha casa. Nessa conversa com o Fernando Henrique Cardoso e Otaviani quando faziam a tese. Este preconceito contra o polaco pode ser injusto, mas existe. Eu não inventei, apenas assinalei com recortes de jornais da época. Eu sei que eles ficaram ofendidos, como os ucranianos, por não escrever muito sobre eles. Mas a minha resposta é sempre a mesma: eu não inventei nada, não tenho opinião sobre isso, como pesquisador registrei o que existia.

A arte de Bakun era bastante distinta do padrão dominante no meio artístico curitibano, o que se devia à sua formação autodidata – ele nunca teve instrução formal em

arte. Sua pintura era caracterizada por um tom expressionista, com pinceladas fortes e o uso de muita tinta, dando relevo aos quadros – algo distante da pintura lambidinha considerada de bom gosto na época. Além disso, o material que Bakun usava era muitas vezes feito por ele mesmo, ou seja, de qualidade inferior aos utilizados por outros artistas.

O fracasso de Bakun em termos de reconhecimento em vida, acompanhado do fracasso econômico em garantir lucros financeiros da sua pintura, reforçou os estigmas associados à sua figura: Bakun tinha forte sotaque, era manco e pobre, vivia de sua aposentadoria da Marinha. Assim, apesar de ter tentado se inserir no meio artístico de Curitiba, cidade onde vivia desde 1931, ele era visto com restrição pelos artistas e intelectuais estabelecidos na década de 1940.

No entanto, a nova geração que se iniciava na vida cultural enxergava a arte de Bakun como um respiro no ambiente cultural vigente na cidade. De acordo com José Paulo Paes¹⁴ (PAES, 1996, p. 5),

Curitiba era, na época, uma cidade muito agradável para nela se morar. Uma cidade de burocratas, militares e estudantes. Mas sua vida intelectual era tacanha. Em matéria de concertos, por exemplo, só a música mais tradicional, Debussy era o limite. Em matéria de pintura, pior ainda. A primeira exposição de Miguel Bakun foi uma grande surpresa para nós. Bakun havia sido colega de Pancetti na Marinha. E sua pintura, de um vigor expressionista verdadeiramente surpreendente, nos espantou. Depois de ver a exposição de Bakun, nos propusemos a escrever sobre ela nos jornais em que colaborávamos, a fim de chamar a atenção do público. Bakun era uma alma franciscana, de admirável simplicidade. Quando lhe falamos disso, ele atalhou: “Bem, eu não posso pagar; o máximo que posso fazer é dar um quadro a vocês”. Ficamos escandalizados, não queríamos quadro algum: bastava-nos a alegria de ver surgir alguém de talento naquele deserto de pintura mediocre. Aí Bakun nos contou que um figurão, que se fazia passar por crítico de arte, tentara extorquir-lhe dinheiro com a promessa de um artigo. A exposição de Bakun era um dos sinais do surgimento, em meio à psamaceira intelectual da cidade, dos impulsos de renovação.

Assim, para esses novos intelectuais que surgiam na época, a pintura de Bakun representava um momento novo na cultura curitibana.

Outro local de sociabilidade em Curitiba estava relacionado à atuação de um dos frequentadores do ateliê de Viaro, o educador Erasmo Pilotto. Sua esposa Anita comentou que

O maior exemplo desse magistério invisível que o Erasmo exerce todos os dias e todas as horas onde está, deve ser o ambiente que se criou em seu tempo na Escola Normal e que desapareceu quando ele se afastou. A Escola teve um clima que não existia antes e não se repetiu depois. Não sei dizer o que era. Parece que todos queriam ser iguais a ele e daí uma animação invisível, uma excitação nova, única. Mas não havia rivalidade de ninguém, era um esforço só, a presença dele era de união, nunca foi inimigo nem teve a menor prevenção nem mesmo para os que foram contra ele, só pensava no que estava fazendo [...]. E por causa desse ambiente bonito, a Escola passou a ser um centro de atração, por exemplo o Cobbe, Leonardo Cobbe, fez-se íntimo do grupo, intelectuais, artistas se chegavam ou respeitavam a

14 José Paulo Paes (1926-1998) passou uma parte de sua juventude em Curitiba, no período de estudante. Fez parte do grupo que editava a revista *O Livro*, por meio da qual iniciou sua carreira literária antes de se mudar para São Paulo. Trataremos um pouco mais dessa participação na terceira parte.

Escola, mesmo porque o nível da Escola, não digo só o dos estudos, mas da alma da Escola era muito alto, uma seriedade muito grande, foi dentro da Escola que o Raul Gomes criou o movimento tão importante que ele denominou de “renascimento do Paraná”, eram professores da Escola os cronistas do seu “Diário da Tarde”, Viaro girava muito em torno da Escola, e assim por diante, a Escola era um bruto de um centro de vida. E depois que o Erasmo saiu, tudo isso deixou de ser. O seu magistério invisível. (PILOTTO, 1987, p. 54)

Ao que tudo indica, muitos estabelecimentos educacionais em Curitiba se tornaram pontos de encontro de intelectuais. Essa situação se deu pelo menos durante toda a primeira metade do século XX, derivando provavelmente da tendência inaugurada pelo grupo simbolista na virada do século. Enquanto primeiro grupo organizado de intelectuais do Paraná, os simbolistas foram responsáveis pela organização da educação no estado, ocupando postos, por exemplo, no Ginásio Paranaense, por muito tempo o único ginásio do Paraná. No caso da Escola Normal, esse é o caso de Leonardo Cobbe – que aliás também lecionou no Ginásio Paranaense – e Raul Gomes.

Raul Gomes foi um importante operador na cena cultural paranaense nas décadas de 1930 e 1940. Presença constante em diversas instituições, como as Academias, também teve uma importante atuação como professor, e divulgou os princípios da Escola Nova. Também escreveu em diversos jornais ao longo de toda a sua carreira, chegando a ser redator-chefe do *Diário da Tarde* e de *O Dia*. Ele foi também responsável por vários empreendimentos editoriais, dentre os quais o Grupo Editor Renascimento do Paraná (GERPA), na década de 1940.

A proposta dessa editora era ampla: editar autores paranaenses, promovendo a cultura do estado. No incentivo aos novos autores, a editora promoveu um concurso de contos, cujas obras premiadas foram publicadas em 1945. Em ordem de publicação, foram os contos de Hercílio G. Maes, Glênio Sá Brito, Sra. Navarro Swain e Dalton Gerson Trevisan. No mesmo ano, 1945, a editora publicou trabalhos de e sobre Emiliano Pernetá, cujo organizador e autor foi Erasmo Pilotto. Segundo ele próprio,

Por outra parte, fiz, então, o colecionamento, a ordenação e a anotação da obra em prosa de Emiliano Pernetá, um longo e paciente trabalho, para o qual animei, inclusive, meus alunos melhores (assim era o ambiente da Escola, uma cooperação geral e um entusiasmo muito vivo) e alguns de meus excelentes amigos. Gerpa editou esse trabalho e o meu, sobre Emiliano. (PILOTTO, 2004, p. 124, 125)

As obras de Emiliano Pernetá, considerado o maior poeta simbolista do Paraná, ocupavam um lugar reconhecido na formação da literatura paranaense. Pernetá também era louvado por alguns pela qualidade literária de sua poesia, mas era recusado por muitos como possibilidade para a literatura presente. (PILOTTO, 1945)

O partido tomado pelo GERPA e por Raul Gomes era menos um partido estético do que um partido político. Pode-se entender as tomadas de posição estéticas como o reflexo da proposta inerentemente política da editora: promover a cultura do Paraná. Isso é um reflexo da ideologia paranista da qual Raul Gomes era adepto e que propagava desde os anos 1920 – por exemplo, na sua atuação em outro empreendimento editorial, A Novella Mensal, que com a entrada de Gomes na diretoria em 1926 foi rebatizada de A Novella Paranaense, e que esteve ligada à atuação de Gomes em prol da alfabetização no Paraná (IORIO, 2003).

A editora GERPA foi mal-sucedida, o que Samways (1998) aponta como decorrência da valorização do antigo, exemplificado pela valorização do simbolismo e de Emiliano Perneta. De uma certa forma, seu empenho paranista promovia um ecletismo que também pode ser visto como uma falta de posicionamento estético, além de trazer para o âmbito cultural elementos políticos que acabam por agir como contrabando de valores externos para a lógica cultural.

De qualquer forma, iniciativas editoriais no Paraná na primeira metade do século XX enfrentaram muitas dificuldades. Iorio (2003) aponta que, na década de 1920, um dos motivos para a mudança do nome da editora A Novella Mensal foi justamente a dificuldade de cumprir o programa inicial da editora: lançar obras mensalmente. As vendas eram bastante baixas, indicando que não existia um público suficientemente amplo para bancar a edição de tantas obras. A mudança na situação editorial durante as décadas de 1930 e 1940, no entanto, mudaram a configuração das possibilidades de sucesso. (HALLEWELL, 1985)

Nesse sentido, a editora GERPA explicita uma das fraquezas do regionalismo paranista. A decisão de promover os valores políticos inerentes à proposta às custas dos posicionamentos estéticos se provou uma decisão infeliz do ponto de vista editorial. Segundo Samways (1988, p. 53), “O propósito do GERPA não foi compreendido pelos leitores da Província, ficando a tentativa de difusão do livro paranaense na frustração. Pessoas cultas e de poder aquisitivo, inexplicavelmente devolviam as obras que lhes eram enviadas.” Mas provavelmente a questão fundamental não foi a falta de compreensão do objetivo, e sim a falta de disposição em aderir a ele. Se o paranismo foi bem sucedido em instituir símbolos visuais para o Paraná, é difícil imaginar muita gente que gastaria dinheiro e tempo lendo livros que utilizavam estéticas – e mesmo uma ortografia – passadas, como é o caso de Emiliano Perneta, simplesmente para incentivar a literatura paranaense.

A questão levantada pelo fracasso do GERPA – e dos valores paranistas - na literatura na verdade é: uma literatura paranista e a difusão do livro no Paraná interessam a quem? Aos próprios produtores culturais paranaenses – e provavelmente não a muito mais gente. Os usos

da literatura para um público mais amplo e diversificado passavam por outras mediações de gosto e, para qualquer um que não fosse um intelectual paranaense, o objetivo de promover a literatura no Paraná não era suficiente. E, no fim da guerra, para uma parte dos próprios intelectuais paranaenses também não era.

Uma outra editora curitibana pode servir de contraponto à experiência da GERPA. A editora Guaíra é considerada a mais importante editora curitibana do período. Fundada em 1939, publicou diversos títulos – Hallewell (1985) comenta que no início dos anos 1940, eram cerca de 40 títulos por ano. Boa parte deles era organizada em coleções, como “Estante Americana”, “Contos Nacionais”, “Obras jurídicas”, “Romances brasileiros”. Embora o autor alegue que sua produção decaiu logo após a guerra, pelo menos em nível local a editora continuou forte, tendo inclusive começado em 1949 a *Revista da Guaíra*, considerada em algumas fontes uma espécie de “continuadora” da revista *Joaquim*, provavelmente pela presença de alguns dos participantes dessa revista em *Guaíra*, notadamente Dalton Trevisan¹⁵.

O sucesso da editora Guaíra em comparação com a GERPA, é tão mais surpreendente quando se considera que, em termos da publicação dos autores paranaenses, as duas editoras focaram obras hoje – e mesmo na época – consideradas menores, de autores locais sem grande expressão fora do Paraná. No caso da Guaíra, essa proposta já era seguida desde a década de 1920 pelo seu diretor, De Plácido e Silva, quando estava à frente da Empresa Gráfica Paranaense. Mas o diferencial da Guaíra foi ter, ao lado da publicação desses autores paranaenses de menor expressão, investido na publicação de autores nacionais e internacionais reconhecidos, como Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Mário Neme, e também em traduções de autores internacionais, como André Malraux e Rómulo Gallegos (em tradução de Jorge Amado). Além disso, também foram editados vários livros de autores ligados às ideologias de esquerda da época, como John dos Passos e Friedrich Engels – algo bastante distinto, dada a aversão estadonovista pelo comunismo.

Portanto, a editora Guaíra colocou Curitiba no mapa editorial brasileiro da época, coisa que a GERPA nunca conseguiu fazer. Mas uma coisa as aproxima: o fato de que, assim como Raul Gomes, o dono da editora Guaíra também era um operador cultural muito presente em Curitiba desde pelo menos a década de 1920. Oriundo de Alagoas, De Plácido e Silva é um dos nordestinos que imigraram para Curitiba na primeira metade do século XX e deixaram suas marcas na vida cultural da cidade. Foi o primeiro aluno da Universidade do Paraná, no curso de Direito, e logo depois se tornou secretário da Universidade. Teve uma atuação

15 No entanto, as edições de *Guaíra* às quais tivemos acesso parecem estar muito mais ligadas à proposta da revista *O Livro* do que à da *Joaquim*. Tanto em *Guaíra* quanto em *O Livro* existe a proposta de uma revista de variedades com espaço para a cultura, enquanto *Joaquim* era muito mais restrita ao âmbito intelectual.

variada: foi diretor da Faculdade de Ciências Econômicas do Paraná, da Escola Técnica de Comércio De Plácido e Silva, do Ginásio De Plácido e Silva, da Caixa Econômica Federal do Paraná; fundou a editora Guaíra, sua revista e a Empresa Gráfica Paranaense, a rádio PRB-2, a Faculdade de Direito de Curitiba; foi um dos fundadores da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Escola Prática de Comércio Avalfred; e lecionou em muitas dessas instituições e em outras. Nessa lista, podemos ver a variedade das suas atividades e sua intensa circulação na sociedade paranaense (BÓIA, 2002).

Além de tudo isso, De Plácido e Silva ocupou um lugar importante na imprensa paranaense, fundando em 1919 com Benjamin Lins (que também era nordestino e advogado) o jornal *Gazeta do Povo*, que, ao lado do *Diário da Tarde* e de *O Dia*, era um dos veículos de comunicação mais importantes da capital do Paraná.

A imprensa desse período é marcada por uma atuação que se pretendia neutra, pois seus veículos eram desvinculados de partidos ou do governo – ao menos explicitamente, pois também era bastante comum que essa “neutralidade” de imprensa liberal se tornasse, na prática, posicionamentos implícitos – como por exemplo o *Diário da Tarde*, que se pretendia neutro mas frequentemente assumia posturas anticlericais, opostas ao ideário católico em ascensão durante as décadas de 1920 e 1930 no Paraná. Também pode-se colocar aí a própria *Gazeta do Povo*, que não viu contradição, no seu primeiro número, em 1919, de atestar sua independência com relação à política ao mesmo tempo em que anunciava seu apoio à candidatura de Rui Barbosa. Em 1930, o jornal posicionou-se favoravelmente à Revolução. E é preciso lembrar que o surgimento do jornal foi possível pelo apoio das classes dominantes paranaenses, especialmente dos ervateiros, que conferiram a De Plácido e Silva o capital para a implantação do maquinário que possibilitou a edição do jornal.

Ao que tudo indica, a “neutralidade” proclamada pelos jornais significava que eles não eram, em princípio, órgãos de propaganda ligados a partidos ou ao governo. Mas a tomada de partido em assuntos políticos continuou pelo menos até a década de 1940. Em parte, isso pode ter se dado através do controle do Estado Novo sobre os meios de comunicação – embora, como vimos no caso da propaganda anti-quinta coluna pelo *Diário da Tarde*, esse controle algumas vezes encontrasse as necessidades das classes dominantes paranaenses.

Após o fim do Estado Novo pode-se perceber a tendência de apoio dos jornais a um lado ou outro do espectro político, como se vê na questão da primeira campanha presidencial da república de 1946. Nessa eleição, a *Gazeta do Povo* se expressou claramente em favor de Dutra, candidato do PSD, enquanto o *Diário da Tarde* apoiava a candidatura do Brigadeiro Eduardo Gomes, da UDN. Apesar disso, Paula (2009) recomenda cautela na interpretação

dessa divisão partidária por parte da imprensa da época, pois o apoio aos candidatos tinha um caráter personalista – o que também se deve à fraqueza do sistema partidário após a ditadura, em que a representatividade dos partidos em relação às divisões sociais nem sempre era clara.

Além disso, a questão da circulação de diversos intelectuais nos órgãos de imprensa e a relação deles com o campo do poder também coloca a questão de quanto os jornais teriam condições objetivas de manter a neutralidade. Oliveira Filha (2004) comenta a situação da criação do jornal *O Estado do Paraná*, em 1951. Esse jornal foi fundado com a intenção explícita de apoiar o governador do estado Bento Munhoz da Rocha Neto, pois todos os jornais que circulavam em Curitiba na época lhe faziam oposição. Segundo a autora, o *Diário da Tarde* era controlado por um grupo rival a ele, assim como *O Dia*, que era propriedade do Grupo Lupion, o qual também detinha 50% da *Gazeta do Povo*. Isso indica que a década de 1940 provavelmente representa a conquista do controle prático de boa parte da imprensa por parte do getulismo, durante e após o Estado Novo, bem como o desmonte de quaisquer redes midiáticas que pudessem apoiar Bento Munhoz da Rocha Neto quando ele se tornou governador.

No entanto, o controle do getulismo e a presença de Moysés Lupion na direção da imprensa não significavam, na prática, uma adesão irrestrita dos meios de comunicação. Podemos ver isso, por exemplo, no caso de Wilson Martins, revisor da *Gazeta* nos anos 1930 e crítico de *O Dia* na década de 1940, favorável a Bento Munhoz para governador do Estado já nas eleições de 1947. Raul Gomes, atuante em *O Dia*, tinha uma relação ambígua com Manoel Ribas, como se pode ver na sua declaração sobre o interventor quando este colaborou na criação da Casa de Alfredo Andersen:

Manuel Ribas era um estadista que mal tivera um curso primário frágil na sua estrutura. Entretanto que visão fabulosa de estadista! Posso testemunhar essas asserções porque, não obstante tê-lo desde o início combatido tivemos incontáveis contatos em que tive com ele me convocava ou eu o procurava para pleitear coisas como a criação da escola de belas artes, a fundação do Salão de Belas Artes minha iniciativa com o concurso de De Bona, a grande exposição de todos os artistas paranaenses no Rio. (GOMES, apud OSINSKI; BRANDALISE, 2013).

Isso também pode ser visto na declaração da filha de De Plácido e Silva, Juril Carnasciali (2009), sobre a tentativa de compra da *Gazeta do Povo*, provavelmente ocorrida na década de 1950.

Naquela época o comércio, a indústria não davam o apoio que hoje [dão] [...] e ele [De Plácido e Silva] lutava com dificuldade [...] razão porque, ele estava um pouco adoentado [...] fez 70 anos [...] eu tomava conta do colégio e da faculdade, meu marido era juiz federal da justiça militar, [...], meu cunhado cada um tinha sua profissão, então ele se viu forçado a vender a *Gazeta*, porque não tinha quem continuasse. Eu me lembro muito bem [...] o Souza Naves já era importantíssimo, já era autoridade política enorme no Brasil, e chegou lá em casa, pra conversar com o

papai, e queria comprar a *Gazeta*. Ofereceu uma quantia até bem generosa. [...] e o Naves conversando com ele e eu escutando. Ai o papai disse, “olha, Abilon [de Souza Naves], gosto muito de você, admiro muito você, mas eu jamais venderia a *Gazeta* prum partido trabalhista.” Ele era do PTB. “Você vai me desculpar, mas partido do Getúlio, PTB, eu não vendo a *Gazeta*. Eu um dia vou vender a *Gazeta* pruma pessoa em que eu confie, que eu ache que ela vai seguir a minha tradição, que vai fazer o jornal crescer mais ainda, dentro dos meus ideais, dos meus propósitos.”

Essas indicações apontam para o fato provável de que a imprensa curitibana exibia posturas ambíguas com relação à situação política a partir da década de 1930. Ao mesmo tempo em que muitos dos jornais e intelectuais estavam geneticamente ligados às elites tradicionais, a força objetiva e ideológica do getulismo (e, no Paraná, das medidas e da forma de governo do interventor Manoel Ribas) provocou reorientações que, como vimos no caso da citação de Raul Gomes, também podem se dever ao fato da dependência desses intelectuais com relação à iniciativa política. Em outras palavras, a força das ideologias professadas pelos intelectuais e de seus vínculos esbarrava na questão da força objetiva do poder político representado pelo getulismo, forçando negociações entre poder cultural e político, e a imprensa provavelmente se encontrava no cerne dessa sinuca de bico.

Na verdade, a tensão entre as reformas modernizadoras que formavam o plano de ação de Manoel Ribas encontraram forte resistência das “classes conservadoras”, a que estavam ligados muitos dos intelectuais – dos quais, como vimos, muitos trabalhavam ou colaboravam regularmente na imprensa local. Para Benevides (1991), um de seus méritos foi a cooptação desses intelectuais, homens de projeção local como o próprio Valfrido Piloto e Brasil Pinheiro Machado, que, na gestão de Ribas, se tornou procurador geral do Paraná e acabou por aderir ao Estado Novo. O mecanismo utilizado era justamente a concessão de cargos públicos: “Sempre falou mais alto aos intelectuais paranaenses da época, com poucas exceções, o prestígio oriundo do exercício de um cargo público de confiança, pouco importando o fato dessa participação no setor governamental ser a serviço de uma ditadura.” (BENEVIDES, 1991, p. 26) Portanto, manifestações ambíguas ou conversões e reconversões políticas são parte das estratégias forçadas pela disputa no campo do poder paranaense.

Como vimos, tanto Raul Gomes quanto De Plácido e Silva atuaram na área educacional. Durante as décadas de 1930 e 1940 a intelectualidade paranaense procurava influir no projeto de modernidade brasileira por meio da educação. Nesse contexto, houve a fundação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, em 1938, inspirada pelo exemplo de São Paulo. Segundo Westphalen (1988), a criação da Faculdade está ligada à atuação do Círculo de Estudos Bandeirantes, instituição que se caracterizou pela congregação dos intelectuais católicos paranaenses, os principais representantes do laicato católico no estado.

O Círculo pretendia promover estudos aprofundados de questões filosóficas, teológicas e culturais em geral (CAMPOS, 2007). Esses intelectuais, apesar das dificuldades financeiras que se colocaram na realização da faculdade, conseguiram fundá-la “pelo prestígio social e capacidade organizadora dos seus fundadores.” (WESTPHALEN, 1988, p. 7)

Entre os docentes de maior relevo associados ao Círculo e à Faculdade, pode-se citar Bento Munhoz da Rocha Netto, que testemunhou que o curso o ajudou na luta contra os anticlericais em Curitiba – uma tendência estabelecida na cidade desde os tempos da organização de sua vida intelectual, com a ação dos simbolistas. Além disso, a igreja também teve sua parte na manutenção da faculdade nos seus primeiros anos.

A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Paraná seria, pela sua atuação nos meios curitibanos e paranaenses, o grande instrumento da cultura católica, sobretudo após o seu consorciamento com a União Brasileira de Educação e Ensino, dos Irmãos Maristas, o qual, aliás, a salvou de insolvência e livrou da ameaça de extinção no segundo ano de funcionamento. (WESTPHALEN, 1988, p. 8)

Talvez por causa da ligação com os católicos a faculdade tenha uma presença relativamente pequena nos relatos sobre a vida intelectual na década de 1940. Além de sofrer com essa conexão com um grupo muito específico, a faculdade ainda tinha que lidar com o fato de instituir novas formações acadêmicas, ainda não plenamente estabelecidas no espectro de profissões disponíveis, e com a falta de prestígio geral do meio em que se instaurava. De acordo com Westphalen (1988, p. 11), a implantação dessas novas faculdades foi difícil “De um lado, pela ausência de professores realmente capacitados para os seus novos objetivos e novas funções. Via de regra, recorria-se a eruditos locais, ou a profissionais de formação tradicional, fechada, nem sempre capazes de compreender e alimentar a nova chama que se esperava”. Esse foi o caso em Curitiba. Em 1942, de 43 membros do corpo docente, trinta eram paranaenses e entre esses, vinte curitibanos. Entre os docentes, podemos tomar como exemplo dois, ambos envolvidos na fundação da faculdade: o próprio Bento Munhoz, que foi professor catedrático de História da América, e Temístocles Linhares, professor de Literatura Brasileira.

O caso de Temístocles Linhares levanta a questão do baixo status da faculdade como instância de consagração. Envolvido na fundação da faculdade e docente aí por muitos anos, somente em 1943 Linhares publicou seu primeiro livro: *Extensão do Direito Internacional Privado*, “Tese apresentada à Faculdade de Direito do Paraná para concorrer à cátedra de Direito Internacional Privado”. Ou seja, apesar de estar intimamente ligado à Faculdade de Filosofia, ele ainda tentou uma reconversão à sua área de formação original, o direito, indicando que as condições dessa carreira universitária eram mais vantajosas, provavelmente

em termos econômicos e simbólicos. No fim, Linhares não passou no concurso, o que foi expresso com surpresa em nota na revista *O Livro* (n. 81, abril 1944): “O Dr. Temístocles Linhares, candidato à cadeira de Direito Internacional Público, não conseguiu, porém, a aprovação que era de esperar-se.”

Da mesma forma, podemos pensar a atuação de Bento Munhoz da Rocha Netto nas humanidades. Engenheiro de formação, vimos acima Wilson Martins se referir a ele como um “sociólogo” “competente em estudos brasileiros”¹⁶. Tanto Bento Munhoz quanto Linhares estiveram vinculados à ideologia paranista, o que, se considerarmos a pertença deles às elites econômicas e políticas paranaenses, não chega a ser uma grande surpresa. Tampouco é surpreendente a especificidade estilística desse paranismo: ao contrário da evidente apologia mitológica que vemos em Romário Martins, o paranismo deles estava ligado a pretensões de ciência social, como veremos mais adiante.

Apesar do relativo pequeno peso da Faculdade de Filosofia no seu período inicial, a Faculdade surgiu com uma grande missão: ser o ponto de reintegração da Universidade do Paraná, tornando-se o seu núcleo central e um centro de irradiação da cultura geral. O papel atribuído à faculdade foi mais uma tentativa na longa luta pela restauração da universidade criada em 1912, mas que já em 1915 sofria com medidas legislativas que acabaram por desmembrá-la nas suas três partes constituintes: as faculdades de Direito, Medicina e Engenharia.

Somente com o fim do Estado Novo é que a restauração foi realizada. Wachowicz (2006) atribui a permanência do longo desmembramento a causas principalmente políticas. Tendo surgido como decorrência da economia do mate no Paraná, a universidade foi desde sua fundação muito apoiada pelo governo do estado, que contribuiu com fundos e com o reconhecimento por parte da elite política – os governadores frequentemente prestigiavam as cerimônias e festas da universidade. Portanto, a Revolução de 30 acabou destituindo do poder a elite que havia apoiado a universidade, como os presidentes do estado Carlos Cavalcanti, Afonso Camargo e Caetano Munhoz da Rocha. Frente a isso, não é de estranhar que as relações entre o novo poder – e o próprio interventor Manoel Ribas – e a universidade acabassem se deteriorando, apesar de que a instituição havia inicialmente acolhido a Revolução. De acordo com Wachowicz (2006, p. 110),

A simplicidade do interventor Manoel Ribas via nessas escolas não a matriz formadora de técnicos e profissionais, e sim de funcionários públicos. [...] Manoel Ribas nunca se empenhou para melhorar as dotações orçamentárias federais às

16 Agradeço à prof. Dr. Maria Helena Oliva Augusto pelas suas informações, em conversas (2012) e no exame de qualificação (2013), sobre o estado precário do ensino das Ciências Sociais no Paraná algumas décadas mais tarde.

Faculdades. Não era do seu feitio pedir dinheiro, tanto mais para instituições com as quais não simpatizava. Certa vez declarou: “Muitos, quando querem um copo d’água, pedem as Sete Quedas ou o Amazonas. Eu solicito o mínimo do justo e não posso admitir que o reduzam a frações. Regatear não está no meu feitio. Não nasci com alma de mascate.”

Manoel Ribas levava muito a sério esta sua afirmativa. De todos os interventores federais era o que menos frequentava o Palácio do Catete. Mas era andejo por excelência. Gastava um tempo importante de sua administração visitando as obras nos municípios.

Diante da situação já hostil na relação entre os estados e o poder central, com certeza não ajudou a rotinização das atividades das faculdades constituintes da universidade, que perderam muito de seu sentido de “missão”, e muito menos a dissidência interna que causou a muito criticada virada integralista de Vitor Ferreira do Amaral, principal líder da universidade e presente desde sua fundação.

A restauração finalmente ocorreu no período do pós-guerra, que foi marcado pela atuação política de diversos membros da universidade. Os interventores na fase de redemocratização eram professores: Clotário Portugal, da Faculdade de Direito, e Brasil Pinheiro Machado, da Faculdade de Filosofia. Além desses, três deputados federais eram da universidade: Aramis Ataíde, Erasto Gaertner e Bento Munhoz da Rocha Netto. Isso faz o autor afirmar que

O peso específico da Universidade do Paraná nem era preciso ser analisado, ele era visível a olho nu! A redemocratização praticamente escancarou as portas da sociedade aos elementos por ela preparados e/ou que nela viviam e atuavam. (WACHOWICZ, 2006, p. 118)

No que consiste exatamente esse peso específico? Pode-se depreender que a universidade, mesmo desmembrada, acabou agindo como uma instância de preservação e reprodução da elite destituída do poder na revolução de 1930. Pelo menos no tocante à Faculdade de Filosofia, seu “peso específico” parece ser muito menor no que decorria propriamente da educação – até porque ela começou a formar em áreas ainda incertas – do que em ser um repositório desses intelectuais. Em sua fase inicial, a Faculdade de Filosofia parece ser menos uma instância consagradora do que uma instância consagrada pela presença desses intelectuais, em que as elites curitibanas conferiam seu prestígio à Faculdade de Filosofia e não o contrário. Nesse sentido, a pouca presença da Faculdade nos relatos consultados pode ser interpretada pelo fato de que a faculdade era mais um dentre os laços dessa elite – os intelectuais estavam ligados por laços de amizade, sociabilidade informal e pela atuação de muitos na imprensa local.

A manutenção dessa elite durante o Estado Novo pode ser um elemento importante para pensar o imaginário construído acerca do período Vargas no estado. Podemos ver uma

expressão bem acabada desse imaginário no comentário feito em Lazzarotto e Niculitcheff (1989, s/p), com a estilização necessária à constituição do conto de fadas que se tornou a história do artista Poty Lazzarotto – e, a partir de sua história, também a história de Curitiba a partir de 1920.

Manoel Ribas entrou como interventor no Paraná, em 1932, e só saiu com a redemocratização do país, em 1945. Nesse 'curto espaço de tempo', pelos seus métodos heterodoxos de governar, ficou conhecido como Maneco Facão. Uma amostra do seu estilo: em viagem pelo interior, condeou-se ao ver um menino aleijado com a perna torta. Mandou o médico da comitiva examinar. 'Do jeito que está não dá, mas se quebrar de novo, eu arrumo' – garantiu o médico. Maneco Facão não teve dúvidas: com um forte chute quebrou a perna renga do menino e ordenou ao médico operar por conta do governo. Ao ver que o extraordinário talento do moço Poty necessitava um empurrão maior, não lhe quebrou a perna, deportou-o para estudar na Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro. E deu no que deu.

Apesar da tensão entre as elites tradicionais e o governo do Estado sob a interventoria de Ribas, Benevides (1991) mostra que o governo de Ribas só foi possível por causa do manejo que o interventor conseguiu realizar com relação às classes conservadoras, estabelecidas no Paraná antes de 1930 – muitas vezes, por meio de estratégias de cooptação, como vemos no caso dos intelectuais. No entanto, o autor também aponta a tentativa de reescrever a história do período Vargas no estado, muitas vezes tentando apagar as marcas da colaboração das classes conservadoras com o Estado ditatorial, especialmente nos pontos em que os interesses do Estado nacional convergiam com os interesses dessas classes.

Distante dos perrengues políticos envolvendo a universidade, a vida em Curitiba era influenciada pela presença dos estudantes. Wachowicz (2006) comenta que as preocupações dos estudantes com a universidade se referiam muito mais às condições de estudo e de vida, como as altas taxas que deveriam pagar para a universidade e o alto preço dos livros técnicos. Outra questão era a da moradia desses estudantes, muitas vezes instalações precárias e caras em pensões ou casas de família. A década de 1940 foi marcada pela proliferação das repúblicas estudantis - a casa do estudante de Curitiba só foi construída em 1948.

Nesse período, e especialmente após a redemocratização, Curitiba constituiu uma forte identidade enquanto cidade universitária. Um depoente da pesquisa de Santos (1995) sobre as transformações urbanas de Curitiba comenta o fato.

O movimento de estudantes em Curitiba era muito grande. A cidade era uma cidade talvez de 150 mil habitantes, que eu acredito na época. Mas o volume de estudantes em Curitiba, que vinham de fora, era enorme; isso aqui era um fervor. (apud SANTOS, 1995, p. 130)

As organizações estudantis, que com a redemocratização começaram a ter grande atuação, também eram responsáveis por diversos eventos sociais que mobilizavam os jovens.

O mesmo depoente comenta um evento que foi lembrado em outros depoimentos da pesquisa de Santos (1995).

Os diretórios acadêmicos, principalmente de engenharia e de medicina, faziam festas. O de engenharia mantinha um programa, aos domingos à tarde, que era o Chá Dançante de Engenharia, onde se reunia aquela geração daquela época. Reunia ali, ali se conhecia; muitos casaram ali, inclusive estudantes que vinham de fora acabavam ficando em Curitiba, porque acabaram casando, encontrando a sua metade e acabaram ficando em Curitiba. (apud SANTOS, 1995, p. 131)

A importância do Chá Dançante da Engenharia, no Diretório da Rua Barão do Rio Branco, foi reconhecida numa reportagem sobre a vida estudantil realizada pela revista *O Livro* (outubro 1947). A reportagem ressalta as outras atividades dos diretórios, como a organização de eventos sociais, esportivos e de grupos teatrais estudantis e o uso do espaço para encontros informais entre os estudantes.

Além disso, existia um outro espaço de sociabilidade bastante importante na vida urbana: os cafés.

Havia, na rua XV, aqueles cafés, o Café Acadêmico. As patotas se reuniam em determinado lugar, o maior era o Café Acadêmico que tinha inclusive aquela vitrola Wurlitzer, automática, o próprio nome já era um adjetivo. Ai se reunia a estudantada, ou saíam da escola e vinham tomar seu cafezinho, ou refrigerante, bater papo na calçada, aquilo ficava assim. (apud SANTOS, 1995, p. 131)

A sociabilidade em cafés era também uma parte da vida estudantil. Mas, segundo esse depoimento, essa era uma característica da Rua XV em geral.

É o tempo do cafezinho sentado. O sujeito sentava, tomava cafezinho, o garçom vinha te servir, ainda te dava uma “dobradinha”, tinha direito a mais uma. Toda rua XV tinha esses cafés, mas o que os estudantes tomavam conta ficava entre a rua Doutor Muricy e a travessa Oliveira Bello, ou Ébano Pereira, ali, naquele trequinho. Mas tinha cafés, e bilhares também, em toda. (apud SANTOS, 1995, p. 131)

Os cafés também eram locais privilegiados nos encontros entre os intelectuais da época, como se pode ver no depoimento da artista Leonor Botteri. Boa parte dos relatos de e sobre intelectuais comentam os encontros nesses cafés, algumas vezes relacionados a uma ideia de boemia, como em relatos sobre Viaro, Leo Cobbe e outros.

A sociabilidade de intelectuais em cafés pode ser encontrada em Curitiba durante toda a primeira metade do século XX. Saul Lupion de Quadros fala como o Café Belas-Artes reunia intelectuais de diversos tipos e tendências – além de ser onde o pintor Viaro e o violinista Leo Cobbe (mais próximos das estéticas modernas) conheceram os paranistas João Turin e Lange de Morretes (apud TURIN, 1998). O café reunia então literatos, historiadores e uma ampla gama de intelectuais. O texto de Lupion provavelmente é datado de depois de 1936 (ele menciona que alguns acadêmicos passaram pelo café no caminho da reunião da

academia). Mas em meados da década de 1940, o Café Belas-Artes abrigava as novas gerações de literatos em Curitiba. José Paulo Paes era um dos frequentadores.

Naquela época eu pertencia não ao grupo de *Joaquim*, mas a outro grupo que se reunia no Café Belas-Artes e incluía basicamente Glauco Flores de Sá Brito, Armando Ribeiro Pinto e Samuel Guimarães da Costa. Além da revista *Idéia*, o grupo fez os suplementos literários de *O Dia* e *Diário Popular*; se não me equivoco no nome. Fez também o da revista *O Livro*. Claro que estávamos todos identificados com a arte moderna. (PAES, 1996, p. 5)

Wilson Martins foi mais enfático ao caracterizar o Belas-Artes como um café dos modernos.

O mundo intelectual curitibano que, àquela altura, resumia todo o mundo intelectual paranaense, dividia-se materialmente em dois territórios inimigos, separados pelo que, *au temps de ma jeunesse folle*, denominei de “meridiano da rua 15 de Novembro”. De um lado e de outro da rua, as tribos aguerridas encaravam-se com olhares desafiadores e sorrisos escarninhos. Na margem Oeste, às portas da antiga Livraria Mundial e da *Gazeta do Povo*, estacionavam os paranistas, membros da Academia e numerosos grêmios beletristas, todos acolhidos sob a proteção patriarcal de Romário Martins; a leste, e nas portas da Livraria Ghignone, reuniam-se nos fins de tarde os mais variados antiparanistas (um ou outro incursionando, às vezes, pelo outro lado), a maior parte tanto mais agressiva e intratável quanto mais unida contra o adversário comum. Homens sérios e respeitáveis, os paranistas não freqüentavam os cafês, mas, pegado ao seu reduto inexpugnável, o Belas Artes acolhia os antiparanistas, preconizando uma visão crítica, não uma visão lírica e inconseqüente do Paraná. Este capítulo da geografia literária do Paraná ainda não foi escrito e já se transformou, para os futuros pesquisadores, em capítulo de arqueologia urbana. (apud SANCHES NETO, 1998, p. 220)

Com esses relatos, levanta-se a questão de que o Café Belas-Artes pode ter mudado de clientela da década de 1930 para a década de 1940, abrigando inicialmente diversos paranistas que, mais tarde, se afastaram da vida de café para adotar uma postura mais “séria”. Um outro caso também pode iluminar essa situação: o relato de Poty Lazzarotto sobre a sua experiência com outros paranaenses nos cafês do Rio de Janeiro. Sobre Francisco Leite, poeta que foi o primeiro vice-presidente da Academia Paranaense de Letras, Poty disse: “*O Francisco Leite, Príncipe dos Poetas Paranaenses, que estava morando no Rio, não, não freqüentava: tá louco, um príncipe freqüentar cafês?*” (NICULITCHEFF, 1994, p. 60)

Os intelectuais já estabelecidos no período procuravam incentivar a produção cultural paranaense. Uma das formas era a sua organização em instituições literárias formais, o que é frequentemente encarado pelos “novos” da década de 1940 como um forte “academicismo” vigente em Curitiba. Como disse José Paulo Paes (1996, p. 5):

O que Joaquim significou para a ilha paranaense?

Teve um papel muito importante. Quando começou a circular, eu cursava o padrão técnico do Instituto de Química do Paraná e me lembro bem da sua repercussão. Curitiba era então, por assim dizer, a cidade brasileira de mais acadêmicos por metro quadrado. Havia quatro ou cinco academias em funcionamento e seus membros, aos olhos do poder, incarnavam a “inteligência” paranaense. *Joaquim* veio demonstrar

que não, que a inteligência realmente estava viva fora delas. Revista irreverente, exerceu uma função saneadora num ambiente deveras passadista. Boa parte dos poetas do Paraná rimavam e metrificavam ainda nos moldes parnasiano-simbolistas; seus prosadores continuavam escrevendo pelos modelos de um romantismo requentado; e seus pintores e desenhistas, de tão acadêmicos, não chegavam sequer a ser medíocres.

O número de organizações intelectuais citadas nas fontes impressiona. Dentre as mais importantes e atuantes, está o Centro de Letras do Paraná, que na década de 1940 já possuía uma certa tradição. Fundado em 1912, foi iniciativa que partiu do grupo dos simbolistas, tendo inclusive o maior dos seus poetas, Emiliano Pernetta, como presidente entre 1913 e 1918. Tinha a proposta de estar aberto a várias manifestações artísticas, não apenas a literatura; razão pela qual na década de 1930 houve movimentação no sentido de criar uma Academia de Letras, o que se realizou em 1936.

Como já visto, essa não foi a primeira academia de letras do Paraná. A primeira, de vida curta, havia sido fundada em 1922 e não ultrapassou a virada da década. Tendo surgido de uma dissensão do próprio Centro de Letras, que até então se prestava às funções de fomento cultural em Curitiba, a história da primeira academia foi marcada por disputas internas e externas e falta de uma estrutura que promovesse a sua continuidade no tempo.

A segunda Academia, fundada em 1936 e atuante desde então, procurou desvencilhar-se da experiência da primeira, tentando formar uma instituição mais coesa e forte. A desassociação começou até mesmo na escolha de sua designação: diferente da primeira “Academia de Letras do Paraná”, esta foi batizada de “Academia Paranaense de Letras”, mas vínculos entre a instituição antiga e a nova foram mantidos – inclusive, com a permanência de alguns membros. As demais cadeiras foram preenchidas com base na decisão de membros da antiga academia e do Centro de Letras, promovendo desde o início uma boa convivência entre as duas instituições – a começar pelo fato de que quem liderou a instituição da nova academia foi Ulysses Vieira, na época também presidente do Centro de Letras.

Muitos dos intelectuais que compuseram a Academia no seu primeiro momento não eram nem da mesma geração, nem compartilhavam trajetórias muito semelhantes. Dentre os membros da primeira academia que permaneceram, alguns dos mais importantes tinham feito parte da geração simbolista, como Dario Vellozo e Santa Ritta; Tasso da Silveira estava ligado geneticamente à mesma geração por via de seu pai Silveira Netto e pela influência dessa corrente literária na sua obra. Outros estavam fortemente ligados ao paranismo como movimento, como Romário Martins.

Alguns dos novos integrantes, como De Sá Barreto e Valfrido Pilotto, tinham se ligado

ao futurismo-modernismo da década de 1920, ou seja, estavam entre aqueles que haviam ironizado o estabelecimento da primeira academia. Essa conversão de antigos modernistas ao academicismo mais tradicional e a virada “séria” de suas atuações na cultura podem ter contribuído para o descrédito a que foi relegado o futurismo-modernismo da década de 1920. O valor menor desse modernismo já era reconhecido na década de 1940, e seu lugar na história da literatura paranaense, recusado pela nova geração. Eles também recusavam as academias em si mesmas, o que Wilson Martins atribuiu à questão geracional em entrevista de 2001.

O que o senhor pensa de coisas como Academia Paranaense de Letras, Academia Brasileira de Letras?

Eu sou de uma geração imediatamente posterior ao modernismo. Para a gente, falar em Academia Paranaense de Letras era uma coisa ridícula. A gente ria, se jogava no chão, rolava, etc. Eu pessoalmente não tenho nenhuma vocação acadêmica. Agora os jornais do Rio estão dizendo que meu nome ou do Antônio Cândido seriam uma boa escolha, melhor que o Paulo Coelho, melhor que a Gattai. Não tenho vocação acadêmica. Não faz parte do meu temperamento me reunir com uma porção de gente que... Aliás, dos 40 acadêmicos tem pelo menos 35 que eu não gostaria de frequentar todas as semanas. Esse é o problema. Não sou amigo nem inimigo das academias. Acho que elas são um fato literário que existe. Mas eu nunca tive pretensões de entrar para a Academia Brasileira de Letras. (MARTINS, 2001c, p. D5)

Apesar disso, Martins esteve ligado a uma delas: a Academia de Letras José de Alencar, fundada em 1939 e ativa na década de 1940. Apesar de compartilhar com as outras instituições o objetivo de fomento à cultura, essa Academia parecia menos ligada à legitimação da história e da literatura paranaenses do que o Centro de Letras e a Academia Paranaense – por exemplo, entre os patronos das quarenta cadeiras, há um número mais alto de escritores nacionais, não se restringindo, portanto, à esfera paranaense. Também vemos alguns representantes então atuais da literatura, notadamente o patrono da cadeira 36: Mário de Andrade. Em 1951, verifica-se a presença de diversos representantes da nova geração da década de 1940 como sócios correspondentes da academia, como Glauco Flores de Sá Brito, o próprio Wilson Martins e, desde 1946, Dalton Trevisan.

Nessa academia vemos uma diversidade de gêneros e tendências estéticas, que vai da poesia, com sonetos (inclusive um em latim, escrito por Leôncio Correia), versos livres, até a prosa em contos, crônicas, e inclusive uma oração proferida na festa da primavera, realizada conjuntamente com o Centro de Letras e mencionando a união de Ísis e Osiris, assim como contado por Plutarco. (ANUÁRIO DA ACADEMIA DE LETRAS..., 1945-1951)

Ao que tudo indica, a lógica das academias não era necessariamente a manutenção de estéticas que, segundo a temporalidade estrutural do espaço literário, seriam atrasadas ou ultrapassadas. A impressão geral é que elas cultivavam um ecletismo estético e de gosto.

Conviviam nelas a celebração da história literária paranaense (fortemente marcada pela atuação dos simbolistas enquanto primeiro e principal grupo literário do estado); uma tendência ao paranismo (que podia tanto assumir o ar de escola quanto propagar os objetivos gerais de promoção do Paraná); e intelectuais abertos aos paradigmas lançados pelo modernismo em termos estéticos e de pensamento, no que parece que a Academia José de Alencar seria mais focada, em comparação ao Centro de Letras e à Academia.

Em alguns casos, pode-se ver a presença dos mesmos intelectuais em diversas instituições. As academias serviam como ponto de encontro entre gerações, reforçando laços primários entre intelectuais que poderiam servir também para a perpetuação de estéticas influenciadas pelos literatos consagrados localmente, dando base para a percepção do tom acadêmico geral da época que consta em muitos dos relatos.

Também é possível que as organizações literárias constituíssem uma concorrência velada e mediada pelo trânsito de diversos intelectuais entre as instituições – e, claro, entre as outras formas de sociabilidade e laços que uniam todos esses intelectuais. Nesse sentido, pode ser possível mapear o espaço intelectual paranaense em suas diversas instituições – além das três aqui citadas, há ainda o Centro Paranaense Feminino de Cultura (fundado em 1933), a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (1944), o Círculo de Estudos Bandeirantes (1929), e o Instituto Neopitagórico (1909).

Wilson Martins comenta que a “geografia literária” curitibana passava pela divisão entre as livrarias da época, que agiam como pontos de encontro dos intelectuais. Estar ligado à Ghignone ou à Mundial era uma marca da posição no espaço literário da cidade, símbolo da associação aos valores “modernos” ou aos “passadistas” e “paranistas” - ainda que não de forma absoluta; Martins comenta que eventualmente havia comunicação entre um lado e outro. De qualquer forma, a presença nesse circuito literário informal era um elemento importante na criação de vínculos com outros intelectuais, mesmo que esses vínculos não tivessem necessariamente uma dimensão positiva. Na continuação de seu comentário sobre a hostilidade de David Carneiro, Martins coloca que

O Dalton [Trevisan] 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. (apud OLIVEIRA, 2005, anexo, p. 11-12).

Um outro ponto comum entre boa parte dos relatos, e que aparece muito bem na expressão cunhada por Martins - “o meridiano da rua XV” - é justamente a centralidade da rua

XV de Novembro na vida social curitibana¹⁷. Não somente para os intelectuais, mas para boa parte dos curitibanos, que utilizavam as funções de comércio e entretenimento que a rua oferecia. Uma das participantes da pesquisa de Santos, nascida em 1931, fala sobre a rua XV na segunda metade da década de 1940.

Essa época me marcou muito passear na rua XV, passear na rua XV, para cima para baixo, dar uma olhada nas vitrines; naquela época, passava carro, não era fechada.

QUE TRECHO DA RUA XV?

A rua XV era da Xavier da Silva, Boca Maldita, até a Barão do Rio Branco. Esse pedaço que a gente andava, sempre. Passeava por ali. Todo mundo passeando, olhando para lá, para cá. Na rua XV, as lojas que eram bonitas, não tinha muitos atrativos assim. Tinha o Lord, a Schaffer, sempre existiu; tinha o Louvre; tinha o Cine Ópera, o Cine Avenida. (apud SANTOS, 1995, p. 43)

Afora certas opções de lazer que ficavam mais para o arrabalde da cidade, como o Cassino Ahú e o hipódromo (voltados às classes mais abastadas da cidade), a rua XV oferecia grande parte das atividades sociais e de lazer da época. Sua localização central também era importante: na pesquisa de Santos (1995), vários depoimentos levantaram o fato de que ruas asfaltadas não era a regra na década de 1940. A maioria delas ficavam no centro, em função dos esforços modernizadores da cidade estarem bastante focados nessa região. As oportunidades de lazer, comércio e trabalho da região central dão a ideia de que, fora do centro, o clima de Curitiba era provavelmente bastante interiorano, e é possível que a oposição entre centro e bairro estruturasse a vida urbana no período.

O cinema era um fator importante da vida social, cultural e de lazer curitibana¹⁸.

IA AO CINEMA?

Não faltava uma, o que eu mais ia era ao cinema, enfrentava filas. Chovesse canivete, eu estava lá. Sábado e domingo, não faltava a cinema. Coisa que eu não faço mais, hoje. O atrativo era esse. O Rex, patinar, tinha ali na rua Silva Jardim com a Marechal Floriano e a Westphalen, tinha ali um ringue de patinação. (ibidem, p. 43)

O cinema era a principal opção de lazer para boa parte dos curitibanos pelo menos desde a década de 1930. Nas revistas e jornais da época havia seções dedicadas aos filmes e às suas estrelas. Em 1939, a revista *O Livro* noticiou a passagem de Henri Fonda pela cidade¹⁹.

O astro de celebridade mundial, esteve em Curitiba.

De Holywood a Buenos Aires, o avião desceu no Rio, São Paulo e Curitiba.

Apesar de pouca divulgação dessa breve visita, os “fans” curitibanos receberam-o delirantemente. [...] podemos bem avaliar quanto foi admirado pelas multidões que simpaticamente o aclamaram. (*O Livro*, n. 4, p. 20)

Boschilia (1995, p. 45) comenta que, graças à popularidade do cinema, existiam várias

¹⁷ Imagens da rua no anexo, pp 200, 202, 203.

¹⁸ Ver imagem do público do cinema no anexo, p. 205.

¹⁹ Ver imagem da notícia no anexo, p. 205.

salas, boa parte delas localizadas no centro. A autora até reconhece uma distinção entre dois tipos: os luxuosos e os populares. Entre os luxuosos estavam o Luz, Ópera, Imperial, Palácio e o Avenida, além do Cine Independente, que era de propriedade dos consulados alemão e italiano e exibia filmes desses países até 1942, quando foi fechado. Os cinemas populares ofereciam preços mais baixos e eram conhecidos como “poeira”, numa referência à reação da plateia durante os filmes de faroeste. Entre eles, estavam os Cines Curitiba, América, Odeon e Broadway.

A autora não comenta um outro cinema que teve papel importante na formação visual do artista Poty Lazzarotto durante sua infância, na década de 1930. Poty morava no bairro Capanema, perto da Estação Ferroviária e da linha do trem, uma área mais pobre da cidade. O cinema da Sociedade Morgenau era o cinema local de Poty.

*Não era sempre que tinha filme, as sessões eram de noite, somente nos domingos é que tinha matinê. Naquele tempo o cinema ainda era mudo tinha o barulhinho clássico da máquina de projeção tocada a manivela. Um trio fazia o acompanhamento musical, piano, o violino era o Lucas da Artes e Ofícios quem tocava e tinha a bateria para os efeitos sonoros. O filme rebentava toda hora. [...] Cinema de bairro, de bairro pobre, o Morgenau só recebia os filmes depois que eram exibidos nos cinemas lançadores do centro: cópias velhas, faltando pedaços, cheias de riscos dava sempre a impressão que o tempo todo chovia nos filmes. O primeiro filme que eu vi me lembro perfeitamente, foi **O Garoto**, do Carlitos; na tela tudo rapidinho, o Garoto correndo, Carlitos que escondia o guri na lata de lixo e indicava a direção falsa para onde ele teria ido e o guarda, bobo, corria atrás. Lembro mais dos filmes alemães. **Fausto**, eu desenhava as cenas.* (NICULITCHEFF, 1994, pp. 28, 29)²⁰

Isso mostra que o cinema estava acessível a diversas classes sociais em Curitiba, mesmo que de forma mais precária. Poty também comenta que era um dos responsáveis pela exibição dos filmes no bairro, o que lhe dava direito à entrada nos cinemas do centro.

Uma meia dúzia de gurus, eu entre eles, ia buscar a pé as pesadas latas de filme no Cine Palácio, no centro da cidade, e trazia na mão para exhibir no Morgenau. Deixavam a gente entrar de graça no Palácio, o que era um prestígio danado. Não era toda a tarde que tinha cinema, pelo que me lembro era só nas quintas-feiras e domingos. O que a gente trazia era a fita da semana, geralmente de amor, sem grande interesse para nós, e dois faroeste, tipo os conhecidos O Desfiladeiro do Ocaso, com Jack Holt, e A Vingança do Pastor, com Bob Steele. O cinema falado custou a chegar no Capanema. O cinema mudo já tinha acabado há muito e o Morgenau continuava passando filmes mudos. O primeiro filme falado que eu vi era daquele série de faroeste do Boca Larga: “The Lone Wolf, that’s who I am!” (NICULITCHEFF, 1994, p. 31)

O cinema, portanto, foi uma grande influência na vida dos curitibanos, abrangendo pessoas de várias idades e classes sociais. Especialmente para a geração de Poty, que se iniciou na vida intelectual durante a década de 1940, o cinema foi uma área cultural importante.

20 Em itálico, seria a “voz” de Poty; em caracteres regulares, de Valêncio Xavier/narrador.

Curitiba na década de 1940 era uma cidade de contrastes. Sua função de capital com relação ao estado do Paraná estava sendo transformada graças a circunstâncias que eram externas à cidade em si: a ocupação do território paranaense no norte e no sudoeste mudavam as relações entre as diversas regiões e o papel que o Paraná tradicional tinha para a vida econômica e política do estado. Isso levou também à necessidade, já sentida até antes desse período, de modernizar Curitiba, tornando-a um avatar do poder. Essa preocupação está presente no plano Agache e também na própria contratação de Agache para realizar o plano.

A vida pública curitibana, em termos de poder, comércio e lazer, estava fortemente centralizada e historicamente marcada pela Rua Barão do Rio Branco como a rua da modernidade, e a Rua XV de Novembro como o coração social da cidade. No centro, os moradores de Curitiba encontravam suas opções de trabalho, compras e lazer. Para muitos deles, as opções disponíveis estavam dentro do espectro de uma indústria cultural nascente, especialmente por intermédio do cinema americano. O cinema também teve um papel importante na formação da geração que nasceu na década de 1920.

A década de 1940 marcou o cotidiano da cidade por vias das medidas ligadas ao contexto da segunda guerra mundial, que não somente impuseram restrições econômicas e políticas, como também afetaram as relações entre os grupos imigrantes, que constituíam boa parte dos habitantes da cidade. As ações do Estado Novo foram brutais para dois grupos especialmente importantes no contexto urbano: os alemães e os italianos, ainda que muitos outros grupos tenham sido direta ou indiretamente afetados por essas medidas.

Havia um número considerável de instituições culturais, como academias e sociedades. Mas a maior parte dos relatos sobre o período se refere a centros informais da vida intelectual: notadamente clubes, cafês e livrarias, além de outros pontos de convergência de intelectuais, como o ateliê de Viaro. A história da cultura paranaense e suas correntes mais fortes eram celebradas e uma parte da produção tinha como parâmetros estéticos do século XIX e da virada do XX – o que pode ser visto especialmente na celebração feita acerca do simbolismo, que, enquanto primeira corrente literária e intelectual do Paraná, foi consagrada como pioneira. Além disso, os simbolistas acabaram formando as gerações seguintes também pela sua influência na área educacional, de forma que seu legado se estendeu pelas gerações seguintes – mesmo que uma boa parte dos intelectuais não estivesse alheia, e até mesmo tivesse produzido, dentro do paradigma da arte e literatura modernas. E também, a questão regionalista perpassa boa parte da produção da primeira metade do século XX, de forma explícita (pela adesão ao movimento paranista) ou pela adesão à ideia da especificidade do

Paraná.

A sociabilidade informal e o fato de que o espaço intelectual paranaense era bastante restrito faz com que boa parte dos relatos sobre a vida intelectual se cruze. Agentes são citados em diversos contextos; sugere-se a predominância de relações eminentemente pessoais entre os intelectuais, que conviviam e se encontravam nos círculos de sociabilidade, nas instituições e em suas atuações profissionais na imprensa, na educação ou no poder político.

Também vemos que a década de 1940 marcou a gradual ascensão de novos intelectuais que começaram a se opor aos intelectuais estabelecidos, às suas organizações e às estéticas que defendiam – e é aí que se localizam boa parte dos agentes mais importantes para a revista *Joaquim*.

3 UM GRUPO ABSTRATO

É nessa cidade que surge a revista *Joaquim*. Seus 21 números foram editados entre 1946 e 1948 – portanto, no período posterior ao fim da guerra, na fase de redemocratização do país. A revista contava com 20 páginas por edição, dentre as quais algumas eram dedicadas à publicidade. Seu preço variou com o tempo, começando com o exemplar avulso a cr\$ 1,00 e a assinatura anual a cr\$ 10,00 no número 2, para o dobro dos valores no número 21: exemplar avulso a cr\$ 2,00 e assinatura a cr\$ 20,00.

Até o último número, a revista portava a descrição “revista mensal de arte”, embora tenha sido editada irregularmente nos seus dois anos de vida, como vemos no quadro a seguir.

Número	Data
1	Abril 1946
2	Junho 1946
3	Julho 1946
4	Setembro 1946
5	Outubro 1946
6	Novembro 1946
7	Dezembro 1946
8	Fevereiro 1947
9	Março 1947
10	Maio 1947
11	Junho 1947
12	Agosto 1947
13	Setembro 1947
14	Outubro 1947
15	Novembro 1947
16	Fevereiro 1948
17	Março 1948
18	Maio 1948
19	Julho 1948
20	Outubro 1948
21	Dezembro 1948

Nesta parte, procuraremos indicar o que foi e como era a revista e como ela foi formada.

A ideia de fazer a revista é unanimemente atribuída a Dalton Trevisan, assim como é unânime a opinião de que ele foi o principal agente para a sua concepção e realização.

De acordo com Samways (1988), Trevisan, então com 20 anos, foi procurar Erasmo

Pilotto em sua casa na Visconde do Rio Branco com Carlos de Carvalho, e propôs que fizessem a revista. Pilotto aceitou a ideia. Então, uma terceira pessoa foi chamada para compor a equipe inicial: Antonio Walger, amigo de adolescência de Trevisan, com quem Trevisan havia editado o periódico de estudantes *Tingui* entre 1940 e 1943.

Até onde se sabe, Antonio Walger não colaborou intelectualmente na revista - nenhum texto é atribuído a ele - e também fica a questão do quanto ele participava da vida intelectual curitibana. Wilson Martins, comentando a feição da revista e a questão dos anúncios nela, disse que:

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... (apud OLIVEIRA, 2005, anexo p. 9)

Provavelmente desde o começo Walger estaria encarregado da mesma função que havia exercido em *Tingui*, o periódico de estudantes dirigido também por Trevisan: gerente da revista, responsável pelos anúncios publicados. Portanto, sua função, proporcionando o financiamento pelos anúncios mantinha a possibilidade de independência da revista, que nunca se subordinou a outras instituições.

Um fato bastante comentado nas análises sobre a revista é que essa independência também era resultado de um fator que pode ser visto em um anúncio em particular: o da fábrica de louça, refratário e vidro João Evaristo Trevisan, localizada na rua Emiliano Pernet, 466. Segundo Barreiro (1980, p. 101),

A rua Emiliano Pernet fica no centro de Curitiba. Barulhenta e movimentada, uns 300 metros da praça Osório e da Boca Maldita. Não era assim quando o pai do escritor, o austero João Evaristo Trevisan, comprou o quarteirão inteiro ali, construiu sua casa e abriu uma fábrica de vidro e cerâmica.

A fábrica, localizada no número 466 da rua, era vizinha à redação de *Joaquim*, que se localizava no sótão da casa de Trevisan no número 476. O anúncio da fábrica, de página inteira, esteve presente com destaque na revista²¹. Nota-se, portanto, a força do capital econômico familiar na carreira inicial de Dalton Trevisan, o qual, segundo Sanches Neto (2004, p. 862), era neto de imigrantes italianos que se estabeleceram em Curitiba por meio do trabalho.

O núcleo inicial que fez e promoveu a revista – Dalton Trevisan, Erasmo Pilotto e Antonio Walger – constituiu o corpo editorial dos quatro primeiros números. No primeiro número (abril 1946), as funções não estão discriminadas, e os três se encontram agrupados na

21 Dois exemplos podem ser vistos nos anexos, p. 208.

função “direção”. A partir do número dois (junho 1946), Erasmo Pilotto consta como diretor, Trevisan como proprietário, e Antônio P. Walger como gerente. Nos números três (julho 1946) e quatro (setembro 1946), temos o acréscimo da função de subgerente por Antonio Carlos Pereira (cuja presença não é comentada em nenhuma das fontes).

Segundo Samways (1988), o fato de a revista funcionar a partir de colaborações e a centralização das decisões por parte de Trevisan fez com *Joaquim* jamais chegasse a uma síntese ou a um programa. Em diversos momentos, Wilson Martins colocou a questão de que a revista e as colaborações eram feitas num esquema de amizade.

Não houve grupo que fundasse a revista, a revista foi criada pelo Dalton Trevisan pessoalmente. Ele era o editor, era a pessoa que se encarregava de recolher a matéria, da tipografia, enfim, era uma empresa individual. E os amigos dele, que era aquele grupo de que eu também fazia parte, escreviam, colaboravam na revista. Então, constituiu-se assim um grupo, digamos, teórico, um grupo abstrato, que eram os amigos dele. Mas não havia uma coisa organizada. Não havia uma redação, ou qualquer tipo de coisa empresarial para dirigir a revista. (MARTINS, 1996, p. 4)

A abertura e a fluidez do tipo de vínculo advindo da amizade faz com que a designação “grupo teórico” ou “abstrato” seja adequada. A própria leitura da revista revela que não existia um grupo no sentido de um movimento artístico ou literário.

Esse “grupo abstrato” levanta a questão da amplitude do termo “grupo” - que algumas vezes é utilizado para descrever os colaboradores principais de *Joaquim*. Boa parte das vezes, o termo tenta dar sentido a dois fatos: de que esses colaboradores principais estavam ligados objetivamente, por relações pessoais e às vezes profissionais que transcendiam a revista, e também que eles participaram conjuntamente – embora não coletivamente – na realização de um objeto mais ou menos coeso, a revista. Essa amplitude gera uma dificuldade de definição e do fenômeno, como Martins explicita involuntariamente.

E ele [Glauco de Sá Brito] não esteve muito presente na *Joaquim*.

Não, ele era lateral. Naquele tempo, havia no mesmo grupo diversas subseções. Por exemplo, eu me dava com pessoas que não se davam com o Dalton. Outros se davam com outros com os quais eu não me dava ou que não se davam comigo. Ou seja, havia subgrupos. Não era um grupo homogêneo em que todo mundo é amigo de todo mundo.

Qual era o elo de ligação entre todos?

O elo era fundamentalmente o Dalton. Ele reunia mais velhos, como Temístocles Linhares, o Bento Munhoz da Rocha, o Erasmo Pilotto e o Guido Viaro. Agora, fora de *Joaquim* havia uma diversificação de grupos e pessoas. Eu me dava, por exemplo, com Marcel Leite, que era desenhista, mas não tinha nenhuma ligação com *Joaquim*. E acho que nem o Dalton com ele. (MARTINS, 1996, p. 4.)

Vemos aqui a dificuldade da definição. Grupo, subseção... há a tentativa de definir o fenômeno, não graças a Martins realmente se importar com a definição destas relações, mas porque as entrevistas explicitam a necessidade de localizar a revista e de dar sentido a ela.

Para nossos fins, o mais interessante acaba sendo a descrição dos vínculos (como podemos ver na citação acima) e na declaração de Poty sobre sua relação inicial com Dalton Trevisan.

Como o senhor entrou para a revista *Joaquim*? Você conhecia o Dalton?

Eu o conheci no ateliê do Guido Viaro, na Praça Zacarias, onde era a Sociedade Dante Alighieri, que estava fechada por causa da guerra. Todas as instituições de italianos ou alemães não estavam funcionando. Ocasionalmente, o atelier [...] do Viaro e o Dalton me aparece lá um dia. Depois, ele me procura aqui no Capanema com o Erasmo Pilotto (estou em dúvida se tinha um terceiro). Eles faziam a proposta de fundar uma revista e perguntaram se podiam contar comigo. (LAZZAROTTO, 1996, p. 3)

Já Wilson Martins nem se lembra de como conheceu Trevisan.

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. (apud OLIVEIRA, 2005, anexo p. 11)

Também Nacim Bacilla Neto, que foi parte do corpo editorial da revista como revisor, comentou o vínculo que o levou a participar da revista.

o ex-presidente do Tribunal de Contas do Paraná e jornalista Nacim Bacilla Neto recorda a época em que aceitou ser cúmplice de Dalton numa irreverência. Os dois estudavam na faculdade de Direito e Dalton decidiu organizar uma revista literária moderna. Levou Bacilla Neto para o cargo de secretário de redação e fez circular o primeiro número de Joaquim [...]. (BARREIRO, 1980, p. 102)

Podemos inferir duas coisas dos comentários. A primeira é que o agrupamento de intelectuais de *Joaquim* se deve, em grande medida, às condições da vida intelectual em Curitiba. Como vimos, o meio intelectual curitibano se caracterizava por uma grande informalidade e por uma sociabilidade fluida, com a convivência em pontos sociais de caráter não institucional. Nesse sentido é que a frequência a um desses pontos, o ateliê de Viaro, colocou Poty e Trevisan em contato; e também nesse sentido é que Wilson Martins atribui o encontro entre ele e Trevisan pelo fato de estarem “na rua”. Além disso, há nas declarações a característica personalista das relações entre os intelectuais, ligados por laços primários, diretos e pessoais – em suma, um ambiente onde “todo mundo conhece todo mundo”.

Para além desses vínculos da inscrição desses intelectuais no ambiente curitibano imediato em que eles circulavam, também existe outro fator: o funcionamento da revista com base em colaborações não era uma exceção no espaço cultural brasileiro, como é explicitado por Wilson Martins (apud OLIVEIRA, 2005, anexo p. 13) sobre a obtenção de colaborações.

É aquela coisa vaga, né, me manda um artigo, me faça um artigo... todos escreviam, eu, o Linhares, o Brasil Pinheiro Machado²²...

22 Nessa entrevista, Wilson Martins cita algumas vezes a participação de Brasil Pinheiro Machado na revista, o que não procede. O único trecho de Pinheiro Machado em *Joaquim* é um comentário de seu texto

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 ...”

Isso dá uma ideia de como funcionava o esquema de publicação de outros autores na revista: também com alta dose de informalidade. Para a revista *Joaquim* isso deve ter sido uma questão importante, já que boa parte dos autores publicados na revista não era paranaense, portanto, não estava ligado à revista por vínculos primários como os que ligavam Trevisan, Martins, Viaro e outros.

No primeiro número já aparecia uma colaboração do Vinícius de Moraes. Será que foi pedido ou simplesmente reproduzido?

Ou simplesmente apropriado. (ibidem, p. 13)

No número 4 (setembro 1946, p. 16) da revista, está escrito que “JOAQUIM só publica colaborações solicitadas”, o que tende a negar essa afirmação de Martins – embora, especialmente no caso dos autores internacionais, seja difícil imaginar que todas as colaborações tenham sido autorizadas. De qualquer forma, as declarações explicitam o funcionamento geral de colaborações em revistas como *Joaquim*, ainda com poucos reflexos da incipiente discussão sobre os direitos autorais no Brasil.

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. [...] E também as traduções todas de autores estrangeiros, eles nem souberam que a gente tinha traduzido. [...] 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. (ibidem, pp. 13, 14)

Especialmente no início da sua realização, é difícil medir o quanto *Joaquim* era uma revista “famosa” em termos nacionais; mas é interessante ver a pouca relevância dos fatores econômicos. A contrapartida da publicação de um texto de um autor era o reconhecimento e, no caso de revistas renomadas, pode-se mesmo pensar em consagração. Martins (ibidem, p.

“Instantâneos Paranaenses”, por Octavio de Faria, no número 7. Nas análises consultadas, esse é o texto de Pinheiro Machado mais comentado. Publicado em *A Ordem* em 1930, o texto é uma crítica ao paranismo.

14) continua:

Era a mídia da época ...

O que em outros planos a gente chamava de “ação entre amigos”. Era uma ação entre amigos.

Assim, a participação de escritores brasileiros era cercada por injunções informais que ligavam os intelectuais, com uma preocupação primordial com a divulgação, reconhecimento e consagração, que muitas vezes assumiam um aspecto de camaradagem²³. A falta de regulamentação sobre direitos autorais e, possivelmente, o fato de que boa parte das revistas não teria condições de pagar todos os seus colaboradores torna a informalidade uma característica presente na realização dessas revistas em nível nacional.

Também em outros níveis a informalidade era uma marca da realização da revista.

O senhor fazia os contatos com os artistas modernos?

Sim. Eu também conseguia clichês usados nas redações em que trabalhava. Eles eram destinados à revista. O clichê, por exemplo, da entrevista com o artista fulano de tal. Eles iam jogar fora mesmo, então eu mandava para o *Joaquim*. Além do clichê, que vinha do Rio, a *Joaquim* usava os restos de zinco da **Gazeta do Povo**, fornecidos por uma pessoa chamada Capitão. A revista, como você vê, nasceu de um reaproveitamento de materiais dos grandes jornais. (LAZZAROTTO, 1996, p. 3)

A revista dependia dos processos de impressão dos jornais, dos quais reaproveitavam materiais. Isso acabou dando uma característica visual singular a *Joaquim*, com o uso de muitas ilustrações, muitas delas gravuras originais vindas do contato que Poty fazia com os artistas do Rio.

90% daquele material que os colaboradores preparavam para a revista eram originais: clichês originais que eu enviava para o Dalton, lá do Rio de Janeiro. Mas o meu trabalho na *Joaquim* era de ação, eu não fazia parte daquela *intelligentzia* que discutia as coisas teóricas, como o Erasmo Pilotto, o Wilson Martins e o próprio Dalton. (ibidem, p. 3)

Outro fator em que a revista se aproxima e deve ao ambiente curitibano em que ela surgiu é a ênfase na literatura e na arte. Embora alguns textos tenham sido dedicados a outras linguagens, como a música e o teatro, esses textos são minoria em comparação ao volume de artigos e imagens que tratavam de literatura e artes plásticas.

Poty propiciou a atuação de artistas de fora do Paraná, especialmente alguns que

23 O que se indica aqui é a existência de capital cultural específico; prestígio e reconhecimento são as principais moedas dos polos eruditos da produção cultural, especialmente na época, em que o mercado editorial e as possibilidades de ganho econômico com a atividade literária ou intelectual eram mais restritos – embora a própria discussão nascente sobre direitos autorais seja sinal da transformação nessa situação. Assim, se podemos pensar essa condição da vida intelectual do período com base numa interpretação do recalque do econômico nas esferas culturais eruditas (que existia, como podemos ver em certas oposições dos intelectuais com relação à indústria cultural incipiente do período), também é preciso levar em conta que as possibilidades efetivas de ganho material a partir somente da atividade literária também eram menores. Sobre essas oposições gerais nos campos de produção cultural, ver Bourdieu (1996).

atuavam no Rio de Janeiro na ocasião. Três artistas do Rio, além de terem participado com ilustrações e textos, foram parte do corpo editorial da revista: Yllen Kerr, Gianfranco Bonfanti e Renina Katz. No entanto, se existe alguma evidência na própria revista de que uma certa relação mais próxima, pelo menos de correspondência, existiu entre Trevisan, Kerr e Bonfanti, a declaração de Katz sobre sua atuação levanta dúvidas sobre a atribuição do processo de construção das edições.

Renina, hoje morando em São Paulo, esclarece: “Não fiz parte da redação de *Joaquim*, apenas ilustrei alguns textos! Não tenho ideia se havia algum conselho editorial na revista ou como a equipe trabalhava, porque não participava diretamente da feitura do jornal-revista”. Poty achou graça, perguntou se ela ainda tinha aqueles lindos olhos azuis. Foi no Rio de Janeiro, onde morava na época, que Renina conheceu a revista: “Morava no Rio, e tinha Poty como meu colega, que era o representante de *Joaquim* na cidade. Dos artistas que colaboravam, eu conhecia os do Rio. Só comecei a vir a Curitiba nos anos 80”. (BAPTISTA; FARIA, 1996, p. 8)

Somente Dalton Trevisan e possivelmente Antonio Walger tinham real noção do processo completo de feitura da revista; mesmo os colaboradores mais assíduos, como Linhares e Martins, participavam somente por meio de colaborações, e a “intelligentsia” a que Poty se referiu provavelmente nunca existiu. Na verdade, a única indicação de debates nesse sentido se fez bem no início da revista, quando podemos ver que a atuação de Erasmo Pilotto nas edições por vezes até supera a de Dalton Trevisan.

Isso pode ser visto em especial no primeiro número da revista, cujos conteúdos são os seguintes:

- Capa, com ilustração de Poty.
- “Manifesto para não ser lido”. Esse “manifesto” é uma colagem de trechos de autores nacionais e internacionais. Segundo Samways (1988), a montagem do texto, que ocupa a página 3 inteira, foi de Erasmo Pilotto.
- “Julgamento da música brasileira”. Um dos principais textos sobre música da revista, ocupando a página 4 e um pedaço da 5, é uma colagem de trechos de três autores: Bianca Biancchi, Mário de Andrade e Repórter, em que esse último é Erasmo Pilotto. (SAMWAYS, 1988)
- “Crônicas Paralelas”. Duas críticas sobre uma exposição de pintura de Sílvio Nigri, ocupam pouco mais da metade da página 5. Seção não atribuída, mas provavelmente montada por Trevisan, levando-se em conta o tipo das intervenções no texto de João Chorosnicki.
- “Oh! As ideias da província...” Seção com duas frases retiradas da imprensa curitibana no canto inferior direito da página. Responsabilidade de Dalton Trevisan.
- “Poty e a Prata de Casa”. Ocupando toda a página 7 e o canto inferior esquerdo da página 8,

é uma entrevista realizada com Poty por Erasmo Pilotto. Na página 7, com ilustração de Poty (um autorretrato).

- Seção “História Contemporânea”. Trechos de vários autores sobre temas contemporâneos. Ocupa a maior parte da página 8 e o canto inferior esquerdo da 9. O trecho de Waldo Franck abre com a mesma frase que Pilotto usou para abrir seu livro *Prática da Escola Serena*, de 1946 (SAMWAYS, 1988). Portanto provavelmente a organização dessa seção foi de Pilotto.
- “Apontamentos para uma entrevista sobre teatro”, na maior parte da página 9. Sem atribuição.
- “Oh! As ideias da província...” Seleção do trecho que ocupa o canto inferior direito da página por Dalton Trevisan.
- “O desespero da piedade”, poema de Vinícius de Moraes ilustrado por Euro Brandão. Seleção não atribuída.
- “Eucaristia a dos olhos doces”, conto de Dalton Trevisan, ocupando a parte inferior das páginas 12 e 13. Ilustrado por Poty (parte superior da p. 12).
- “Arrabalde”, crônica de Odacir Beltrão, na parte superior da p. 13.
- “Tolstoi”, ensaio de Erasmo Pilotto, ocupando toda a página 14, com uma foto sua.
- “Música de fundo”, trecho da novela *Sonata ao Luar*, de Dalton Trevisan, na página 17. O texto é ilustrado por Viaro e entremeado de comentários elogiosos sobre a novela.
- Finalmente, “O anarco-sindicalista”, conto de Adriano Robine, ilustrado por Esmeraldo Blasi Jr. Provavelmente a presença de Adriano Robine se deve a Erasmo Pilotto (ambos atuavam na educação).

As demais seis páginas entre as 20 que constituem a revista são ocupadas por anúncios, inclusive a página 19, com o anúncio da fábrica de louça da família de Trevisan.

Uma parte substancial do primeiro número pode ser atribuída a Erasmo Pilotto, mostrando uma tentativa de equilíbrio entre as diversas linguagens – há textos sobre música, teatro, literatura e artes plásticas. Na fase inicial, existem indicações de uma forte presença dele, mas, com sua desvinculação após o número 4, a tomada de decisões é absoluta por parte de Trevisan.

Em termos das partes constituintes, *Joaquim* não foi muito constante, como se pode ver nas seções. Entre as mais fixas, há a de depoimentos, em que questões acerca da literatura contemporânea eram colocadas a diversos escritores, e que foi publicada mais ou menos regularmente a partir do número 11. Também havia com regularidade a seção “Revista de

Livros”, em que se acusava o recebimento de livros na redação de *Joaquim*, acompanhados geralmente de alguns comentários breves. Mas, no geral, podemos ver que o foco da realização dos textos na revista não era a regularidade ou a coerência das seções. A revista não estava centrada nos pontos de vista representados por esses textos – até mesmo porque, em alguns deles, como “História Contemporânea” e “Revista”, o caráter predominante é o de mosaico ou colagem.

Poucas foram as seções que estavam presentes com regularidade. A seção “Oh! As ideias da província...”, esteve presente nos números 1, 4, 6 e 8. “História Contemporânea”, que consistia em trechos de diversos autores que tratavam de temas sociais, literários ou artísticos atuais, apareceu regularmente do número 1 ao 5; depois, irregularmente, nos números 7, 9, 15 e 17. Outra seção que utilizava de uma técnica de mosaico de trechos de textos diversos era a seção “Revista”, que apareceu nos números 17 a 21.

Uma das seções mais comentadas nas análises sobre a revista é a seção “Oh! As ideias da província...”. No início, foi publicada sem créditos, mas no número 4 foi atribuída a Dalton Trevisan. Baseava-se num artifício simples: frases ou trechos curtos tirados da imprensa local eram ironizados pelo próprio enquadramento na seção – o título da seção explicitava a posição de Trevisan de recusa às ideias aí contidas. Oliveira (2005) considera que a seção era um calhau, termo jornalístico que indica que uma notícia de importância menor é utilizada para fechar um buraco na diagramação. A posição de “Oh! As ideias” reforça essa impressão, já que estavam sempre no canto direito inferior da página.

Apesar do lugar relativamente pequeno, a seção acabou sendo considerada uma das mais importantes da revista. Encarando a revista no espectro da literatura paranaense, a seção distingue-se pela sua iniciativa de dar nome aos bois, ou seja, é possível delimitar alguns dos opositores da revista, em termos de nomes e das ideias propagadas. Por exemplo, no primeiro número a seção da página 5²⁴ contém as seguintes frases:

O sr. Valfrido Piloto é o maior prosador paranaense.

I. SERRO AZUL, na “Gazeta do Povo”.

“Pálio Verde” é livro de estréia, e com ele, estreiou bem Antônio de Laércio, se bem que A POESIA MODERNA, TENHA JÁ, EXTREBUCHADO NO ATAÚDE.

GABRIEL FONTOURA, na “Gazeta do Povo”.

O ataque aqui é óbvio. Em alguns momentos, como na caixa alta utilizada acima, havia alguma intervenção de Trevisan no texto original. Isso mostra que existiu uma categoria de autores que estiveram em *Joaquim* cuja voz foi publicada para serem atacados. É nesse sentido a estratégia textual utilizada em “Crônicas Paralelas”. A crítica do professor João

24 Para conferir o local da coluna citada na página, ver anexo, p. 209.

Chorosnicki é comparada com a de Quirino Campofiorito sobre a exposição de Silvio Nigri. Campofiorito, crítico renomado do Rio de Janeiro, a considera “de um efeito simplesmente deseducativo”, enquanto Chorosnicki aconselha ao público paranaense que “VISITEM A EXPOSIÇÃO DE NIGRI, ADQUIRAM SUAS TELAS, pois tereis em casa, trabalhos dignos de admiração, e de grande valor artístico e real”²⁵.

Assim, vemos que existia uma estratégia de posicionamento. Alguns autores estão presentes de forma a mostrar a oposição que os formuladores da revista faziam a eles; no caso de outros autores presentes, sua presença em *Joaquim* é uma forma de colocar a revista ao lado deles. No caso dos autores consagrados, o valor literário reconhecido deles justifica a sua presença – o que também age como testemunho da *expertise* literária dos agentes da revista.

Dessa forma, entre os 173 autores que estiveram presentes em *Joaquim*, existem diversas situações; podem referir-se à produção de autores diretamente ligados à formulação da revista, autores a quem se desejava eleger como literatura de referência, autores de contribuição esporádica considerada de qualidade pelos formuladores da revista, e autores aos quais os formuladores da revista se opunham. Como um caso à parte, temos a aparição de Stendhal na revista, na epígrafe sugerida por Wilson Martins e repetida em diversas edições: “Elle n'a rien à continuer, cette génération, elle a tout à *créer*”.

Portanto, ainda que não tenham feito parte do círculo imediato de colaboradores, os outros autores demonstram como as disputas do campo intelectual da época se faziam presentes dentro da revista.

A maior parte de *Joaquim* era dedicada à publicação de textos literários. Poesia e prosa tiveram grande espaço e um grande número de textos publicados. Nos dois gêneros, há predominância do formato curto. Na prosa, privilegiaram-se os gêneros conto e crônica (o primeiro com mais destaque, até mesmo por conta da produção de Trevisan), embora trechos de romances e até mesmo de peças de teatro tenham sido publicados, mostrando ênfase na prosa de ficção. Na prosa de não ficção, o gênero ensaio dominou, mas também diversos artigos de opinião e de crítica de obras literárias e de arte foram publicados.

É preciso reconhecer a dificuldade de estabelecer uma linha clara entre o que chamamos aqui de “artigo de opinião”, “crítica específica” e “ensaio”. Com relação aos artigos de opinião, podemos dizer que sua função principal é expressar a opinião de um autor com relação a determinado assunto. Por exemplo, o artigo “500 ensaios”, publicado no último número da revista (21, dezembro 1948, p. 6), tem por função principal expressar a opinião de

25 Ver anexo, p. 209.

seu autor, Temístocles Linhares²⁶, sobre Otto Maria Carpeaux, e que termina da seguinte forma:

Que mau gosto alarmante o de Carpeaux! Um mau gosto que nos faz lembrar o paradoxo de Stendhal, traduzindo às vezes uma verdade patente: o mau gosto leva ao crime.

No caso de Carpeaux, de sua erudição indigesta, irreal e às vezes falsa, por certo que esse perigo não existe. Que pode haver nele e nela de comum com os moços e as suas experiências? Que pode haver nele e nela de comum com o Brasil?

Nesse artigo, o ataque ao crítico é contundente, não por uma razão específica, mas pela sua atuação geral, que em momentos chega mesmo ao ataque pessoal. Assim, esse tipo de texto reflete a opinião do autor sobre um determinado assunto.

A diferenciação que fizemos aqui com relação à “crítica específica” seria que esta última se debruçaria sobre aspectos mais específicos de obras, autores ou artistas. Podemos ver um exemplo desse tipo de trabalho no artigo “Antecipações sobre um contista” (n. 18, p. 11) em que o mesmo Temístocles Linhares comenta o livro de Dalton Trevisan que sairia pelas edições Joaquim, reunindo contos que já haviam aparecido na revista.

Estamos, então, diante de uma nova técnica em matéria de contos? Não podemos dizer que outros já não a tivessem praticado, mas a verdade é que estamos longe do conto tradicional e clássico, de que a nossa literatura pode dispor de algumas caracterizações interessantes.

Se fosse preciso filiar Dalton Trevisan a alguma corrente ou submetê-lo a alguma influência, não resta dúvida que nos mostraríamos embaraçados.

Às vezes sente-se nele a linha mansfieldiana, aquela espécie de “pureza” que significava olhar a vida, não através de um vidro simples, mas de um cristal, construindo os seus contos em forma de reminiscências, como naquele trecho de diário intitulado “Flausi-Flausi” [...]

Comparado com o texto anterior, Linhares tem a preocupação de localizar a prosa do autor com relação ao gênero, identificar influências, trabalhar características específicas verificáveis em contos determinados e desenvolver uma argumentação.

Por fim, o que chamamos aqui de ensaio é provavelmente o que mais coloca problemas, porque não há uma definição muito clara do gênero. Pode-se dizer, de forma muito ampla, que um ensaio seria um texto de não ficção em prosa versando sobre um determinado assunto. A definição esboçada aqui, muito vaga, parece ser o próprio fundamento do seu sucesso: qualquer exploração lógico-argumentativa de um tema se encaixaria na categoria de ensaio. Sem regras mais específicas, “ensaio” era um gênero coringa, como se pode ver no primeiro livro de Wilson Martins, cujo subtítulo é “Ensaio de crítica”.

“Ensaio” como categoria parece ser a forma mais próxima da classificação nativa para entender um tipo de texto muito presente na revista, que procurava explorar um assunto que

26 Esse texto não está assinado na revista, mas Linhares assumiu-o em seu diário. (OLIVEIRA, 2005)

não necessariamente poderia ser tão delimitável quanto um artista ou um livro. Em “As novas gerações e as revoluções literárias” (n. 13, p. 6), Wilson Martins procura entender e explicar a emergência da nova geração literária brasileira. É, portanto, uma tentativa compreensiva, como podemos ver no início:

Fala-se muito no “conformismo” das novas gerações literárias do Brasil; lastima-se a sua falta de ação revolucionária e condena-se a admiração quase irrestrita que reservam para alguns nomes consagrados, principalmente os do Modernismo de 1922. Isso equivale a censurá-las por suas tendências mais construtivas que destrutivas, mais criadoras que críticas. O que, aliaz, deve ser entendido nos devidos termos, porque nenhuma outra geração na história literária do Brasil foi tão essencialmente crítica como a que ora domina nosso panorama intelectual debaixo da catalogação simpática de “novos”.

Esse é o tom geral do texto, que explora o tema recorrendo a provas e à lógica e não negando a possibilidade de uma apreciação objetiva do fenômeno tratado.

Como podemos observar, no geral *Joaquim* mostra diversidade na sua composição, no que pesa o fato de vários agentes terem colaborado em mais de um gênero de escrita, e por vezes também na ilustração. Dentre os autores, a grande maioria participou com contribuições originais. Só cinco realizaram somente traduções.

O autor que mais esteve presente na revista foi Dalton Trevisan, com 39 textos originais assinados²⁷; em compensação, 115 dos autores, ou seja, aproximadamente 69% tiveram apenas um texto original publicado. O segundo autor mais publicado na revista foi Temístocles Linhares, com 12 textos originais, o que confirma também no plano quantitativo a proeminência de Trevisan na revista.

Os autores mais presentes na revista, com 7 ou mais textos assinados, foram Erasmo Pilotto, Mário de Andrade, Poty Lazzarotto, Carlos Drummond de Andrade, Dalton Trevisan, Guido Viaro, Wilson Martins, Temístocles Linhares, André Gide, Lêdo Ivo e Waltensir Dutra.

A alta frequência da presença de Mário de Andrade, Drummond e Lêdo Ivo é significativa pela tentativa de alinhamento e da presença de autores reconhecidos. Mas não existem indicações de que eles participaram na formulação da proposta da revista. O mesmo vale para André Gide, que entrou nessa lista graças ao número 16, que foi inteiramente dedicado a ele (ainda que existam textos dele em outros números).

Com relação às imagens, verifica-se a mesma situação dos textos no tocante à participação de artistas renomados. Podemos citar Goeldi e Picasso, os quais, como 45 outros artistas (aproximadamente 80% dos ilustradores) tiveram somente uma imagem publicada na revista. No total, participaram de *Joaquim* 56 ilustradores e artistas. Os ilustradores mais

27 Não se incluem aqui as colunas “Oh! As idéias da província...”.

presentes, com 6 ou mais imagens, foram Poty Lazzarotto (com 19 imagens, foi o mais presente), Guido Viaro, Esmeraldo Blasi Jr., Gianfranco Bonfanti e Yllen Kerr.

A questão da ilustração também é importante, pois a década de 1940 teve uma presença muito forte dos ilustradores na indústria gráfica.

O primeiro fator a se pensar é o do seu lugar enquanto artistas. Vemos que boa parte deles se dividia entre diversas linguagens visuais, especialmente Guido Viaro, cujas pinturas são o grosso da sua produção total. Mesmo entre os adeptos de outras técnicas não surpreende a presença da pintura, como no caso de Poty, que apesar de nunca ter se identificado com a pintura ganhou um prêmio na linguagem em um Salão do Rio de Janeiro. Entretanto, as ilustrações em *Joaquim* são, em sua maior parte, na linguagem da gravura, que experimentava um grande crescimento na década de 1940. Poty falou sobre o assunto em entrevista (LAZZAROTTO, 1996, p. 3)

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

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

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

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

A revista *Joaquim* estava, através da sua produção visual, em sintonia com a ascensão da gravura, medida temática e ontologicamente pela preocupação social, outra característica forte do período. A maior parte das ilustrações utiliza a gravura com uma construção visual mais moderna e frequentemente com temas da vida cotidiana, mostrando o foco na experiência banal que também é refletida no nome da revista – Joaquim, um nome próprio comum – e na dedicatória da revista - “em homenagem a todos os Joaquins do Brasil”.

Outro aspecto que podemos observar são as diferentes funções das imagens na revista. A palavra “ilustração” como generalização para essas imagens tende a homogeneizar suas funções.

Primeiramente, temos a imagem de capa. Até o número 7, somente uma imagem de Poty Lazzarotto foi usada, que destaca o nome da revista. A partir do número 8, capas diferentes, feitas por vários artistas, são utilizadas em cada edição²⁸.

Dentro da revista, pode-se ver que no início o uso das imagens era fortemente ligado ao sentido usual da palavra ilustração – uma imagem que acompanha e está relacionada a um

28 Ver anexo, p. 207.

determinado texto, de forma que a linguagem visual e a escrita estão ligadas simbolicamente. No entanto, com o decorrer das edições, algumas imagens não são usadas relacionadas a textos. Por exemplo, no número 13, vemos que a página 10 inteira é ocupada por “duas gravuras de G. VIARO”, como lemos no pé da página²⁹. Essas imagens não fazem referência a uma produção exterior a elas. Nesses casos, a “ilustração” fala por si, ocupando um lugar análogo, e não complementar, a um texto.

Um terceiro tipo de participação é no corpo editorial da revista, que contava com as funções de diretor, proprietário, secretário, redator, gerente, sub-gerente e paginação. Embora o caso de Renina Katz levante dúvidas sobre as devidas (ou mesmo reais) atribuições de cada membro da revista, em alguns casos há comprovação dessa participação, o que reforça o papel desses agentes para a revista. Além disso, dois outros artistas do Rio que constam no corpo editorial da revista – Gianfranco Bonfanti e Yllen Kerr - também escreveram textos, o que reforça a hipótese de que estavam de fato envolvidos em outros aspectos da produção. Além desses, temos os já mencionados casos de Erasmo Pilotto, Poty Lazzarotto, Antonio Walger e, obviamente, Dalton Trevisan.

Assim, temos a contribuição geral de alguns dos agentes que se destacaram na revista, segundo as fontes e sua presença na revista.

COLABORADORES	Ilustração	Texto	Corpo Editorial	Total de números em que colaborou	Primeiro Número	Último Número
Dalton Trevisan		X	X	21	1	21
Antonio Walger			X	21	1	21
Poty Lazzarotto	X	X	X	20	1	21
Yllen Kerr	X	X	X	14	7	21
Temistocles Linhares	X	X		13	4	21
Guido Viaro	X	X		12	1	19
Wilson Martins		X		11	2	21
Waltensir Dutra		X	X	11	8	20
Esmeraldo Blasi Jr.	X	X		9	1	19
Gianfranco Bonfanti	X	X	X	7	6	19
Erasmo Pilotto		X	X	4	1	4

Em suma, a revista *Joaquim* teve uma atuação ampla em principalmente duas atividades: literatura e artes plásticas. Sua realização se deve, em grande medida, ao capital social mobilizado por Dalton Trevisan nas relações entre intelectuais que atuavam em

²⁹ Ver anexo, p. 217.

Curitiba, embora a revista tenha conseguido mobilizar intelectuais de outras partes do país, e publicar autores e artistas internacionais já estabelecidos.

Na próxima seção, veremos mais de perto os principais colaboradores da revista, quem eram e quais foram suas contribuições para *Joaquim*.

3.1 Os diretores: Dalton Trevisan e Erasmo Pilotto

Embora Erasmo Pilotto tenha participado de *Joaquim* por pouco tempo, sua presença foi importante para que a ideia de Trevisan pudesse ser colocada em prática. É um texto dele que abre o primeiro número da revista (abril 1946): o “Manifesto para não ser lido”, uma colagem de citações de sete autores à época já consagrados nacional e internacionalmente: Rainer Maria Rilke, John Dewey, André Gide, Maiakovski, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux e Paul Verlaine.

Os únicos traços autorais do texto são seu título e sua organização. Seu caráter heterodoxo pode ser visto considerando o conceito de manifesto, que passa pelo posicionamento e pela tomada de partido, muitas vezes explicitando os princípios que guiam aqueles que se reúnem em torno do manifesto e declarando uma ruptura com outras formas literárias (CUDDON, 1998; VAN GORP et al., 2001). Nesse sentido, a própria forma do texto é muito heterodoxa, já que a declaração pública de princípios que inauguraria a revista foi “terceirizada” com o uso exclusivo de citações. Mas a heterodoxia também pode ser vista no conteúdo. O fechamento do “manifesto” é feito com uma citação de Verlaine:

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 o 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 o 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. (JOAQUIM, 2000, n. 1, p. 3)

O trecho prega o amor entre os poetas, não vendo sentido em tomar partido, ou mesmo em se fazer uma “exposição de princípios”. Nesse sentido, o “Manifesto para não ser lido” é um antimanifesto, o que foi percebido por Pilotto ao dar o título ao texto.

As citações dos autores consagrados formam um mosaico de questões que tratavam de temas gerais acerca da arte. Uma das questões salta à vista por estar muito presente, ainda que de formas diferentes, nas citações de Gide, Dewey, Milliet e Carpeaux: a relação entre arte, sociedade e história. O ponto de vista dos autores tende a defender que a arte está imbricada

em processos sociais mais amplos, mesmo no caso extremo do pessimismo da citação de André Gide (ibidem, n.1, p. 3)

O vivo interêsse que em mim despertam os acontecimentos que se preparam e particularmente a situação da Rússia, me afasta das preocupações literárias. Certamente, acabo de reler ANDRÔMACA de Racine com indizível encanto, porém, no novo estado em que habita o meu pensamento, esses exquisitos jogos não terão mais razão para existir. Eu me repito a mim mesmo sem cessar que a época em que poderiam florescer a literatura e as artes já passou.

Algumas das citações se referem à discussão do socialismo com uma abordagem eufemizada, revelando menos um posicionamento político do que uma temática geral. Isso pode ser visto na citação de John Dewey, cuja presença no manifesto é também significativa. O problema colocado por ele na citação retirada de *Democracia e Educação* é o da transformação pela qual a cultura passa numa sociedade de classes, estratificada e com poucas experiências comuns entre todos. Num tal contexto, a cultura se tornaria estéril e a arte, um exercício de ostentação das classes privilegiadas.

John Dewey é uma exceção entre os outros autores presentes no “Manifesto...”, todos literatos (poetas, críticos, romancistas) – o que demonstra a variedade de influências do organizador do texto. O fato de Dewey ter se destacado como pedagogo corresponde à profissão e identificação primária de Erasmo Pilotto: professor.

A escolha da profissão de Erasmo Pilotto, aos 16 anos, se deve à influência de sua mãe. Em decorrência da morte de seu pai aos dois anos de idade, ele foi criado como filho único. A atuação da família materna foi marcante e a forte influência da figura da mãe é sugerida pelo fato de que, aos 16 anos, Erasmo decidiu seguir a mesma carreira, no magistério primário (PILOTTO, 2004). O avô materno de Erasmo era comerciante, mas segundo o neto, todos os filhos dele tiveram uma boa educação em Guarapuava, cidade de origem da família, o que faz supor que do lado materno existia algum nível de capital cultural.

Embora não tenham sido encontradas descrições mais precisas sobre o nível econômico da família, as circunstâncias de sua educação sugerem que a família de Erasmo não fazia parte da elite econômica paranaense da época. Em 1917, ele iniciou o curso primário no Grupo Escolar Dr. Xavier da Silva, que em 1916 tinha virado Grupo Modelo, para servir como centro de demonstração da reforma da introdução do método analítico em leitura. Erasmo (PILOTTO, 2004, p. 21) escreveu que

Meus colegas eram filhos, todos, dos optimates da cidade; e eu estava lá, era porque minha mãe, mestra primária, antes de assumir a regência da 1ª série, fazia estágio de vários meses, com muitas colegas, nas classes-modelo, para assimilação da nova metodologia.

A característica elitista de sua educação também marcou sua experiência no ginásio.

Quando eu terminei o ginásio, a nossa turma era de 15 garotos, daquilo que se poderia chamar de elite curitibana. Assim como era a elite que integrava o corpo docente do antigo Ginásio Paranaense, mestres como Álvaro Jorge, Dario Vellozo, Lysimaco Ferreira da Costa e tantos outros. (MILLARCH, 1988a)

Ao proporcionar a educação que era recebida pela elite curitibana, a mãe concedeu a Pilotto uma via de acesso às elites mediante a aquisição de vasto capital cultural e social - as fundações sobre as quais erigiu a sua trajetória posterior.

No entanto, também parece ter existido influência do pai em sua vida, mesmo que indireta. José Pilotto Sobrinho foi funcionário ferroviário, e deixou uma biblioteca com alguns volumes citados por Erasmo. Segundo seu primo, Valfrido Pilotto, ele também participou em lutas políticas e na fundação da Federação Espírita do Paraná. O espiritismo foi um tema que apareceu tangencial, mas constantemente ao longo da pesquisa, indicando a relação próxima entre essa religião e a formação do espaço intelectual no Paraná. No tocante à trajetória de Erasmo Pilotto, o que vemos é que isso reforça um tipo de transmissão de capital cultural pelo lado paterno da sua família: vários de seus parentes, como Valfrido Pilotto, foram intelectuais importantes na cultura curitibana.

Simbolizadas e transmitidas familiarmente, essas duas faces do capital cultural herdado por Erasmo Pilotto seriam também as duas faces da sua atuação: na cultura e na educação. Já vimos que a relação entre os intelectuais e a educação era estruturante da vida cultural curitibana na primeira metade do século e, nesse ponto, Erasmo não foi exceção. Ele herdou também na sua trajetória escolar o peso da então incipiente herança cultural curitibana. No Ginásio Paranaense, então o único do estado, chegou a ser aluno do poeta simbolista Dario Vellozo. Sobre sua atuação como professor, ele escreveu:

Dario Vellozo, professor de história; era sempre um aristocrata-poeta, com vocação e força de apóstolo ou D'Artagnant; podemos dizer que não nos ensinava História, pregava-nos *categorias* históricas: a *categoria* Grécia, a *categoria* Buda, a *categoria* Renascimento etc. Pregava-nos essas categorias, como apóstolo. (PILOTTO, 2004, p. 24)

Mas, ao contrário do que possa sugerir o tom elogioso e a homenagem que prestou a ele em 1969 com o volume *Dario Vellozo - Cronologia*, Dario Vellozo parece ter reforçado a ideia, declarada por Erasmo, de que ele havia sido um aluno mediano, “um tipo do aluno que a professora não conhecia” (MILLARCH, 1988b).

A respeito de seus livros sobre os artistas paranaenses:
Em nossa casa, às vezes, falava-se de Dario Vellozo. [...] Um dia perguntei ao Erasmo:
- Você foi aluno do professor Dario?
- Fui. Mas nunca tive maior contato pessoal com ele. O Dario tinha seu círculo de alunos prediletos, e nunca fui um deles, nem procurei. Estive sempre afastado. Sempre meio longe. Creio que ele mesmo nunca notou minha presença.

Um dia começou a reunir material para escrever sobre Dario Vellozo. [...] fui ficando aos poucos sabendo que ele não partilhava de algumas idéias essenciais de Dario Vellozo.

Um dia, chegou com a **Cronologia** pronta. A homenagem que nada tinha que ver com ele. A homenagem ao “artista da generosidade”, como ele me disse. (PILOTTO, A., 1988, p. 25)

Os dois lados da atuação de Pilotto – intelectual e professor - estavam interligados. Isso pode ser visto na escolha da profissão de educador, para a qual a figura de Tolstoi teve um importante papel. O encontro com esse autor ocorreu provavelmente entre 1924 e 1925 (PILOTTO, 2004), e não se deu com as obras literárias, e sim com as obras de pensamento, que parecem ter esclarecido o momento em que tentava encontrar coerência entre o que podia viver e a vida cristã. Pilotto leu então “o livro de Tolstoi sobre a escola de Yasnaia-Poliana, experiência de renovação escolar intentada por Tolstoi, influenciado pelas ideias de Rousseau.” (PILOTTO, 2004, p. 26).

A ideia de Tolstoi enquanto “pensador” ou filósofo mais do que escritor era corrente durante o período, de forma que a apreciação de Pilotto sobre o autor não está distante da leitura que então se fazia dele³⁰. Parece ser também nessa chave que seu ensaio dedicado ao autor, publicado em duas partes nos números 1 e 2 da revista *Joaquim*, pode ser encarado. Após uma longa introdução (mais ou menos ¼ da primeira parte, no primeiro número da revista), na qual explicita o caráter exploratório do texto, sem a intenção de dar pareceres definitivos sobre o autor, Pilotto escreveu:

Leão Tolstoi. Talvez já o conheças de nome. Ou o conheças como artista. Ou lhe conheças o pensamento, através das críticas e das censuras. Talvez até lhe conheças diretamente o pensamento.

De minha parte, eu o conheço desde logo como um russo que pensou o bem, foi coerente e simples. Apenas se deve acrescentar que foi um gênio e cristão. (JOAQUIM, 2000, n. 1, p. 14)

Está indicado aí o tom geral do texto, que se preocupará mais com o pensamento de Tolstoi do que com as qualidades literárias de sua obra, ainda que o autor não entre especificamente nas lições educacionais tiradas de Tolstoi.

No segundo parágrafo citado, uma palavra indica o resto da primeira parte do ensaio: Pilotto tenta explicar de que consistiria um russo, adjetivo usado por ele como identificação primária de Tolstoi. Para tentar esclarecer o que seria o russo, cita Keyserling e Dostoievski.

A tentativa de definição de Tolstoi como russo pode parecer contraditória com o próprio pensamento do autor algumas páginas antes. Usando a técnica de colagem, Erasmo Pilotto montou uma entrevista com Mário de Andrade, constando também as declarações de

30 Essa informação foi obtida através da apresentação do prof. Bruno Gomide, durante o Ateliê de Pensamento Social da Fundação Getúlio Vargas (Rio de Janeiro, agosto de 2013).

Bianca Biancchi. No texto “Julgamento da música brasileira”, pode-se notar uma polarização entre as opiniões de Mário de Andrade de um lado e Pilotto e Biancchi do outro. Para Erasmo Pilotto,

Notamos na música contemporânea brasileira um esforço frequente para criar uma música brasileira, quer dizer, um nacionalismo musical. [...] Entendem alguns que êsse sentido nacionalista encerra um grave perigo do ponto de vista dos interesses da própria arte. Sim, do ponto de vista dos interesses da própria arte, desde que a arte não tem razão para **preocupar-se** de ser nacionalista, uma vez que as suas **preocupações** devem ser de ordem exclusivamente artística. A preocupação de ser nacionalista parece já uma intromissão da inteligência onde não é chamada. Pareceria, então, que os compositores brasileiros simplesmente deveriam fazer **música**, e nada mais. (JOAQUIM, 2000, n. 1, p. 4)

Bianca Biancchi concorda com Pilotto.

A gente sempre se recorda, nesses momentos, da afirmação de Wagner, de que a música é a linguagem universal. E a aproximação dos homens é uma das nossas aspirações mais perfeitas. Depois, devemos pensar em Bach e Beethoven. A sua música é efetivamente universal em suas intenções. Pode ter assentos locais (sic), mas que não derivam de suas intenções. Ela é intencionalmente **música** e não música regionalista. E não creio que se possa achar superioridade no critério regionalista, si o compararmos com o critério de universalidade que estava na intimidade da obra daqueles mestres. (ibidem, p. 4)

Tanto Pilotto quanto Biancchi se opõem a um esforço explícito por parte dos músicos brasileiros de fazer música nacionalista, e criticam os esforços descritivos e a busca pelos temas do folclore como marca desse nacionalismo. Para eles, o que há de nacional deveria advir da própria organicidade dos músicos em relação ao meio onde vivem. Mas vemos que, para Mário de Andrade,

A tal música universal é um esperante hipotético, a granfinagem tediosa e fatigada dos **Transatrantiques** da comédia célebre. E quais os efeitos certos e provados dêsse 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. [...] mesmo dentro dessa internacionalidade ou daquela universalidade, tais músicos e tais mulheres não deixam nunca de ser funcionalmente nacionais. (ibidem, p. 4)

Para Mário de Andrade, esse “universalismo” visto em alguns compositores e defendido por Pilotto e Biancchi, na prática não oferece uma solução. O internacionalismo ou o universalismo seriam formas em que o aspecto nacional seria dissimulado ou eufemizado, de modo que Mário de Andrade aponta o quanto pode haver de falseamento nessas noções. Já a solução de Pilotto e Biancchi chama outra solução, aqui colocada por Pilotto.

Eis aí: **sem intenção**. É essa a única maneira legítima de fazer música brasileira: fazer simplesmente música. E si, então, sair u'a música que traduza a alma brasileira essa é legítima, - u'a música brasileira saída dos poros e não do cérebro, íntima e até inconsciente e não viciada de estragações. (ibidem, p. 4)

Para Erasmo Pilotto, a pretensão de ser nacional seria um impedimento ao desejado

universalismo, o que revela uma certa ingenuidade acerca do processo artístico, considerado “natural” e excludente do esforço racional – no que se contrapõe à posição de Mário de Andrade.

No entanto, no que concerne o ensaio sobre Tolstoi, a circunscrição nacional do autor como um russo não é conflitante com essa posição. Isso também se deve a uma constante encontrada em diversos autores: ao contrário de “brasileiro”, que seria uma circunscrição nacional, a designação “russo” (especialmente pela literatura de Tolstoi e, em maior grau, de Dostoievski) era considerada universal e privilegiada no que diz respeito ao tratamento dos problemas da natureza humana. De certa forma, “russo” tinha conotação universal, e não nacional.

A contraposição às posições de Mário de Andrade não se iniciou durante o período da revista. Desde sua juventude, Erasmo Pilotto e seu círculo eram críticos do modernismo de 1922. Isso pode ser visto nas suas declarações sobre uma organização que criou, o Centro de Cultura Filosófica. Fundado em 1927, quando Pilotto tinha 27 anos, o Centro foi um círculo de estudos que durou muitos anos, e que em 1928 realizava reuniões bissemanais.

Os relatos de Pilotto sobre sua dinâmica mostram que o centro não tinha caráter de instituição formal. Enfatiza-se as reuniões de discussões entre pessoas que, pelo menos no núcleo principal, estavam unidas por laços primariamente pessoais, como podemos ver no relato da esposa de Erasmo, Anita Camargo Pilotto (1987, pp. 81, 82):

os companheiros que faziam o grupo principal do Centro de Cultura Filosófica, que o Erasmo fundou na adolescência, eram como se fossem uma pessoa só. Ainda os conheci assim. Livro, roupa, casa, dinheiro, o que era de um era de todos. O Erasmo e o Francisco Tiago da Costa, o Erasmo e o Antônio Faris Salomão, o Erasmo e o João Roberto Moreira, o Erasmo e o João da Rocha Loures Sobrinho, o Erasmo e o Antônio Siqueira Gusso, o Erasmo e o Sr. Atilio Trevisani tratavam-se como irmãos. Até a morte.

As menções de Pilotto sobre as atividades se referem à instância intelectual. Ele afirmou que

Admirando a arte, ainda assim nossa preocupação era social e política (não política de partidos, ou política de particularismos, ou compromisso e aspiração ao poder). Pregação e movimento em torno do que poderemos sugerir, resumindo, com a expressão: idealidade política – 'a rebeldia mais nobre'. Em torno da liberdade, da união dos homens, da vida mais alta para todos. (apud PUGLIELLI, 1996, p. 14)

Nesse mesmo espírito, Erasmo declarou que o Centro era dedicado à

Rebeldia mais nobre do que a da Semana de Arte moderna no Brasil. De certo, amávamos a arte, mas tínhamos um pouco o sentimento tolstoiano de que há algo além dela. E, afora isso, *não nos iríamos perder no ambiente do modernismo inicial brasileiro, muito pequeno para nós*. A própria criação literária era para nós menor do que aquela ampla ação político-social. Por isso, não fomos os continuadores dos primeiros esforços paranaenses, curitibanos, de 1922 até 1926, pelo futurismo, e das

idéias literárias em torno do *Espírito moderno* que Jurandyr Manfredini, a bela inteligência paranaense, havia levantado em outubro de 1926, em consonância com a proclamação de Graça Aranha. Não fomos uma geração voltada para a literatura, mas para aquela 'rebeldia mais nobre'. (apud PUGLIELLI, 1996, p. 14. Grifos no original)

Por volta de 1930, o Centro de Cultura Filosófica esteve envolvido em diversas ações que refletem essa orientação: a tentativa de criação de uma Universidade Popular; campanhas pela Escola Nova em todo o estado; ações de solidariedade internacional; intervenção junto ao governo do Peru como parte de um movimento do continente para libertação de Victor Guevara, cuja ideia era a união latino-americana e posteriormente a federação latino-americana; amparo em Guarapuava e Curitiba a revolucionários paraguaios asilados (PILOTTO, 2004).

Assim, o Centro se engajava em atividades de teor político. Octávio da Silveira, também fundador do Centro, deputado federal pelo Paraná em 1935 e envolvido no movimento comunista desse ano atribuiu sua eleição ao apoio do interventor Manoel Ribas (Silveira foi eleito pelo partido liderado pelo interventor, o Partido Social Democrático do Paraná), à Colisão Pró-Estado Leigo e ao Centro de Cultura Filosófica,

órgão que fundara com o intuito de congregar a “mocidade estudantil e proletária para estudos contemporâneos arregimentando-a para as lutas ásperas mas inevitáveis que o Brasil iria travar para retornar a estrada do amplo liberalismo, que os estadistas constituintes de 91, sábia e patrioticamente, delinearam”. Esse Centro, segundo ainda suas próprias palavras, aderira, em manifesto público, ao “Primeiro Congresso Nacional Anti-Guerreiro, Anti-Imperialista e Anti-Fascista”, que não chegara a funcionar por impedimento governamental. (BENEVIDES, 1991, p. 172)

Dessa forma, verifica-se o interesse pela arte e pela vida social e política. Portanto, o Centro tinha uma proposta totalizante em relação às possibilidades abertas no campo intelectual daquela época – o que é um indício do estado do espaço intelectual paranaense em fins da década de 1920, em que era permitido ao intelectual abarcar tudo. Desse ponto de vista, o modernismo representaria uma cisão e uma restrição ao mundo do espírito, que era o objetivo final de Pilotto e do Centro de Cultura Filosófica. O mundo intelectual estava impregnado de um sentido holístico e, principalmente, de um sentido ético – afinal, o objetivo era o de uma “vida mais alta para todos”. Dessa forma, o modernismo, para Pilotto fortemente vinculado às artes, pareceria uma coisa menor, o que promoveu a sua recusa ativa por parte dele.

Se houve recusa, obviamente havia conhecimento e consciência dos eventos da década de 1920 no incipiente campo literário brasileiro. Isso mostra que diversos fatores contribuíram para a ascensão tardia do modernismo enquanto movimento dominante na produção

paranaense, e não se pode mobilizar o tão alegado “isolamento da província” como explicação. O Centro de Cultura Filosófica mostra que havia consciência dos movimentos literários brasileiros e internacionais, e também das áreas social e política em um alcance relativamente amplo, extrapolando as fronteiras nacionais e estabelecendo contato e solidariedade com outros países da América Latina.

Em 1927, ano da fundação do Centro de Cultura Filosófica, Pilotto fundou com alguns amigos da Escola Normal o Centro de Cultura Pedagógica, menos presente nos relatos. Provavelmente, a ação do Centro filosófico era mais significativa do que a do pedagógico, como vemos na abrangência da sua atuação. Ademais, a proposta totalizante do Centro de Cultura Filosófica abarcaria, em seus próprios princípios lógicos, a ideia da educação – o que ocorreu na prática: iniciativas educacionais (da Universidade Popular e as campanhas pela Escola Nova) foram citadas por Pilotto como iniciativas desse centro. Também poderia haver uma circulação de pessoas entre os dois grupos, o que se coaduna com a natureza pessoal e imediata que ligava os intelectuais na época.

Também existe a questão de que foi na atuação posterior, notoriamente na Escola Normal de Curitiba, que a adesão de Erasmo aos ideais da Escola Nova pode frutificar, o que poderia ter obnubilado uma ação mais efetiva do Centro de Cultura Pedagógica nos relatos posteriores. De fato, podemos observar que as ações de Erasmo Pilotto enquanto educador estavam impregnadas da sua visão sobre a natureza e a função da atividade intelectual.

Isso pode ser visto no primeiro livro de Erasmo Pilotto sobre educação, publicado em 1946 - mesmo ano do início de *Joaquim*. O livro *Prática da escola serena* não foi a primeira publicação de Erasmo Pilotto, que já havia publicado duas brochuras (duas orações de paraninfo, em 1940) e o livro *Emiliano*, em 1945. *Prática da Escola Serena* acabou sendo o primeiro volume em que Pilotto condensou suas experiências na educação infantil e na formação de professores, as duas áreas em que ele acabou se especializando.

Em 1928, Erasmo iniciou sua docência como substituto efetivo das escolas noturnas para operários no Grupo Escolar Tiradentes, em Curitiba; no início de 1929 foi professor de português na Escola Normal de Paranaguá. No início de 1931 foi mandado para a Vila de Entre Rios, mas não assumiu, tendo sido nomeado diretor do Grupo Escolar Professor Brandão, em Curitiba. (PUGLIELLI, 1996, p. 61, 62) Também em 1931, Pilotto fundou sua primeira escola num sobrado da Praça Osório, em Curitiba: o Ginásio Brasileiro, juntamente com outros intelectuais como Guido Straube, Jurandyr Manfredini, Leonardo Cobbe, Milton Carneiro (ibidem, p. 62).

Durou seis meses. [...] Depois daquele tempo, com cerca de duzentos alunos

matriculados, o estabelecimento de ensino, feito com o máximo idealismo por aqueles professores muito experimentados nas lides pedagógicas, teve de fechar as portas. Por quê? Porque uma lei absurda, de autoria de Gustavo Capanema, autorizava a equiparação de todos os ginásios, com a única exigência de terem mais de cinco anos de funcionamento. (CARNEIRO, Milton. “Quando começou a derrocada”. *Gazeta do Povo*, 14.02.1960. Apud PUGLIELLI, 1996)

Em 1932, Erasmo Pilotto passou a lecionar Português e Literatura na Escola Normal em Ponta Grossa, onde, mais tarde no mesmo ano, assumiu as cadeiras de Psicologia e Pedagogia. Somente em 1933 ele retornou a Curitiba, dessa vez definitivamente, para assumir a cadeira de Psicologia e Metodologia da Escola Normal. No início de 1934, assumiu a cadeira de Psicologia, Biologia aplicada à Educação e História da Educação na mesma escola, e no final desse ano, tornou-se catedrático dessas cadeiras. (PUGLIELLI, 1996, p. 62)

Baseado nessas experiências e nos seus estudos constantes, *Prática da Escola Serena* procura condensar os conhecimentos e as propostas de Pilotto. Uma parte é inteiramente dedicada à “compreensão de nosso plano de formação do magistério primário, - plano êsse que orientou o nosso trabalho dentro da Escola de Professores de Curitiba” (PILOTTO, 1946, p. 117). Os objetivos visados pelo plano eram amplos.

A Escola de Professores deve ter três finalidades: formar professores primários; ser um centro de cultura pedagógica, compreendendo-se aqui, mais particularmente, a investigação filosófica e a investigação experimental relativa aos problemas ligados ao fenômeno da educação; ser um centro de vulgarização pedagógica, de âmbito de ação que se estenda ao magistério do Estado e vá abranger, também, ainda que mais restritamente, os responsáveis, na família, pela educação. (ibidem, p. 117)

Ele desejava a criação da Escola Paranaense de Pedagogia enquanto um centro pedagógico. Chama a atenção à caracterização da investigação enquanto “filosófica” e “experimental”: ou seja, de um lado, chama-se atenção para a formação de base (filosófica), mas aplicada à realidade (experimental, baseada em pesquisas). Percebe-se aí a noção de filosofia enquanto substrato básico do pensamento, com pretensões totalizantes com relação ao conhecimento. Por outro, vê-se também que a ênfase no aspecto experimental chama a educação para o lado da aplicação prática desse substrato filosófico. A relação entre esses dois polos é uma constante no pensamento de Erasmo.

Na formação do professor primário temos de considerar a formação de sua cultura, e aqui abrangemos a sua cultura profissional, especializada e a sua cultura geral, absolutamente indispensável; a formação de sua personalidade de educador, e aqui queremos nos referir, acima de tudo, à comunicação dos ideais; a formação do pedagogo, do professor que, na sua função, possa ser um criador de pedagogia, um crítico e, sobretudo, um experimentador. (ibidem, p. 119)

Essa ênfase na cultura geral tornou-se parte do plano de formação de professores. Pilotto considerava que era preciso fazer uma avaliação dos alunos ingressantes para saber qual era o nível de cultura geral individual de cada aluno, para se fazer programas adequados

para o seu aumento (o qual, como ele reconhecia, era insuficientemente ministrada no ginásio). Isso é parte de uma tese que embasa sua pedagogia nesse momento:

uma tese, fácil de compreender dentro do [sic] filosofia idealista, a tese de que a Pedagogia, como toda a Ciência e como todas as cousas, é uma contínua e eterna criação do espírito. Os que possuirão o espírito de mestres não serão os que se tenham formado, pela prática, uma rotina, mas os que, mediante uma cultura adequada, tenham despertado em si mesmos as forças criadoras do espírito, de modo a que possam ser, permanentemente, criadores de pedagogia. O objetivo da formação do mestre é promover a liberação de todas as suas forças espirituais que serão, depois, postas em serviço nos trabalhos da educação. (PILOTTO, 1946, p. 120)³¹

Essa visão totalizante da pessoa, que tira a ênfase da técnica pedagógica para entender a educação como um processo humano mais geral, é exposta em outros posicionamentos. Especialmente nos seus planos para a escola primária e rural, ele considera a noção de cultura. Pilotto se contrapõe à visão segundo a qual o ensino primário, enquanto educação de base, deveria dar uma educação geral e comum a todas as crianças. Contra essa concepção, ele chama a ideia de cultura de Pestalozzi:

Ele vos quer advertir sobre o verdadeiro sentido da cultura. [...] Ele quer advertir contra essa cultura só de livros e sem ligação nenhuma com a vida humana. E notareis que, falando da vida humana, não trata da vida humana no que ela tem de universal e abstrato, mas da vida que nos cerca, da vida dos homens que vivem em torno de nós, que sofrem diante dos nossos olhos, com as suas vidas que vamos educar e orientar. É contra essa cultura que é um dilentantismo, que é um luxo sem sentido, que Pestalozzi nos fala, chamando-nos para a verdadeira cultura, de sentido humano, em ligação com o sofrimento humano. (ibidem, p. 47)

Vemos aqui que os temas presentes no “Manifesto para não ser lido” eram, portanto, parte das preocupações educacionais da relação entre a cultura e a formação humana num sentido amplo, demonstrando que Pilotto tinha uma visão totalizante da cultura. Isso valia ainda mais quando se tratava da escola rural, que colocaria outros desafios para o professor na relação, que para ele era necessariamente unitária, entre ambiente e escola. No entanto, já nas considerações sobre a escola rural (tipo de educação na qual Erasmo também foi pioneiro no Paraná), pode-se entrever uma diferença de consideração nessa questão:

o trabalho da escola tem de ter, dia e noite, a preocupação de fazer com que as crianças que lhe estão confiadas cheguem a viver como homens, cheguem a viver uma vida melhor. [...] É a única coisa que deve preocupar o mestre, em cada uma das horas de trabalho, e em cada uma das horas de repouso. [...] Nesta primeira parte deste programa das escolas isoladas, nós dizemos que o único programa é o de fazer estas crianças chegarem a viver uma vida melhor, chegarem a viver como homens. (ibidem, p. 106, 107)

A vida rural, definida aqui pela precariedade, desloca o conceito da cultura: a intervenção pedagógica deve agir no sentido de melhoria da vida, para que as crianças cheguem a viver como “homens” - o que, portanto, elas não conseguiriam fazer por si

31 De novo a chamada à filosofia demonstra a sua importância no pensamento de Erasmo.

mesmas.

A noção de cultura que deveria ser mobilizada se esclarece ainda mais quando se considera a exposição feita por Erasmo dos planos que orientaram os trabalhos do Instituto Pestalozzi, a primeira escola-nova do Paraná, de educação primária, aberta em 1943.

Na descrição feita por Pilotto do ambiente da escola, ele chama a atenção para o ambiente físico, em que ele destaca cinco quadros decorativos “de dois dos melhores pintores do Paraná (Guido Viaro e Oswaldo Lopes: prêmios do Salão Nacional de Belas Artes).” (PILOTTO, 1946, p. 17) De fato, a arte ocupava grande parte do programa proposto para os alunos. As crianças deveriam estar em contato “com os valores mais altos da cultura humana” (ibidem, p. 22), perspectiva segundo a qual “obras imortais” poderiam ser apresentadas aos alunos. Por exemplo, o programa de música incluía Beethoven, Bach, Mozart, Grieg, e também poetas cancionados, como Almeida Garrett, Cecília Meireles. Da mesma forma, “O hino do Instituto Pestalozzi, - antes uma canção do que um hino, - era letra de Helena Kolodi, espírito doublé de grande educadora e primeira poetiza do Paraná. E a música, de autoria de Alceu Bochino, o nosso maior compositor atualmente, e uma disposição artística magnífica. Letra e música ao alcance das menores crianças, em um finíssimo ar à Debussy.” (ibidem, p. 22)

Resumindo, as concepções de Pilotto sobre a educação se referiam a uma visão totalizante, de fundamentos filosóficos, que, voltados para a prática, procuravam promover o desenvolvimento total do ser humano – o que levou alguns analistas a afirmarem o conteúdo humanista de sua pedagogia. No entanto, podemos ver também que a concepção de cultura de Erasmo continha alguma dose de evolucionismo: a educação, enquanto processo total, deve estar atenta à conexão entre os processos de ensino-aprendizagem e ao modo de vida dos educandos, mas, ao mesmo tempo, deve promover o progresso (como se vê nas considerações sobre a escola rural), com vistas a um desenvolvimento que leve às crianças ao conhecimento dos “valores mais altos da cultura humana”. Portanto, existe uma noção bastante clara para Pilotto de que os “valores mais altos” correspondem às realizações da cultura legítima, e nela a filosofia seria central como uma forma privilegiada de conhecimento.

Essa hierarquia de valores também esteve presente nos ensaios escritos por Pilotto para a revista *Joaquim*, especialmente em “A filosofia e a arte”, em que sua análise é motivada pela repercussão da obra de Sartre e pela filosofia das escolas artísticas. Para embasar a sua argumentação, Pilotto parte das concepções de Schopenhauer, que, segundo ele, podem iluminar a discussão desses dois assuntos que, ele mesmo reconhece, são de ordens bastante diferentes.

É verdade que Schopenhauer está cheio de sua metafísica e, depois disso, poderia parecer difícil dizer por que preferimos andar nesse rumo. Mas, é que nós terminamos vendo que tínhamos encontrado uma boa maneira de colocar o problema, partindo de Schopenhauer. De modo que, si este caminho passa por Schopenhauer é só por uma questão de método da exposição. E, depois, quando formos discutir as cousas, desde que o que nos interessa é a resolução de um problema e não uma exposição histórica, podemos despir Schopenhauer de sua metafísica, e isso não nos parecerá absurdo si nos lembrarmos do processo mediante o qual os marxistas vieram a basear-se em Hegel, e basear-se tão estruturalmente, virando-o, no entanto, de cabeça para baixo. (JOAQUIM, n. 3, p. 17)

Esse trecho contém algumas características da filosofia praticada por Pilotto. Primeiramente, há a tentativa de alinhar e tratar conjuntamente dois temas que, segundo ele próprio, não partilham de uma natureza comum. Para tanto, ele começa a sua argumentação mobilizando Schopenhauer, mas sem sua metafísica enquanto uma particularidade que pode ser dispensada para fins da sua argumentação, descomprometendo-se assim da fidelidade ao pensamento do autor. Na primeira parte do ensaio, discutida nesse número, ele analisa as categorias de Schopenhauer, para no número seguinte entrar no problema específico dos objetos propostos por ele. Os dois textos são bastante independentes. Além disso, depois da análise de Sartre, a conclusão tirada por Pilotto não é de ordem nem artística nem filosófica, e sim moral, como vemos a seguir:

A nós não parece que, diante do nada da vida humana, a consequência forçada seja a náusea, ou a outra, igualmente falsa, dos paraísos artificiais, como sugere o meu amigo Temístocles Linhares, preconizando uma salvação pela poesia [...]. A vida, sem dúvida, pode ser considerada, aceita como um valor em si mesma, e nós a podemos tomar como um valor, si considerarmos como poderosamente ela nos solicita. E a tarefa do homem pode ser engrandecer a vida e fazê-la melhor. O que é necessário é que superemos a primeira fase de pessimismo, de decepção e de vazio que nos fica assim que descobrimos e nada da vida, e, nessa superação, atinjamos uma clara filosofia construtiva e de otimismo [...]

Tal é a imensa tarefa da geração presente: realizar uma cultura sem besteira, - vá a expressão talvez atrevida, - mas uma cultura não envenenada de pessimismo, mas construtiva e otimista. (JOAQUIM, 2000, n. 4, p. 6)

Portanto, para Pilotto, a atividade intelectual – e aí ele mobiliza sem grandes fidelidades as especificidades da literatura, da arte, da filosofia, da educação – teria como fim o engrandecimento humano, em uma perspectiva moral construtiva de otimismo.

Se comparamos essa ideia com o que o outro diretor da revista, Dalton Trevisan, tentou fazer, podemos ver o quanto esses dois agentes estavam distantes nas suas ideias e em suas práticas reveladas na revista *Joaquim*. Um ponto de discordância entre os dois é particularmente revelador dessa distância: a polêmica acerca da figura de Emiliano Pernet – polêmica da qual *Joaquim* só abrigou um lado: o de Trevisan, que publicou no segundo número da revista o texto “Emiliano, poeta medíocre”, cujo título já demonstra a posição do autor quando o assunto é o simbolismo paranaense.

Trevisan baseia o seu ataque em dois argumentos principais. De um lado, ataca a qualidade literária e poética da poesia de Emiliano.

Ele fez uma poesia de casinha de chocolate, desligada da vida, onde não há lugar para as asas de um pássaro, o grito de um humano amor, o riso de uma criança ao sol, o sonho de saúde de um moço convalescente. [...] sua poesia, borrifada em água de flor, é uma POESIA DE DIA DA ÁRVORE. Versos bonitos, com sonoridade de sílabas de encher bochechas, mas por acaso poesia é mais do que isso? Se é, Emiliano não foi poeta. [...] O que há nele de solução simbolista não passa de fórmula acadêmica com teoria de correspondências, as assonâncias, e o mais que segue. (JOAQUIM, 2000, n. 2, p. 16)

Não há somente um ataque na questão da forma – segundo Trevisan, o grande problema poético de Emiliano é a falta de substância de sua poesia:

De uma inspiração rasa como capim – mesmo que se diga que foi refinada -, quando desejava ver a claridade do sol, fechava as janelas e acendia um fósforo... (ibidem, p. 16)

Nas críticas de Trevisan, existe pouco de construtivo. O efeito da crítica é uma certa gratuidade impactante que chega a beirar a comicidade, e sua eficácia reside justamente no seu ar de perversão da crítica séria. Além disso, ao lado desse argumento propriamente poético (que, como vemos, é antes um artifício estilístico), Trevisan mobiliza um segundo argumento: a ilegitimidade dessa poesia no campo literário nacional.

No Brasil, em primeiro lugar, revelou-se o simbolismo sem a importância das outras escolas, sendo seus representantes Cruz e Sousa, Alfonsus de Guimarães, B. Lopes, Emiliano Pernetta 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 Sousa, infinitamente superior aos demais e, em particular, a Emiliano, deles o menor. O menor, aliás, conforme a sanção da crítica e do tempo. [...] 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, Álvaro 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. (ibidem, p. 16, 17)

Este é outro ponto de discordância entre Pilotto e Trevisan. Se Erasmo Pilotto, desde a década de 1920, evitou deixar-se levar pela onda modernista, Trevisan é um total adepto dela. Ele aceita plenamente o julgamento feito pela crítica e pela história que é ou se originou do modernismo de 1922. Enquanto Pilotto se esforça em criticar as posições de Mário de Andrade, Trevisan o cita – e também aos demais intelectuais – como prova maior de que seu ponto de vista é o correto. E vai além: chamando em seu favor a crítica dominante no campo literário, representada pelos críticos citados e exemplificada no trecho de Antonio Candido, Trevisan deslegitima a apreciação de Emiliano feita no Paraná como baseada na avaliação de sua figura e não na qualidade de sua obra.

E como explicar, então, a admiração de tantos paranaenses, como Santa Rita, Ermelino de Leão, Nestor Vitor, Andrade Muricy, Tasso da Silveira, Erasmo Pilotto, por um mau poeta? É que, se era poeta mau, Emiliano foi também pessoa encantadora, com uma personalidade imponente, conversador mágico, bom amigo. Para a Curitiba colonial de então, com seus ares de príncipe no exílio, seu cachimbo de Flaubert, a blusa de veludo de Baudelaire, o colete vermelho de Gaultier, ele – mais do que qualquer um – era o ar de Paris, Paris, o ledor do *Mercure de France*, o boêmio que scandalizou os pais de família – uma grande promessa, enfim! E a província cingiu-lhe a fronte com uma coroa de louros, a fim de ele julgar-se, em sua vaidade e no seu orgulho, o eleito dos deuses; esta é a culpa da província, esta é a culpa de Emiliano também. (ibidem, p. 16)

O fundamento da “mística de Emiliano” não teria base na sua obra, mas sim no que ele representou para os paranaenses: a encarnação do ideal do poeta na sua adesão aos símbolos da vida de artista em voga em Paris, o centro do mundo ocidental das letras em sua época. Ou seja, a “mística de Emiliano” seria embasada pela própria natureza do espaço intelectual paranaense na primeira metade do século XX, cuja falta de diferenciação e carência de profissionalização impediam um distanciamento dos laços pessoais que permitiria encarar objetivamente a figura e a poesia de Emiliano Pernetá.

No entanto, em termos objetivos podemos ver nessa contraposição uma estratégia similar em Trevisan e em Emiliano: ambos se fiaram em sinais externos com origem nos centros literários para legitimar sua posição. Se Emiliano buscou em Paris os signos distintivos e de gosto que o legitimariam como poeta, Trevisan recorreu aos centros do campo literário brasileiro, Rio de Janeiro e São Paulo, para impor seu ponto de vista como legítimo.

Além disso, no trecho citado vemos que, entre os defensores de Emiliano Pernetá, Dalton Trevisan cita Erasmo Pilotto. Como colocado anteriormente, Pilotto havia sido o organizador das obras completas de Emiliano Pernetá, além de, provavelmente vinculado a esse projeto, ter escrito o livro *Emiliano*, publicado em 1945 (ou seja, no ano anterior ao lançamento de *Joaquim*). O fato de não somente Trevisan mencionar o nome de Erasmo Pilotto, mas também de citar trechos e fazer várias referências textuais a ele, liga o texto de Trevisan como uma resposta às posições explicitadas por Pilotto no seu livro. Também há uma diferença acentuada no tom dos dois autores. Pilotto fez uma ode apologética a Pernetá, em tons nostálgicos. Ressaltou

Os nervos cheios de hermetismo de Emiliano, raros, aristocráticos, refinados, e a sua poesia feita de luxo e volúpia e beleza foram como uma luz. E todos em torno receberam a estranha iluminação do Exilado.
Não te parece a presença de um deus? (PILOTTO, 1945, p.24)

Pilotto chega a comparar o poeta com um deus. Atribui diversas qualidades ao poeta: vivacidade, ardor, e o carisma que parece de fato ter sido um dos princípios que contribuiu para que o grupo de simbolistas tivesse em Emiliano um elemento aglutinador. Os elementos

associados a Emiliano também são positivos: Vida, Arte, Alegria – inclusive utilizando o recurso simbolista de grafia desses valores “maiores” com iniciais maiúsculas (devidamente citadas no texto de Trevisan de forma pejorativa). O elemento religioso se estende até os efeitos das obras de Perneta. Referindo-se às vendas esgotadas do principal livro de Perneta, *Ilusão*, Pilotto escreveu que

As quatrocentas mãos, de fechadas, cerraram-se e apertaram-se. E começou a haver inquietação em busca do tesouro. E a estranha iluminação do Exilado – a *Ilusão* – ficou como um livro santo. Se algum dos que o possuem o der a alguém, só o dará em ato de religião, só o dará como se comunicasse sagradamente o batismo. (p. 25)

Já a caracterização de Emiliano Perneta como um “Exilado” remete às referências parisienses exploradas em “Emiliano, poeta medíocre”:

- Emiliano foi vítima de ter nascido na província.

É o que todos dizem por aí. O próprio Emiliano sentia-se um exilado. Fôra exilado de Paris, pelo nascimento.” (idem, p. 23, 24)

Além das citações diretas, em vários momentos Trevisan perverte o sentido de algumas afirmações de Pilotto, como fez com esta. Trevisan abre o texto afirmando que

Emiliano Perneta 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. (JOAQUIM, 2000, n. 2, p. 16)

As diferenças entre Trevisan e Pilotto se estendem para além das opiniões e dos estilos de cada um quando se tratava de Emiliano Perneta e do simbolismo paranaense. A começar pela idade dos dois. No ano de lançamento de *Joaquim*, Erasmo Pilotto completou 36 anos; Dalton Trevisan, 21. Isso também significa dizer que a revista surgiu num momento já de maturidade de Erasmo Pilotto, enquanto Dalton Trevisan na ocasião de *Joaquim* saía da adolescência e ingressava na Faculdade de Direito.

Apesar da pouca idade, Trevisan havia começado sua incursão no mundo intelectual cedo, ainda na condição de estudante ginasiano. Aos 14 anos colaborou na revista *O Livro* (então também era uma revista de estudantes), com artigos em defesa do esporte. No ano seguinte, começou sua entrada na literatura, ao encabeçar a fundação do periódico *Tingui*, editado entre 1940 e 1943. O periódico foi publicado inicialmente através do Colégio Iguaçu, pelo Centro Literário Humberto de Campos. Sua redação era no mesmo endereço da redação de *Joaquim*³². Durante seu primeiro ano, o periódico era uma publicação mensal que variou entre 4 e 6 páginas, e já mostrava a proeminência de Trevisan como principal agente do periódico – além de diretor, ele foi o autor mais presente nas páginas.

O próprio nome do periódico, que é uma referência paranista, mostra o quanto

32 Além disso, assim como em *Joaquim*, *Tingui* também teve anúncio da fábrica de louças Trevisan em todas as edições consultadas (do número 1 ao 23).

Trevisan não recusava os ideais vigentes no espaço intelectual paranaense nesse momento de sua adolescência (ele tinha entre 14 quando *Tinguí* começou a ser editado). Na primeira página do primeiro número, é publicado o texto homônimo de autoria de Romário Martins. *Tinguí* seria um índio, herói conectado à natureza, arquétipo dos antepassados que possuíam o Paraná.

No entanto, *Tinguí* não pode ser caracterizado como pertencente ao movimento paranista. Sua função principal pode ser vista na própria designação do periódico enquanto “órgão dos ginasistas”. A vinculação do jornal aos ginasistas, ou seja, a uma “camada escolar” - junto ao próprio fato de ter saído através de um centro escolar – mostra que não havia uma intenção exclusivamente intelectual na revista, que pretendia ser uma representante dos jovens e dos alunos da época. Isso explica a presença de diversos assuntos em suas páginas, como a situação dos escoteiros, o papel da juventude no futuro do Brasil, a adesão dos estudantes aos ideais da Escola Nova, entre outros.

É possível notar em *Tinguí* a versatilidade da escrita de Dalton Trevisan, já em sua adolescência. Ele usou aí diversos pseudônimos, como Faminto, De Alencar, Notlad, D. Nada, Rapaz, e escreveu nesse periódico textos de opinião, prosa, poemas, aforismos³³. Cada pseudônimo possuía uma certa “personalidade”, com características mais ou menos exclusivas. Temos pseudônimos com características jocosas e um veio de humor: Dom Nada e Faminto (em suas primeiras aparições). Podemos ver um exemplo no texto “A Questão”, em que o narrador Dom Nada conta, na primeira pessoa, qual era a sua questão, que remontava ao nascimento.

A questão foi que nasci...

Foi numa madrugada, friorenta e úmida, de um 14 de junho, que nasci, e desde já, errado como o sou agora.³⁴ [...]

Chovia com furor, quando saí pela primeira vez de casa, não em um coche dourado, mas em uma carrocinha sacolejante, puxada – eu não digo – por duas mulas. Que eu era um errado, suspeitei quando após trinta quilômetros sobre aquela “suave” condução, todo coberto de lama, cheguei na igreja, onde recebi a minha dulcíssima e saracumbática – essa é criação minha – gracinha.

Desde aquele dia, em que o padre sem cerimônia alguma, atirou-me água na cara, danei com a padrecarada. (TINGUÍ, n. 2,3, p. 3)

Apesar da versatilidade, nesse momento podemos notar uma predileção pela poesia. Através de *Tinguí*, Dalton Trevisan publicou seus dois primeiros livros no gênero, os quais consistiam em brochuras curtas: *Sonetos Tristes*, em 1941, e *Visos*, em 1941 ou 1942.

Sonetos Tristes dá indicações de que, durante sua adolescência, Trevisan participou ativamente da vida intelectual curitibana, aderindo a pelo menos alguns dos seus valores,

33 Uma análise do trabalho de Trevisan em *Tinguí* pode ser encontrada em Sanches Neto (2004).

34 14 de junho é a data de aniversário de Trevisan.

como já vimos no caso do paranismo. Todos os poemas do livro possuem dedicatórias: em alguns casos, a amigos como Tarcilo Gazire e Antônio Walger (ambos colaboradores em *Tingui*), mas outros poemas são dedicados a intelectuais importantes da época como Correia Júnior (in memoriam), Raul Gomez, Romário Martins. Segue o primeiro dos doze sonetos (TREVISAN, 1941, p. 1).

SONETO AO SONETO

Para RODRIGO JÚNIOR.

“Un sonnet sans défaut vaut seul
un long poème”
(Boileau).

Todas aquelas tristes amarguras
Que inda experimentei na minha vida,
Todas aquelas santas venturas
Que gozei nesta infinda e eterna lida,

Todas as suavidades e as agruras
Que me roçaram pela alma dorida,
Todas as insensatas, vãs loucuras
Feitas pela mulher então querida,

De uma mãe seu divino sofrimento,
De uma criancinha, seu mui suave e lento
Despertar à primeira compreensão,

O calvário do próprio Jesus Cristo,
O amor de uma ribalta – isto, tudo isto
Eu canto num soneto, rima em ão...

Portanto, apesar do caráter informal e cômico assumido em vários dos textos, no momento da publicação de um volume um pouco mais formal, a forma clássica do soneto e a seriedade se impuseram. Nesse momento inicial de seu investimento na literatura, Trevisan aderiu a valores clássicos, como a poesia como gênero privilegiado e o trabalho meticuloso dentro de uma forma clássica, excluindo as ousadias formais e temáticas que caracterizaram o seu trabalho em *Joaquim*.

A dedicatória nesse soneto também é significativa. Na época, Trevisan era frequentador da casa desse literato curitibano apontado por Samways (1988) como uma grande influência em Trevisan e no espaço intelectual paranaense da época. Ele havia sido simpatizante dos modernistas da década de 1920, mas nunca aderiu completamente a esta corrente. Segundo a autora, “Rodrigo Júnior foi, por muito tempo, 'o ponto de convergência graças à sua personalidade dominadora, transformando sua casa em ponto de encontros obrigatórios, por onde desfilavam freqüentemente, algumas dezenas de escritores de todas as idades” (SAMWAYS, 1988).

Assim, os contatos feitos por Trevisan implicavam algum nível de circulação entre os intelectuais da época, o que também pode ser visto no concurso de contos promovido pelo Centro Literário Humberto de Campos (que publicava *Tinguí*). A proposta inicial seria de que “Os vencedores serão escolhidos por uma Comissão Julgadora, composta dos vultos de maior destaque, da literatura paranaense” (TINGUÍ, n. 8,9, p. 4). Mas, no final, a decisão ficou por conta de pessoas do próprio Centro, e o conto premiado foi “Trapo”, do próprio Dalton Trevisan. De qualquer forma, isso mostra o desejo explícito e consciente de Trevisan de pertencer ao mundo intelectual.

A versatilidade vista em *Tinguí* perdeu o sentido em *Joaquim* e é um grande ponto de diferença entre Erasmo Pilotto e Dalton Trevisan. Erasmo Pilotto dedicava-se a diversas áreas culturais, tendo escrito na revista ensaios, entrevistas (Guido Viaro, Poty e Artur Nísio) e colagens de textos, cobrindo áreas bastante díspares: artes plásticas, literatura, filosofia. Já a produção de Dalton Trevisan é mais restrita e focada. Basicamente, Trevisan se dedicou a dois tipos de texto em *Joaquim*: prosa (com uma predileção pelo conto) e textos combativos.

Na prosa está a imensa maior parte dessa produção que Trevisan dedicou à revista. Portanto, de sua adolescência em *Tinguí* até a fundação de *Joaquim*, houve o abandono da poesia como gênero privilegiado. Após *Visos* (1941), pelo menos em duas ocasiões a prosa rendeu alguma notoriedade a Trevisan: em 1945, Trevisan teve um conto premiado no concurso de contos da editora GERPA, e também conseguiu boas críticas com a novela *Sonata ao Luar*. Ambos os textos foram publicados em *Joaquim* – o conto, integralmente, e da novela foram publicados alguns trechos.

O conto, publicado no segundo número da revista com o título “Notícia de jornal”, mostra uma construção consistente. Alterna trechos de uma notícia de jornal e da narrativa que poderia ser construída sobre a mesma história sem o expediente de estilo de neutralidade que orienta o texto jornalístico, que parece seco frente à narrativa detalhada da história de Raimundo de Tal e Maria da Luz. O conto tem um aspecto dramático no seu enredo - Raimundo mata Maria da Luz com um revólver. A diferença entre os dois estilos presentes no texto é explorada – em negrito, estaria a “notícia de jornal”.

Raimundo, possuído de fúria sanguinária, investiu contra a indefesa moça, de revólver em punho,

Maria da Luz passou por ele, os lábios abrindo em rosas vermelhas, com toda a colheita da terra entre os braços nus, e Raimundo, que era rapaz solteiro, de repente achou-se triste e só. Ela era linda e ele gostava dela, mas ela olhou para ele, como a gente olha uma casa, uma cadeira, uma árvore. No dia seguinte, Raimundo de Tal se ergueu da cama às seis horas, lavou o rosto, deu bom dia aos vizinhos, foi para o emprego e tirou o chapéu, de medo do inferno, na porta de uma igrejinha... Não sabia o que isso era, tanta coisa que ele não sabia, só sabia de uma coisa: não era vida. (JOAQUIM, n. 2, p. 11)

Nesse conto, há uma característica marcante da prosa de Trevisan na época de *Joaquim*: a predileção por personagens desfavorecidos, pequenos funcionários, moços pobres e magros, e um tom geral de desesperança que também pode ser entrevisto nos trechos de *Sonata ao Luar* publicados na revista. Especialmente no trecho intitulado “Veneza, oh Veneza...”, no número 5 da revista, em que a cena de interior do lar entre a família do personagem principal e narrador, Balduino, é descrita.

- Nhá Mãe, a senhora o que achou de Veneza?

Sim, Nhá Mãe esteve em Veneza, faz cinquenta anos, quando era recém-casada e mocinha, porque nha Mãe já foi moça uma vez. A velhinha custou um pouco a responder, pestanejando como quem se lembra de uma música fugitiva e depois resumiu, deixando as palavras cair dos lábios quais duas pedras que tombam num lago:

- É bonito.

E se notava que a frase não tinha ponto de exclamação, ponto só. Nisso, Tutinha intervm, com violência, invadindo as fronteiras:

- Ora, Veneza é uma cidade como outra qualquer. - E, em seguida. - Custou doze cruzeiros, no seu Elias, uma dúzia de ovos...

Tutinha não quer ir para Veneza. O argonauta que dorme em mim sonha com o velocino de ouro e quis levantar âncoras, partir! Há um mundo para conquista e uma mulher nostálgica definha, em cada porto, à minha espera, triste olhando para o mar. (JOAQUIM, n. 5, p. 13)

Nesse trecho podemos observar outra característica muito presente nos contos de Trevisan na revista: os personagens desfavorecidos, especialmente os moços, veem uma vida de aventuras e potencialidades (muitas vezes simbolizadas pelas viagens) que não conseguem alcançar, presos que estão pelos constrangimentos impostos pela mediocridade do meio onde vivem – e às vezes também pela sua própria mediocridade.

Apesar da grande presença da ficção de Trevisan na revista, os seus textos mais comentados são aqueles que formam a menor parte de sua produção: os textos combativos. Seis foram os textos combativos de Trevisan em *Joaquim*³⁵; o primeiro deles foi justamente “Emiliano, poeta medíocre”, no número 2. Os outros foram:

- “Minha cidade”, no número 6. O gênero não é atribuído na revista, mas possui um forte caráter de crônica, descrevendo a Curitiba à qual a literatura de Trevisan se propunha dedicar.
- “Viário, hélas... e abaixo Andersen”, no número 7.
- “A geração dos vinte anos na ilha”, no número 9.
- “Notícia de Newton Sampaio”, no número 11. É um texto curto, explicando quem foi Newton Sampaio e porque ele era o único escritor que se salvava em Curitiba.
- “O terceiro indianismo”, no número 12.

35 Excluindo-se aqui as colunas “Oh! As ideias da província...”.

- “A mameluca”, no número 15.

Os dois últimos textos são muito menos mencionados, pois combatem dois agentes do campo literário que não estavam circunscritos no espaço paranaense/curitibano. Já as características de “Emiliano, poeta medíocre”, “Viário, hélas...” e “A geração dos vinte anos...” permitem circunscrever e localizar a atuação de Trevisan e da revista frente ao seu espaço intelectual imediato.

O texto sobre Newton Sampaio também permite essa circunscrição, mas, como é um texto mais curto e, numa exceção no que se refere às considerações de Trevisan em *Joaquim*, elogioso, ocupa menos espaço nas análises sobre a revista. Sobre ele, Trevisan (n. 11, p. 3) afirmou que

Morreu aos 24 anos, num sanatório de tuberculosos, em 1928 e contra ninguém, neste Paraná, se fez tão grande guerra de silêncio. [...]
Morrendo moço, deixou obra realmente talentosa, embora imperfeita: o livro de contos “Irmandade”, que é um dos 2 ou 3 melhores da ficção paranaense. [...]
Foram, postumamente, editados por bons amigos os “Contos do sertão paranaense”, [contos] medíocres todos, menos um [...]

O fato de um artista que morreu tão jovem e com uma obra tão curta (e, como Trevisan diz, imperfeita), faz pensar o quanto as afirmações de Trevisan colaboraram para a fama duradoura que Sampaio ainda tem no Paraná.

Nos outros textos combativos publicados na revista, as características mostradas em “Emiliano, poeta medíocre” são mantidas e até mesmo amplificadas. Em “Viário, hélas... e abaixo Andersen!”, Trevisan apresenta Guido Viário, falando de seu percurso inicial nos dois primeiros parágrafos do texto. Então o autor parte para a atuação profissional de Viário.

Mantem uma escola de desenho e pintura, onde é sua finalidade a formação de mentalidades artísticas mais do que pintores, pois acha que ao Brasil, e ao Paraná em especial, mais serve ter mentalidades artísticas do que medíocres pintores. Agora, ainda, usa óculos e se chama por isso o amanuense Belmiro, com seu chapéu branco engomado, “que espera uma chuva para desabar, como a folha da abóbora sob um sol intenso”. A imagem perdeu o brilho nas pobres palavras escritas, pois Viário tem a PERSONALIDADE CARISMÁTICA, tudo o que toca se transforma ao seu toque mágico: como dar a ideia de um homem desses? Por tudo, Guido Pellegrino Viário é quase uma rua de Curitiba. (JOAQUIM, 2000, n. 7, p. 10)

Há uma certa incongruência entre discurso e prática nesse trecho, o que também vale para Guido Viário. Ao mesmo tempo em que Trevisan criticava o meio artístico e literário paranaense como viciado pela extrema pessoalidade das relações intelectuais, eles próprios utilizaram em *Joaquim* uma valoração de natureza pessoal daqueles que queriam elogiar, com Trevisan chamando a atenção para o carisma de Viário.

Na segunda parte do texto, Trevisan parte para uma caracterização mais mitificada do artista.

É ele, no Paraná, a fonte sôzinha 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. (ibidem, p. 10)

De novo surge a ênfase na questão geracional que Trevisan já havia dado em “Emiliano, poeta medíocre”. Viaro é elevado a mestre dos moços, e novamente sua personalidade é mobilizada como evidência do seu brilhantismo. O texto de Trevisan pesa a mão no drama, com certeza para enfatizar a tarefa da nova geração, segundo o autor a concebia. Viaro seria um líder para esta geração.

Porque, além dos quadros, há a sua pessoa que é um carro de incêndio com as sirenas abertas: o estúdio dele é o foco das ideias revolucionárias sobre arte em Curitiba, e avulta no meio das cabeleiras despenteadas dos moços a sua cabeça grisalha, mãos gesticulantes quais asas de palavras e, sem nenhum preconceito, a sua turbulência a bater em todas as portas atrás de respostas. (ibidem, p. 10)

Na terceira parte do texto, entram as apreciações de Trevisan acerca de Alfredo Andersen. Para Trevisan,

O caso de Andersen, grande tabú 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. (ibidem, p. 10)

Ou seja, para Dalton Trevisan, assim como existia uma “mística de Emiliano”, também existia uma “mística de Andersen”. Nesse sentido, os dois textos se aproximam na estratégia de posicionamento utilizada pelo autor – e também pela estratégia estilística de alto impacto. Se no texto sobre Emiliano Pernetta existia um tom cômico, nesse texto o autor utiliza uma caracterização mórbida para descrever o que para ele era o estado das artes plásticas no Paraná.

Se houve tempo em que era de bom tom admirar Alfredo Andersen, agora é necessário exorcizar a sua sombra. [...] Lancemos um exorcismo sobre Andersen, não tanto por causa dele, mas pelo que representa como arte superada, moldes consagrados, tabú. [...] 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 a sua. (ibidem, p. 10)

A lógica do texto opõe Andersen e Viaro, que se tornam os avatares de duas opções mutuamente excludentes: a arte velha e a nova. Isso fica claro no início dessa terceira parte, em que Trevisan escreveu que

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). (ibidem, p. 10)

Alguns pontos chamam a atenção nos textos combativos de Dalton Trevisan. O

primeiro é o desinteresse em apresentar argumentos de forma lógica e que apresente evidências. Os maiores e melhores argumentos estão nas imagens construídas enquanto estratégias de convencimento – Emiliano Pernetá caracterizado como uma figura rasa e até mesmo ridícula, ou Guido Viaro como um caloroso rebelde frente ao marasmo e conservadorismo da cena artística curitibana. Mas não há uma discussão aprofundada sobre a poesia de Pernetá ou a arte de Viaro, e o maior argumento é, no caso de Pernetá, a sua pouca relevância diante da crítica dominante nos centros literários do país. Isso se opõe frontalmente à tentativa de profundidade erudita de Erasmo Pilotto – ainda que a profundidade pretendida por ele muitas vezes seja mais uma tentativa de seriedade do que uma discussão realmente aprofundada, como vemos no seu uso de Schopenhauer e na ideia ingênua de universalidade que ele contrapõe ao pensamento mais sofisticado de Mário de Andrade acerca do nacionalismo em música.

Em outro ponto os dois agentes se contrapõem: na ousadia estilística. Enquanto Erasmo Pilotto se esforça por revestir seu pensamento de um tom grave e sério, Trevisan compensa a sua falta de uma discussão aprofundada com expedientes expressivos de impacto que não temem ultrapassar o decoro na discussão intelectual³⁶. Nesse sentido, Trevisan prefere o estilo à discussão intelectual, o que talvez seja a razão para que o texto combativo mais bem resolvido na revista fuja das soluções estilísticas apresentadas até aqui.

No texto “Minha cidade”, Trevisan faz a crônica da Curitiba que pretendia representar, e dessa forma consegue articular seus argumentos políticos com a descrição até poética das características dessa Curitiba que elege como ambiente, tema e personagem. Se nos demais textos combativos Dalton Trevisan criou documentos que têm uma forte marca de época, “Minha cidade” utiliza o expediente da estetização para refratar os efeitos que datam os outros textos.

Curitiba, que não tem pinheiros, esta Curitiba eu canto. Curitiba, em que o céu não é azul, esta Curitiba eu canto. Curitiba de manhãzinha cedo quando passam carrocinhas a vender lenha picada (dz. Cr\$1,20), em que as colunas de faces rubicundas evocam maçãs maduras, - dos pregões da batatinha doce, cenoura, couve, de borborinho multifólio de cores braganhas, pragas da feira-livre, onde as domésticas a conversar se vingam da tirania das patroas, enquanto o sol derruba girassóis amarelos sobre a estátua de Tiradentes. (JOAQUIM, 2000, n.6, p. 18)

O texto é todo construído sobre o artifício da oposição. Há a descrição da Curitiba do

36 É importante que essas afirmações não sejam encaradas como julgamentos de valor acerca dos textos. Não queremos dizer aqui que o “tom grave e sério” de Pilotto seja melhor do que a discussão mais rasa e mais impactante de Trevisan. A diferença nos estilos dos dois é um fato verificável por uma leitura até superficial dos textos e é considerada aqui um dado que se refere à visão que cada agente tinha da sua tarefa enquanto intelectuais e literatos. Ademais, o foco no estilo impactante é o próprio fundamento do sucesso dos textos de Trevisan, frequentemente citados nas análises da revista, enquanto a tentativa grave e séria de Pilotto é tratada com condescendência (isso quando seus textos são considerados).

narrador, dinâmica nos detalhes banais da vida dos seus habitantes, como a movimentação nas feiras, das colonas e das domésticas. Mas a descrição das banalidades cotidianas só adquire seu sentido pleno pela oposição a uma outra imagem de Curitiba.

Curitiba, não a da Academia Paranaense de Letras, com seus trezentos milhões de imortais, [...]
Eu não sei cantar Curitiba, a de Emiliano Pernet, onde o pinheiro é uma taça de luz; de Alberto de Oliveira, onde oh! o céu é azul; de Martins Fontes, que é a cidade sorriso; ou de Moacyr de Las Palmas Chaves, com suas flores, músicas e cristais. Essa Curitiba não é a minha, que eu canto. (ibidem, p. 18)

Dalton Trevisan se opõe aqui à visão romantizada da cidade, à visão “paranista” de caráter ufanista, que procura enfatizar as belezas e glórias do Paraná e de sua capital. Mas não o faz de forma combativa, ou, para usar outros termos que são usados em relação ao papel que teve a revista, de forma “profilática” ou “heroica”. Ele o faz de forma propriamente literária – o que pode ser a razão pela qual esse texto continuou no repertório do autor por décadas, ainda que com alterações que o transfiguraram de forma profunda.

O tema principal de “Minha cidade” é a definição de Curitiba, em oposição a uma visão que, assim como o universo de ideias do qual faz parte (o universo do paranismo), cumpre uma função primordialmente política. Analisado desse ponto de vista, a oposição ao paranismo que se faz aqui tem a particularidade da mudança no móvel de luta. A disputa em Dalton Trevisan não é mais sobre a definição do estado do Paraná, mas sobre a definição da cidade de Curitiba.

Isso pode indicar o fortalecimento da concepção da cidade como um lugar múltiplo e dinâmico (o que fica claro na descrição do autor), e a consequência da reconfiguração do estado. Com as transformações econômicas desde o declínio da economia do mate, os intelectuais curitibanos estavam em vias de perder a possibilidade de generalizar a experiência do Paraná tradicional enquanto experiência paranaense geral. Trevisan, como fica claro em “Minha cidade”, já sente a baixa da pressão, o que é reforçado pela ética modernista que favorece, em termos de estilo e tema, a valorização do cotidiano, do urbano, do pequeno, do banal, em contraposição a uma concepção da vida intelectual permeada por valores aristocráticos generalizantes e universais como as que vemos em Pilotto. “Minha cidade”, nesse sentido, aparece como um híbrido de questões em que as dimensões sociais e do poder estão eufemizadas pelo trabalho literário.

O último texto combativo de Trevisan com relação ao espaço paranaense condensa no seu título os elementos principais que podemos ver nos textos sobre Pernet e sobre Viaro: a ênfase na questão geracional, a caracterização do espaço intelectual paranaense como um

espaço conservador e retrógrado, e a linguagem provocativa: “A geração dos vinte anos na ilha”.

É um imenso claro na história literária do Paraná esse da revolução modernista... que não houve. Aqui se fechou o ciclo das escolas, como nas províncias em geral no ano da graça de 1922. O modernismo foi, quando foi, assimilado em suas maneiras e equívocos descaracterísticos: nunca mais que escrever “me diga” ou compor um soneto sem rimas... Mas sempre um soneto e vem daí a embalsamação dos faraós: essas inocentes gerações de lírios, pelas quais a Grande Guerra e as revoluções no país deslizaram, na imagem poética noutros tempos, como nuvens de verão. (JOAQUIM, n. 9, p. 3)

Nesse texto também há uma tomada de posição com relação ao paranismo – inclusive, é o único momento na revista em que o movimento é citado nominalmente.

Fortaleceu-se assim certa mentalidade reacionária (disfarçada pelo lindo adjetivo de “paranista”), que, em nome de santas tradições, amputou as mãos e furou os olhos dos jovens artistas. As gerações seguintes se sacrificaram por esse estado de coisas e hoje reforçam as fileiras dos lírios da rua 15 [...] (ibidem, p. 3)

Embora o tom desse texto seja bem mais grave do que os anteriores, Trevisan utiliza alguns expedientes de impacto para reforçar a imagem que constrói do espaço intelectual paranaense como uma “ilha provinciana”.

Esta acusação contra os donos da arte do Paraná é, acima de tudo, por seu medo à vida. E, por isso, fedem como cadáveres desenterrados. A nós cumpria, então, efetuar a matança dos mortos sagrados, enquanto se punham as inúteis carpideiras a desculpar o artista medíocre pelo bom homem, que – como todos os homens – sonhou, amou, sofreu. Isso não é desculpa – em arte. (ibidem, p. 3)

Trevisan termina o texto explicitando seu ponto de vista sobre a situação da sua geração na cultura paranaense.

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. (ibidem, p. 3)

Portanto, para Trevisan, sua geração era a inauguração real da literatura paranaense – e, como vemos nesses textos combativos, a sua função seria, numa expressão que já foi atribuída à revista, “profilática” com relação ao estado de coisas da cultura paranaense. Existe uma intenção explícita, não construtiva como queria Erasmo Pilotto, mas uma intenção verdadeiramente destrutiva: destruir aquilo que veio antes. Para Trevisan, a revista *Joaquim* seria um veículo dessa destruição. Isso não poderia estar mais longe da ideia que Pilotto fazia de *Joaquim*.

no campo da arte, 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. Arte nova, mas sério

devassamento de formas e dimensões novas; séria ruptura de dogmas, para alargamento, mantida a exigência permanente de que a arte alcança o artístico, ainda que os conceitos de artísticos se quebrem e se dilatam na pesquisa permanente, na descoberta livre e, se quiser, audaz. Isto, na verdade, apenas continuava uma linha paranaense que teve seu momento inicial, quando Jurandir Manfredini e seu grupo proclamava, em 15 de outubro de 1926, o “Espírito Moderno”, mas não se deixava arrastar à extravagância. Levo adiante e atualizo a linha de Manfredini: a inovação permanente. O mesmo impulso renovador que fez simbolistas à Emiliano, Dario e Silveira Neto, quando da onipotência e onipresença do parnasianismo. Joaquim é uma continuação. A “intérmina jornada”. A mesma linha que marca a seriedade essencial da pesquisa nas artes plásticas paranaenses e na ordem intelectual de modo invariável. (PILOTTO, apud SAMWAYS, 1988, pp. 61, 61)

O motivo de Erasmo Pilotto ter se afastado da direção da revista não foi esclarecido. Em 1946, ele já era um dos principais pedagogos do Paraná, tanto que foi chamado para coordenar e redigir o plano de governo de Moysés Lupion, então candidato a governador do Estado, e de quem se tornou Secretário de Educação e Cultura a partir de 1949. Portanto, pode ser que as diferenças internas surgidas na revista não fossem o móvel principal do seu afastamento. O que podemos ver sem falta é que onde Trevisan pretendia ruptura com um passado que mal aceitava como válido, Erasmo Pilotto via continuação. Eram duas versões incompatíveis do que deveria ser a revista, e com a saída de Pilotto, Trevisan tomou completamente as rédeas do empreendimento e acabou por impôr a sua visão do que era a revista – e também, com o tempo, sua visão do que era a vida cultural curitibana e a história da literatura paranaense até então.

3.2 Os críticos: Temístocles Linhares e Wilson Martins

Em *Joaquim*, a ficção e a poesia foram uma parte menor das práticas dos agentes mais importantes da revista. Embora a prosa seja relevante por causa da proeminência de Dalton Trevisan, ele foi o único a se dedicar a esse tipo de produção. Na área da literatura, o papel central do debate foi assumido pelos críticos: Temístocles Linhares e Wilson Martins, os mais significativos tanto pelo número de participações quanto pelas ideias expressas por eles.

A se crer na apreciação de um deles, a proeminência da crítica não era exclusividade de *Joaquim*.

Não sei se me deixo levar demasiado pela comodidade de um pensamento simétrico, mas julgo verificar um predomínio de poesia entre os jovens escritores brasileiros, substituindo o predomínio da crítica que atualmente caracteriza a literatura brasileira como êsses críticos de 1940 substituíram os romancistas de 1930. O movimento pendular vem ocorrendo com regularidade notável nestes últimos trinta anos. Depois da estranha revolução estética praticamente sem teoria, mas tremendamente crítica, que foi o Modernismo, dando como resultado uma ampla abertura de caminhos para viajantes desorientados, o romance brasileiro apresentou sinais de uma vitalidade que parecia definitiva, com os escritores dos anos 30. (JOAQUIM, n. 11, p. 13)

O predomínio da poesia aqui citado por Wilson Martins é a ascensão dos poetas pertencentes ao que se convencionou chamar de Geração de 45. Segundo ele, esses caracterizariam o novo momento da segunda metade da década, ao passo que a primeira metade seria caracterizada pela atividade crítica. Também de acordo com Martins em *Joaquim*, a revista precursora das revistas literárias do pós-guerra foi *Clima*, marcada pela atividade crítica que permitia que já em 1946, Dalton Trevisan mobilizasse o silêncio de Antonio Candido com relação a Emiliano Perneta como prova de que ele estava certo na sua avaliação do simbolismo.

Entre Linhares e Martins, existiam muitas diferenças, o que não impediu o contato e o relacionamento entre eles. Anos mais tarde, Martins (1997, p. 24) afirmou que “No âmbito literário, creio que minha maior amizade tenha sido com Temístocles Linhares, oficial do mesmo ofício e apaixonado pela literatura.”

Assim como no caso de Erasmo Pilotto e Dalton Trevisan, uma das diferenças era a idade dos dois críticos. Temístocles Linhares era bem mais velho do que Wilson Martins, tendo nascido em Curitiba em 1905. Wilson Martins era paulista, como vimos anteriormente, mas nasceu em 1921 – em 1946, ano de lançamento de *Joaquim*, Linhares completava 41 anos, uma grande diferença para os 25 de Martins.

Apesar de não ser originalmente curitibano, Wilson Martins se mudou para a cidade ainda criança com os pais, o trabalhador rural português Himelino Martins e a mãe Rachel Tomaselli. Isso também constitui uma grande diferença com relação ao pertencimento primário de classe de Temístocles Linhares, cuja família estava no tradicional ramo do mate e possuía vários membros formados em Direito.

Mesmo com essas diferenças de partida, a história de vida de ambos os críticos passa por uma formação educacional e cultural forte – com a diferença de que para Wilson Martins, a exemplo do que ocorreu com Erasmo Pilotto, a ascensão social ocorreu através dessa formação educacional. Tanto Linhares quanto Martins estudaram no Ginásio Paranaense e seguiram seus estudos superiores na área do Direito.

Temístocles Linhares fez especialização na Universidade de Buenos Aires, cidade onde esteve várias vezes e cuja influência sobre ele foi grande: conviveu com intelectuais, escritores e estudantes (DHBPR, 1991). Sua especialização ocorreu durante o período em que Ricardo Rojas era reitor da Universidade, o que localiza seu curso entre 1926 e 1930. Essa vivência em Buenos Aires também pode ter ligação com a erva-mate: as relações comerciais que giravam em torno do mate proporcionavam contatos com os países aos quais se exportava, e um dos principais era a Argentina.

Outra similaridade entre Martins e Linhares é a de que ambos trabalharam na imprensa. A atividade mais notória de ambos era a crítica literária de jornal – o meio privilegiado para o gênero, que na época se exercia majoritariamente através da crítica de rodapé. Wilson Martins teve experiências com o jornalismo em diversas funções.

Comecei a trabalhar aos 16 anos, como revisor da *Gazeta do Povo*, passando depois para *O Estado [do Paraná]* como redator. O jornal foi fechado com o golpe de 10 de novembro de 1937. (MARTINS, 1997, p. 23)

E aí ele conta um episódio nada alvissareiro no currículo de um repórter: foi o último a saber que o jornal estava fechado. Chegou ao jornal e “leve um susto, fiquei transtornado”. (LOPES, 1990)

Após o fechamento do jornal, Martins continuou a carreira de jornalismo em Ponta Grossa, onde foi convidado para ser secretário de redação do *Diário dos Campos*.

Não sei se você sabe, mas secretário de jornal, naquela época era o homem que chegava cedo, varria a redação, limpava tudo, tirava o pó das coisas. Depois a polícia, para ver quais foram os crimes do dia, em seguida ia ao cemitério ver o túmulo que chorava. De noite ouvia o noticiário do estrangeiro no rádio, e fingia que estava recebendo aqueles telegramas todos diretamente da United Press. No dia seguinte saía o jornal que era uma beleza, informativo. (MARTINS, 1993)

Pelo retrato feito por Martins, seu início no jornalismo não era uma atividade de alto rendimento simbólico – embora tenha conseguido fazer uma entrevista com Monteiro Lobato.

O Monteiro Lobato viajou até Guarapuava em busca de diamantes ou cobre. Na volta, pernitoou em Ponta Grossa. Fui até o hotel e fiz uma entrevista. Ele perguntou: “O seu jornal é o melhor da cidade?”. Eu respondi: “É o único”. E ele disse: “Então é o melhor”. Lembro que ele também falou: “O Brasil são quatro meses de lama e oito meses de poeira”. Lobato sabia pensar o país, por exemplo, até mesmo pelas condições das estradas de então. (MARTINS, 2008)

Com o retorno a Curitiba para fazer faculdade, Martins se envolveu ainda com outro meio de comunicação, considerado um dos sinais da modernidade: o rádio. Foi locutor da PRB-2, a estação de rádio mais antiga de Curitiba, fundada em 1924. Sua programação era variada, incluindo músicas, notícias e rádio-teatro. Martins foi locutor da rádio, no qual fez também a narração do filme infantil *Mogli, o menino lobo*.

Durante a guerra, o rádio foi um dos meios de comunicação mobilizado nas atividades de guerra. Segundo Boschilia (1995), era obrigatória a transmissão radiofônica dos comunicados do Serviço de Defesa Passiva, que informava as coordenadas dos exercícios de blecaute, além de o meio também servir para a arrecadação de donativos. Essas atividades eram monitoradas pela Comissão de Imprensa e Propaganda, que também controlava outros meios de comunicação.

Nesse período, também existiu interferência em outros meios de comunicação. Temístocles Linhares foi vítima da censura através por sua atuação em jornal em 1943,

quando começou uma polêmica entre alguns membros do que era então chamado a Patrulha da Madrugada, um grupo de pessoas ligadas às faculdades da então desmembrada Universidade do Paraná e que, à noite, passavam nas redações de alguns jornais e saíam conversando pelas ruas e praças até a madrugada, o que lhes rendia uma reputação não muito favorável em Curitiba.

Temístocles Linhares já escrevia em jornais de dentro e de fora do estado desde 1934, como *O Jornal*, *A Manhã*, *Diário de Notícias*, *O Estado de SP*, *Folha da Manhã*, *O Dia* e a *Gazeta do Povo*. Foi nesse último jornal que a polêmica aconteceu, motivada por um assunto completamente alheio ao que a polêmica se tornou. Em uma conferência no Círculo de Estudos Bandeirantes, o professor de filosofia tomista Frei Sebastião Tauzin fez algumas considerações sobre a Rússia. A polêmica desenrolou-se em torno dessa questão: nas páginas do jornal, quatro dos patrulheiros da madrugada discutiram a participação da Rússia na guerra. O tema, na época tabu, acabou sendo proibido pelo delegado da Ordem Política e Social, Walfrido Pilotto³⁷. Diante da proibição, os quatro patrulheiros continuaram a polêmica de forma mais abstrata, tratando do problema da pessoa humana, ou seja, limpando a discussão do seu caráter político e ofensivo às tendências políticas do Estado Novo. (LINHARES, 1989)

Linhares afirmou que a polêmica se fazia entre amigos pertencentes à mesma geração, mas divergentes – especialmente ele e Bento Munhoz da Rocha. Os outros dois patrulheiros menos ativos na polêmica eram Caio Machado e Milton Carneiro. Além da atuação intelectual deles na imprensa e na faculdade, os quatro tinham ligações com o campo do poder. Bento Munhoz da Rocha (nascido em 1905) era, como vimos, fortemente ligado à política paranaense por laços de parentesco fortes. Além da atuação intelectual, era engenheiro de formação. Caio Machado (nascido em 1885) foi também historiador e jornalista. Milton Carneiro (nascido em 1902) era médico, mesma profissão de seu pai, Petit Carneiro; além disso, lecionou no Ginásio Brasileiro do qual Erasmo Pilotto fazia parte. Na universidade, além de ter lecionado na área médica, foi professor de História da Filosofia e de Sociologia. Isso tudo faz supor que a dedicação desses intelectuais a diversas áreas do conhecimento, que vimos na candidatura de Linhares a uma cátedra de Direito quando já lecionava literatura, indica um percurso geral entre esses agentes, mediados pela condição de classe e pelas condições do trabalho intelectual na época.

37 O fato de que era Walfrido o delegado que interveio na polêmica foi suprimido na edição da polêmica em livro, em 1989 (organizada por Linhares), o que foi possível descobrir somente a partir de Millarch (1988). É difícil não pensar na interpretação de Benevides (1991), de que existiu um esforço deliberado para apagar ou atenuar os rastros da colaboração das elites paranaenses com a ditadura, inclusive, como no caso de Pilotto, nas suas funções repressivas.

A terceira fase da polêmica aconteceu alguns anos mais tarde, em 1945, e teve como participantes somente Linhares e Munhoz da Rocha. O tema também havia mudado: o debate entre os dois foi acerca das eleições presidenciais. Percebe-se claramente a polarização entre os dois agentes. Temístocles Linhares era a favor de Dutra e do PSD. Para ele, “Partido nacional, organizado nas bases de um programa amplo e nitidamente definido, o PSD já se tornou o canalizador natural da mais ponderável corrente política que se pôde criar no país, nesta fase de reingresso democrático.” (LINHARES, 1989, p. 159). Já Bento Munhoz da Rocha Neto apoiava a UDN e o brigadeiro Eduardo Gomes. Seus argumentos passavam pela crítica ao Estado Novo. Segundo ele, Eduardo Gomes promoveria a democracia e a liberdade de expressão que faltaram ao regime anterior, ainda que reconhecesse a contradição existente entre a popularidade do regime antigo e seu aspecto antidemocrático. Munhoz da Rocha mobilizou também o argumento do desmembramento do Paraná.

O grande número só chega a conhecer a extensão do que perdeu, quando medidas abruptas do poder, extintas todas as franquias locais, vêm ferir o que lhe é particularmente caro. O nosso grupo paranaense sentiu em cheio o quanto lhe subtraíram de prerrogativas, quando o nosso Estado amanheceu retalhado pelo território do Iguazu. (apud LINHARES, 1989, p. 173)

Temístocles Linhares reconhece que, na fase de redemocratização, a questão partidária constituía um móvel da efervescência ideológica. Isso também foi notado por Wilson Martins, que, anos mais tarde, descreveu uma situação binária no período democrático: “Todos os movimentos e episódios, de 1930 a 1954 (e depois...), condicionam-se por duas atitudes básicas e antagônicas entre si: o getulismo e o antigetulismo.” (MARTINS, 1990, p. F-5). Nessa chave, Linhares tomava o partido do getulismo e Bento Munhoz o do antigetulismo.

No que se refere aos partidos, o PSD foi o getulismo “de direita” e o PTB o getulismo “de esquerda”, mas era tudo getulismo, corrente absolutamente indiferente a essas etiquetas mais ou menos vazias. [...] Nesse contexto, os chamados pequenos partidos nada significavam, visto que, para existir eleitoralmente, foram sempre obrigados a alianças, nem sempre decorosas, com alguns dos três grandes (também aliados entre si, sendo comuns, por exemplo, as coligações UDN-PTB ou UDN-PSD). É igualmente duvidosa a sua representatividade de classes sociais específicas, sendo tão “burgueses” e trabalhistas o PSD e o PTB quanto qualquer dos outros, ressalvadas as ligações do primeiro com o “campo” e do segundo com proletariado urbano. A UDN confundia-se com a alta classe média e com o capital, atraindo igualmente um segmento de intelectuais antigetulistas, não sendo a menor ironia de todo o processo que a esquerda democrática tenha sido uma vergonha da UDN e núcleo do futuro Partido Socialista Brasileiro, aliás ineexpressivo. A UDN, de seu lado aceitou participar de um governo getulista como o de Gaspar Dutra, assim evidenciando que a sua nostalgia de poder era mais forte que as alegadas incompatibilidades com o getulismo. (ibidem, p. F-5)

Portanto, o apoio de Bento Munhoz ao candidato da UDN era parte de uma divisão política mais geral. Bento Munhoz concorreu ao governo do estado em 1947 pelo Partido

Republicano, do qual seu pai e seu sogro haviam feito parte, mas perdeu para Moysés Lupion, o candidato do PSD, empresário ligado ao negócio madeireiro em diversas regiões do Paraná.

A revista *Joaquim* passou, em grande medida, ao largo das discussões partidárias. É plausível que Temístocles Linhares tenha defendido o PSD também nas eleições estaduais, juntamente com Erasmo Pilotto, que, como vimos, havia feito o plano de educação de Lupion. Na revista, somente um texto chama a questão política de forma direta: “Perfil de um parlamentar”, o único texto de Bento Munhoz da Rocha Netto em *Joaquim*, publicado no número 12. O texto do então deputado federal (eleito em 1945) é um discurso de despedida ao parlamentar Nestor Duarte, que tinha sido designado para se tornar secretário de agricultura da Bahia.

Dois pontos chamam a atenção. Um deles é a recusa ao comunismo.

Temos de ultrapassar, de superar a fase de ameaça comunista. Temos de resolver o problema: **comunismo**. Acredito que o faremos. Mas o esforço de todos tem de ser no sentido de resolvê-lo democraticamente.

Concedo que a solução democrática é frequentemente complexa e difícil. Mas é preciso tentá-la sempre. E fugir da solução totalitária ou da que dela se aproxime. O fascismo resolveu, a seu modo, ou tentou resolver o problema. Mas tornou demasiadamente fáceis e simples os seus dados. Ofereceu uma solução tentadora pela simplicidade. E fracassou. (JOAQUIM, n. 12, p. 3)

Mesmo na polêmica entre os patrulheiros da madrugada, a posição de Bento Munhoz contra o comunismo e a Rússia já estava clara: ele considerava que a esperança dos proletários pela Rússia havia falhado. Linhares era favorável à Rússia, como os outros participantes da discussão, os quais, se não se declaravam comunistas, lembravam a luta da Rússia contra o fascismo. De qualquer forma, o argumento antifascista é uma constante em todos esses agentes, e Bento Munhoz havia mesmo declarado em 1943 que:

Às vezes me parece que Temístocles Linhares é acima de tudo antifascista, definindo suas ideias através de uma negação, de um contra. Mas, não. Ser, acima de tudo, antialguém coisa, ser, acima de tudo, antifascista ou antijudaico não tem sentido. E Temístocles Linhares tem um sentido, tem um rumo. (LINHARES, 1989, p. 12)

Apesar das diferenças de opinião entre os dois, pode-se ver em “Perfil de um parlamentar” que em pelo menos um ponto os dois concordavam: na mobilização de ideias paranistas. Bento Munhoz escreveu que:

A minha ilha paranaense, onde se misturam populações de todos os países do mundo e de todos os Estados do Brasil, vai amadurecendo rapidamente e já vai adquirindo características próprios dentro do arquipélago brasileiro. Mas situa-se mais precisamente no centro-Sul, ligada histórica, social e economicamente ao grupo paulista. Os seus homens são, pelo temperamento, introspectivos e recolhidos. São o que os sociólogos americanos chamam de apolíneos em contraposição aos dionisíacos [...] (JOAQUIM, n. 12, p. 3)

Alguns desses argumentos haviam sido colocados por Temístocles Linhares em um texto publicado no número 6 de *Joaquim*, que trata de um tema de discordância entre Pilotto e Trevisan. O “trecho de ensaio”, como está designado na revista, chama-se “Raízes do Simbolismo no Paraná”. O texto difere dos posicionamentos anteriores até mesmo no seu estilo.

Quando se escrever a história do simbolismo no Brasil, dentro de semelhante método (reconstituir, como o fez Roger Bastide com a poesia afro-brasileira, a posição do poeta no meio social, a formação de sua sensibilidade sob a influência de outros fatores que o geográfico ou leituras e escolas literárias transplantadas), chegar-se-á a resultados interessantes em relação ao caso paranaense, já que ele aqui não se apresentou apenas como um simples reflexo, uma moda literária passageira, com caracteres postiços e sem raízes na terra. [...] chegaremos ao ponto em que desejaríamos ficar, defendendo a tese de que o simbolismo no Paraná teve feições características e bem concordantes com a sua psicologia social, assim como com a paisagem tantas vezes europeia que nos circunda e que nos levava naqueles tempos, bem como sucedia com os europeus, à prática dessa nova forma de poesia, que não era descritiva, mas que procurava mais sugerir do que descrever. (JOAQUIM, n. 6, p. 5)

Para Linhares, o fato de o simbolismo ter proliferado e se tornado dominante no Paraná tem uma razão de ser: este movimento expressaria uma verdade coerente sobre o Paraná. Para entendê-la, critérios científicos e objetivos deveriam ser mobilizados, como os usados por Bastide - o qual, segundo Trevisan, tinha considerado que o único brasileiro que deu uma contribuição ao simbolismo universal nem mesmo era paranaense³⁸.

Reconhecendo embora que o fenômeno fosse de repercussão universal, quase semelhante ao romantismo, mais um estado de espírito do que propriamente uma estética, não atentamos para a desigualdade de condições sociológicas e históricas. Consideradas estas, não seria difícil encontrar para o simbolismo no Paraná a sua linha coerente de desenvolvimento. Fatores não só de ordem geográfica e climática o explicavam. (JOAQUIM, n. 6, p. 5)

Segundo Bega (2001), os argumentos do clima e da geografia como elementos explicativos para o surgimento e permanência do simbolismo no Paraná são recorrentes o suficiente para serem levados em consideração, mesmo no anacronismo em que entram a partir da década de 1930, quando esse tipo de explicação começou a ser refutado. Não se trata aqui de assumir esse argumento da forma como é colocado, mas de reconhecer que o fundamental neste tipo de explicação não é a sua causalidade entre fatores geográficos e poesia simbolista, mas sim o esquema de classificação em que o elemento simbólico eficaz não é a relação causal, mas sim a aproximação entre Paraná e Europa em oposição a um Brasil tropical, mulato, indolente, quente, miscigenado (BEGA, 2001) - uma oposição da mesma natureza da que fez Emiliano Pernetá adotar signos da vida de artista parisiense e ler o

38 Em *Brésil, Terre des contrastes*, Roger Bastide vai concordar com a sugestão de Temístocles Linhares e atribuir aos “fatores geográficos e climáticos” o princípio da diferença entre o simbolismo paranaense e o dos outros estados. Mas esse livro só seria publicado em 1957. (BEGA, 2001)

Mercure de France, tornando-o um “Exilado”.³⁹

A aproximação com a Europa encontra seu fundamento na afirmação da especificidade regional – ou seja, na afirmação do paranismo. Ocorre assim uma inversão simbólica da relação de dominação. O simbolismo, objetivamente dominado, seria dominante por ser mais europeu do que as correntes objetivamente dominantes no campo literário nacional. Para Linhares, essa superioridade do paranaense seria transfigurada na poesia simbolista, que seria

Uma poesia, é verdade, que só está ao alcance de uma pequena elite, que é bem uma arte requintada e difícil, mas que satisfazia plenamente a necessidade paranaense de poesia, o profundo processo do encontro consigo mesmo em que se debatia o homem de inteligência e sensibilidade do Paraná, naquela sua fase de ebulição formadora dos fins do século passado e começos deste, quando a própria região não pressupunha a realidade rígida que já é hoje. (ibidem, p. 5)

A poesia simbolista seria uma expressão da qualidade elitista do paranaense, o qual,

Produto de um caldeamento muito maior que outro brasileiro qualquer em matéria de raças, o paranaense se fez bem um homem “ressentido” e suscetível a todas as solicitações adventícias, as quais, dado o estrépito e o pouco escrúpulo com que se manifestavam, muitas vezes, em face da liberdade e do campo aberto que sempre tinham pela frente, contribuíram poderosamente para fazer dele um tímido por temperamento, um cultivador de interioridades mais requintado que qualquer outro irmão seu da Federação. (ibidem, p. 5)

O que estaria em jogo no simbolismo seria também a identificação do que é o paranaense - o movimento expressaria a condição histórica de formação desse povo.

Pertencendo a uma região preferida pelos povos de emigração, com diversas colonizações já radicadas nela e exercendo sobre ela também as suas influências, o paranaense se sentiu muitas vezes só e sem uma tradição suficientemente forte para não se deixar flutuar, presa da tragédia da insatisfação e da dúvida, e cair vencido por um pessimismo filosófico sui-generis, que o fazia uma retraído, um antiolecionista “enragée”, ao mesmo tempo que um forte na sua defesa contra o espírito de aventura, o poder, os exibicionismos e a superfecundação dos chamados “fazedores da América”, inclusive grande número de nacionais, procedentes do Norte. (ibidem, p. 5)

A constituição da psicologia social do paranaense é o verdadeiro motor desse ensaio. Desse ponto de vista, o simbolismo seria um sintoma da formação singular do paranaense enquanto tipo humano.

Estilisticamente, existe uma grande diferença tanto em relação a Pilotto quanto em relação a Trevisan. Se a evocação do primeiro com relação a Emiliano Perneta procurava fazer uma ode a Perneta e o segundo, achincalhá-lo através de frases de impacto que chegavam a um tom humorístico, Temístocles Linhares utiliza um estilo seco e objetivo, propondo-se a fazer uma análise de cunho científico, seguindo os moldes do que era

39 O que é uma questão de fundo da pesquisa como um todo. Trata-se aqui de sistemas de classificação que orientam as práticas dos agentes, muitas vezes de forma inconsciente, incorporada e, portanto, naturalizada. Sobre o assunto, ver Bourdieu (2002) e, na análise de um caso diferente, Williams (1989).

considerado abordagem sociológica na época. É nesse sentido que se pode entender a mobilização de diversos argumentos de ordem social e ambiental, e a relação posta entre literatura e sociedade – perspectiva segundo a qual a literatura simbolista emergiria desse estado peculiar que seria o Paraná. Lembremos que, na época, o entendimento da literatura enquanto ligada à realidade social e histórica era também parte orgânica das análises de crítica e história literárias⁴⁰.

Frente às outras posições com relação ao simbolismo, a análise de Linhares parece bastante objetiva e, de certa forma, neutra com relação às qualidades do simbolismo e da poesia de Pernet. Mas é preciso lembrar que “Raízes do simbolismo no Paraná” é um trecho de um ensaio, que se chama “Emiliano Pernet, poeta paranaense”:

A evocação de Emiliano Pernet, depois de cinco lustros de sua morte, não significa apenas que os paranaenses o guardem bem vivo na lembrança e ainda leiam os seus versos, ou devam lê-los. A sua obra já mereceu, do ponto de vista crítico e mesmo antro-po-geográfico, a interpretação e a análise de três grandes críticos: Nestor Victor, Tasso da Silveira e Andrade Murici.

A evocação de Emiliano, de sua poesia – poesia que atrai e envolve pela bizarria, pela riqueza de imagens, pelo ímpeto, pelo nervosismo expressional, pela rara e requintada estesia – nos faz vir à lembrança o que Flaubert dizia certa vez a Maupassant: “Trata-se de ver o que desde há muito se quer exprimir e com atenção suficiente para descobrir um aspecto que não tenha sido visto e dito por alguém. [...] A evocação de Emiliano deve ter êsse sentido e a obra do poeta, pela sua complexidade, pela força poderosa e volátil de seus temas, pelo mundo mágico de ressonâncias que encerra, é filão admirável para novas descobertas, para outras tentativas psicológicas e críticas, tendo-se em conta que por trás de cada verso existem expressões reprimidas que deixaram rastro, notas de melodias, preces esquecidas de que ficou um murmúrio ligeiro e que lhe completam a beleza, em vez de empaná-la. (LINHARES, 1966, p. 108)

Nesse ensaio, Linhares fez uma análise aprofundada da poesia de Emiliano Pernet. Ainda que não chegue perto da apologia nostálgica realizada por Erasmo Pilotto, ele não tem intenção de renegar a poesia simbolista, pelo contrário: suas disposições estéticas e “científicas” são de valorização do simbolismo e de Emiliano Pernet, e não uma tentativa de destruição e superação. Isso quer dizer que o recorte do ensaio, publicado em *Joaquim*, promove uma resignificação do texto, o qual foi limpo das marcas do seu posicionamento a favor do simbolismo e de Pernet. Com isso reforça-se uma neutralidade à qual o tom científico empresta profundidade⁴¹.

40 O que pode ser verificado em boa parte das análises de cunho literário, e que foi explicitado por Wilson Martins em seu ensaio sobre Silvio Romero: “A crítica, tal como hoje a entendemos, permite, em todo caso, uma interpretação literária e geral – digamos sociológica – que, se não completa o julgamento sobre o autor, pelo menos nos conforta com a fixação de seus limites e características gerais. Isso, porém, não era possível no século 19 [...]” (MARTINS, 1946, p. 296)

41 É fundamental manter distanciamento na interpretação desse tipo de análise. Não queremos dizer aqui que o tom científico é profundo, e sim que o tom científico é a forma que confere a autoridade de profundidade, ou seja, a ciência era então considerada um discurso profundo, gerador de análises profundas. Novamente, não queremos dizer que, com isso, o texto de Linhares era profundo, e sim que ele seria encarado como uma

A preocupação com a questão paranaense é, pelo menos até o momento de *Joaquim*, uma preocupação menor para Wilson Martins. Isso pode ser visto no pouco espaço que é concedido à questão no seu primeiro livro, *Interpretações*, lançado em 1946 pela editora José Olympio. O tema só está presente em um dos ensaios, em que ele comenta o livro *A crítica de ontem*, de 1919, de Nestor Vitor.

Nestor Vitor foi um nome ímpar na literatura paranaense. Se bem que residindo boa parte de sua vida na Capital da República, êle nasceu no Paraná e é nessa qualidade de paranaense que o estudo de seu personagem se torna mais interessante. De fato, o Paraná jamais deu outra formação crítica apreciável, ou pelo menos, do porte de Nestor Vitor. (MARTINS, 1946, p. 249)⁴²

Dessa forma, a característica de paranaense seria importante ao se pensar em Nestor Vitor. Mas

É verdade que o Paraná, propriamente, nada ganhou com a existência de Nestor Vitor, porque sua obra quasi tôda se refere à literatura dos demais centros do paiz, com exceção de um ou outro olhar carinhoso que para o seu Estado dirigia, em busca do vulto extraordinário de Emiliano Perneta. (ibidem, p. 249, 250)

Por um lado, é importante tomar Nestor Vitor enquanto um paranaense; por outro, sua importante atuação não se dirigiu ao estado. Este ensaio é o único momento do livro de Martins em que aparece uma referência à questão paranaense. No conjunto dos ensaios, a atenção de Martins não está voltada ao Paraná: suas preocupações são a literatura e a cultura brasileira.

Interpretações é uma coletânea da crítica de rodapé realizada por Martins desde 1942 no jornal curitibano *O Dia*. Foi pela atividade jornalística que ele iniciou sua ascensão no espaço literário, e provavelmente esse também foi o meio pelo qual ele começou a se imbricar nas rodas intelectuais de Curitiba. Como vimos, sua circulação era intensa no “meridiano da Rua XV”, passando pelo café Belas-Artes e pela livraria Ghignone. Portanto, no caso dos dois críticos temos agentes que tinham sociabilidade em Curitiba. No caso de Martins, isso não se refletiu na formulação do seu livro, mas podemos ver alguns de seus posicionamentos na revista *Joaquim*.

Sobre a questão das artes plásticas, Martins escreveu o artigo “Notícias do Paraná”, no número 8 (fevereiro 1947). Nesse texto, ele explora um argumento que havia sido expresso em *Joaquim* no número anterior (dezembro 1946).

análise profunda e séria pelos seus leitores pelo emprego da linguagem e da metodologia científicas. “Profundidade” é uma categoria nativa e que está em disputa pelos agentes a todo momento; bem como “seriedade”, “intelectual”, “universal”, etc., e é na condição de categoria nativa que os termos são aqui empregados.

42 Segue-se nota em que Martins aponta que pode estar, com essa afirmação, cometendo uma injustiça ao esquecer Andrade Muricy.

Entre todos os pintores paranaenses realmente honestos em sua arte, Guido Viaro distingue-se por um aspecto que torna as suas experiências e as suas pesquisas singularmente interessantes. Interessantes não tanto do ponto-de-vista estético, do ponto-de-vista do gozo artístico, mas interessantes como contribuições para uma evolução espiritual há muito aspirada pelo Paraná, principalmente pela juventude, uma juventude que afinal não aceitou mais as glórias feitas, geralmente suspeitamente construídas, e decidiu pensar pela própria cabeça. A juventude que está fazendo “*Joaquim*”, a revista literária que é, no seu tipo, a melhor do Brasil. (JOAQUIM, n. 8, p. 6)

Esse é o argumento de Trevisan no seu texto sobre Viaro. Martins concorda com Trevisan na sua ideia da produção e do meio artístico curitibanos como conservadores. Ele aponta isso de forma menos impactante, mas com mais conteúdo⁴³.

A atração da pintura constitui um farol irresistível para as vocações artísticas do Paraná, embora seja lamentável que a essa procura em quantidade não corresponda um nível semelhante de qualidade e permanência. O fenômeno é velho e não pode ser atribuído a uma causa única, ou a várias causas isoladas, mas antes a um conjunto de fatores, cuja pesquisa, de resto, não se pode fazer no pequeno espaço de um artigo de jornal⁴⁴. Não se trata só do fato de a pintura paranaense se resumir, com uma ou duas exceções, a uma reimpressão de antigos e cansados temas acadêmicos, interpretados na pior forma acadêmica, na forma acadêmica mais despida de inteligência. Não se trata disso, porque é sabido que a pintura acadêmica também pode possuir valor artístico, desde que o possua, em primeiro lugar, como pintura. Tratar-se-ia, antes, de uma falsa aproximação do academicismo, que se torna tão insuportável quanto a falsa aproximação das correntes modernas de pintura. (JOAQUIM, n. 8, p. 6)

Martins caracteriza o ambiente artístico tacanho que ele retrata. Além disso, como se vê no trecho anterior, o ambiente cultural curitibano estaria sendo renovado por uma nova geração, da qual os realizadores de *Joaquim* faziam parte. Martins concorda com Trevisan com relação ao papel de Viaro.

Inquietude e insatisfação que tanto o aproximam da juventude, o que me parece o primeiro sinal da vitalidade: o de um homem ainda moço, mas já de cabelos brancos, que sempre é visto com os moços, que é compreendido pelos moços e que os compreende, e que é sempre o primeiro à frente das iniciativas renovadoras, daquelas que podem indicar algum caminho desconhecido, ou frutos novos das árvores que se conhecem. (ibidem, p. 6)

Para essa geração, Viaro é a própria representação do novo nas artes. Martins leva essa afirmação mais longe do que Trevisan: o artista é transfigurado em um dos moços no papel de líder da renovação. Mas, ao contrário do texto de Trevisan, aqui há uma apreciação da obra do artista. Inclusive, para Martins a renovação que Viaro representa é relativa, e só poderia ser compreendida no contexto curitibano.

É a inquietação tão legítima que o atira para as mais arrojadas composições de arte

43 O que constatamos aqui sem julgamentos. A mobilização de mais argumentos por Martins é simplesmente uma característica de sua atividade crítica; não queremos dizer que Martins seria melhor do que Trevisan por esse motivo.

44 Segundo informação no final do artigo em *Joaquim*, esse texto havia sido originalmente publicado n'O Estado de São Paulo de 19 de janeiro de 1947.

moderna, no papel, no zinco, a carvão, a óleo, sem abandonar os quadros acadêmicos que possuem a seiva que ainda hoje os torna valiosos e apreciáveis. Inquietude que o atira para uma espécie de conciliação entre a arte acadêmica e a arte moderna, em certas paisagens estupendas, carregadas de poesia e de sentido, que é, afinal, o que se pede à pintura, como à arte em geral. [...]

Tudo isso criou para a personalidade de Guido Viaro uma situação à parte no seio da pintura paranaense. É claro que aqui nos parece arrôjo e consideráveis experiências o que em outros centros seria acontecimento normal e corriqueiro de todos os dias: mas é preciso, antes de mais nada, colocar Viaro no seu ambiente, o ambiente da pintura bem comportada, da pintura bonitinha, das marinhas simetricamente disciplinadas. É por isso que a sua obra possui um segundo valor, que é o da renovação artística num centro acentuadamente conservador, combativamente aferrado aos seus conceitos indiscutíveis. (ibidem, p. 6)

A obra de Viaro seria novidade somente em relação ao ambiente conservador de Curitiba. Ressalta-se assim o fato de que a sua renovação artística segue uma linha que já vinha sendo desenvolvida em outros centros. Martins não se furta à comparação:

Um quarto de século depois, repete-se no Paraná o episódio modernista de São Paulo: o de um pintor que se atira corajosamente a experiências sem dúvida inspiradas pelos pioneiros, mas sempre experiências pessoais, abrindo caminho a uma idéia geral de renovação, a uma idéia que está lentamente fazendo sua trajetória nas atividades literárias e agora, por uma consequência inesperada, nas próprias atividades políticas. A mesma ânsia de renovação e de honestidade espiritual que vem caracterizando a arte de Viaro, e que acabou obrigando o aparecimento de uma revista como “*Joaquim*”, pode ser tida como fonte dessa campanha de honestidade política que a candidatura de Bento Munhoz da Rocha ao governo do Estado representa. [...] Não sabemos qual o resultado eleitoral que Bento Munhoz da Rocha há de conseguir [...]. O que é inegável, porém, é que êsses movimentos todos se prendem a uma ideia de dignidade, para a existência do espírito como para a função política, que indicam, pelo menos, que há vida no Paraná. (ibidem, p. 6)

Na área estética, podemos constatar a adesão de Martins à temporalidade estrutural⁴⁵ artística que faz com que a base de comparação seja o mito fundador que se tornou a Semana de Arte Moderna de 1922. Ao mesmo tempo, Martins procura localizar os movimentos artísticos em relação à sociedade, considerando *Joaquim*, Viaro e a candidatura de Bento Munhoz como partes de um mesmo processo que ocorria no Paraná.

Além do apoio político de Martins a Bento Munhoz, os dois gozavam de relações comuns e de amizade. No entanto, além de crítico em *O Dia*, Martins trabalhava na época no governo do estado, para o qual havia sido contratado pelo próprio Manoel Ribas.

Quando eu estava concluindo a Faculdade de Direito, fui convidado para ser o oficial de gabinete do interventor Manoel Ribas. Ele me conhecia, sabia que eu estava estudando e ele era muito simpático aos jovens que estudavam e que se faziam por si. Trabalhei com ele durante um ano e meio. Eu era encarregado das correspondências. Eu redigia as cartas que ele precisava enviar. (MARTINS, 2008)

Mas Wilson Martins declarou que, durante o governo de Ribas, sua posição política divergente não era um problema⁴⁶.

45 Usamos aqui o conceito de temporalidade estrutural, desenvolvido em Casanova (2002).

46 Até porque, como colocado no primeiro capítulo, a cooptação de intelectuais inicialmente opostos a Manoel

Minha participação política foi pequena. Limitei-me a participar da campanha de amigos. Ou melhor, da campanha de Bento Munhoz da Rocha Netto. Eu fui oficial de gabinete do interventor Manoel Ribas durante um ano e meio ou pouco mais, enquanto todos os meus amigos pessoais eram da oposição. Mas naquele tempo não se congelava ninguém por ter amizades em vários campos e nem o Manoel Ribas era homem de ódios pessoais contra ninguém. Mas, como dizia, ao deixar o governo Ribas minha primeira aventura política foi a campanha do Bento para governador em 1947, como candidato de oposição a Lupion, o candidato das forças vindas do governo Ribas. (MARTINS, 1987)

Seguindo a divisão binária proposta por Martins entre getulismo e antigetulismo, vemos que a participação política “antigetulista”, na forma de um alinhamento com a UDN, também está presente no diretor da revista, como foi colocado em 1980.

[...] o Vampiro [Trevisan] fez a sua primeira viagem à Europa. E, se já não suportava o ambiente de província, voltou com uma visão ainda mais crítica. Talvez tenha nascido aí a sua aversão a reuniões sociais, festas, homenagens, contatos com estranhos. É o que Bacilla Neto procura entender. 'Não é possível. Ele não era assim. Nos tempos de faculdade, o Dalton praticava arremesso de peso, salto triplo, jogava basquete e corria 110 metros com barreiras e de óculos. Era alegre e falava muito. Saía com nosso grupo, à noite. E participava até de comícios do diretório acadêmico.' Outro companheiro da mesma época, Noel Nascimento, concorda com Bacilla e explica que Dalton tinha até engajamento político: 'Ele pertencia à ala progressista da UDN e fazia discursos inflamados. Tinha grande capacidade de persuasão.' Nas últimas eleições, indiferente, o Vampiro votou em branco. (BARREIRO, 1980, p. 102)

No entanto, não foram encontradas indicações de que Trevisan tenha trabalhado no governo até então. Segundo Carollo (DHBPR, 1991), Martins exerceu ainda outras funções governamentais, como diretor do Departamento de Cooperativismo da Secretaria da Agricultura e advogado do Estado, presumivelmente até 1947.

O governo de Lupion, o primeiro, de 1947/51, o senhor ainda seguiu? O Paraná continuou a ganhar força política?

Tenho a impressão que sim, embora eu não tenha acompanhado muito de perto. Eu era funcionário interino e fui demitido logo no começo do governo. (MARTINS, 1987)

O período de desemprego de Martins não durou muito.

WILSON MARTINS SEGUE PARA A FRANÇA

Premiado pela Divisão cultural da Embaixada Francesa no Brasil com uma bolsa de estudos, segue por estes dias para a França, onde realizará um curso sobre literatura, o nosso amigo Wilson Martins, joaquim da primeira linha e destacado crítico da nova geração.

De Paris, Wilson Martins enviará uma correspondência especial para JOAQUIM sobre gente, livros e coisas francesas.

Bon voyage, Wilson. (JOAQUIM, 2000, n. 14, p. 18)

A questão da ascensão de Wilson Martins como crítico literário chama a atenção. Temístocles Linhares, apesar de ser um destacado crítico e intelectual e professor na Faculdade de Filosofia, no início de *Joaquim* não tinha publicado nenhum livro sobre

Ribas foi uma das suas estratégias de negociação com as “classes conservadoras” paranaenses. (BENEVIDES, 1991)

literatura. Seu único livro era *Extensão do Direito Internacional Privado*, a tese apresentada no concurso para a Faculdade de Direito. Seu primeiro volume sobre literatura – *Eça de Queiroz, um caso de ressentimento* - seria publicado somente em 1949.

Em contrapartida, Martins, apesar de ser ainda bem jovem, caracterizava-se por uma grande erudição conseguida desde a infância, quando frequentava a Biblioteca Pública do Paraná, que na época funcionava numa sala do Ginásio Paranaense. Quando começou sua crítica em *O Dia*, em 1942, já tinha experiência no jornalismo; em 1947, premiado para ir estudar na França, já tinha uma compilação de suas críticas publicada por uma importante editora do Rio de Janeiro. Além disso, foi parte da delegação paranaense enviada para o *I Congresso Brasileiro de Escritores* em 1945.

De São Paulo, Martins enviou reportagens especiais para *O Dia* relatando o congresso. Comentou ter encontrado intelectuais de várias partes do país; foi inclusive recebido por Mário de Andrade em sua casa. No primeiro artigo, também transcreveu a mensagem dos paranaenses que foi lida na abertura do Congresso, a qual se caracteriza pelo apelo à liberdade de expressão, um dos tópicos debatidos no congresso e um ataque direto à censura do Estado Novo. Na mensagem, há a chamada para uma participação ativa dos intelectuais.

Com essa declaração podem os novos do Paraná firmar posição com os intelectuais que, no Congresso, vão defender [...] de renovação progressista. Estão, assim, no terreno da luta e não da terra de ninguém.

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. (MARTINS, 25.01.1945)

Podemos perceber aí a semelhança das reivindicações de liberdade e desvinculação de valores passados, além da autoidentificação dos “novos”, aspectos que seriam mobilizados por Trevisan nos seus textos combativos em *Joaquim* a partir do ano seguinte. No entanto, Trevisan não é um dos assinantes dessa declaração. Os assinantes em 1945 foram Armando Ribeiro Pinto, Glauco Sá Brito, Marcel Leite, Samuel Guimarães da Costa, Accioly Filho, João Marques, Temístocles Linhares, Roaldo A. Keller, Giocondo Vilanova Artigas, Jamile Karam, Helena Kolody, Ouvar Davet, Mathias Júnior, Mario G. De Mello Leitão, Moacir Raimundo, Wilson Martins, Ariosto A. Hyuda e Eloy da Cunha Costa.

Entre os assinantes, percebe-se uma presença significativa de “novos”, incluindo Martins e os principais participantes da revista *O Livro*. Também pode-se perceber o quanto a mensagem lida na abertura do Congresso não estava assinada pelos membros da delegação paranaense.

A delegação seria composta inicialmente por Algacir Maeder, Andrade Muricy, Arion

Niepece Silva, Ciro Silva, Hipérides Zanelo, Ildefonso Serro Azul, Odilon Negrão, Raul Gomes, Tasso da Silveira, Wilson Martins e Heitor Stockler. Mas no segundo dia em São Paulo, um telegrama avisou que havia ocorrido uma mudança na composição da delegação, com a exclusão de Gomes, Silva e Stockler, e a inclusão de Osvaldo Pilotto. Vemos que a delegação paranaense estava marcada pela presença de intelectuais já consagrados no Paraná, em detrimento dos novos. O que, segundo Martins, no fim das contas não fez muita diferença.

As comissões foram constituídas por indicação de cada delegação presente e isso explica porque o Paraná não teve nenhum elemento em nenhuma comissão: porque a delegação paranaense não estava presente. Com efeito: da delegação do Paraná vi apenas Algacyr Munhoz Mader, que foi ao Teatro Municipal mas esqueceu de ir à Biblioteca Municipal; de noite, apareceu na Biblioteca Heitor Stockler, que me disse ter chegado naquele momento de Curitiba. [...]

Nessas condições, a tão falada delegação da Academia e do jovem núcleo da ABDE em Curitiba primou pela ausência. Nenhum dos nomes indicados no telegrama a que ontem me referi foi visto na reunião, com exceção de minha humilde pessoa, é claro, e daqueles que mencionei acima. (MARTINS, 26.01.1945)

Martins foi bastante atuante nas reuniões e debates do congresso (LIMA, 2010), mas a sua indignação com a situação de sua delegação é perceptível. Sua sugestão foi a substituição dos membros ausentes.

Nestas condições, seria interessante que o pessoal do Paraná, já que não faz nada, pelo menos cedesse o lugar para aqueles que querem fazer – um Temístocles Linhares, um Bento Munhoz da Rocha, um Glauco de Sá Brito – ou para aqueles que **podem** fazer – um Brasil Pinheiro Machado, um Pretextato Taborda Júnior, um Milton Carneiro, para não citar alguns completamente desconhecidos, que ainda não tiveram a sua oportunidade, mas que se podem encontrar entre os subscritores da mensagem. (ibidem)

Apesar dessa situação, a descrição geral da sua acolhida no congresso foi positiva. Martins fez contato com diversos intelectuais, muitos dos quais conheciam paranaenses e manifestaram a vontade de ir a Curitiba e conhecer o ambiente cultural da cidade, o que fez Martins (ibidem) declarar que:

fique certos os moços do Paraná, principalmente os moços de espírito: qualquer movimento sério de renovação literária, honestamente orientado, que revele os verdadeiros valores nossos, terá a melhor repercussão no melhor meio intelectual do Brasil.
Não é tentador isso?

Era, tanto que foi exatamente o que Trevisan começou a fazer no ano seguinte.

De fato, observa-se que boa parte das posições de Trevisan que diziam respeito à questão geracional com a qual ele marcou a ação da revista estão explícita ou implicitamente, e de qualquer forma mais desenvolvidas, nos posicionamentos de Martins. Tanto ele quanto Martins escreveram para *Joaquim* sobre o tema dos novos. Martins, no número 13, procurou fazer um panorama geral da nova geração no texto “As novas gerações e as revoluções

literárias”.

Fala-se muito no “conformismo” das novas gerações literárias do Brasil; lastima-se a sua falta de ação revolucionária e condena-se a admiração quasi irrestrita que reservam para alguns nomes consagrados, principalmente os do Modernismo de 1922. Isso equivale a censurá-las pelas suas tendências mais construtivas que destrutivas, mais criadoras que críticas. [...] Ao contrário do Modernismo de 1922, a renovação destes anos 40 corresponde a uma cristalização dos esforços anteriores. (JOAQUIM, 2000, n. 13, p. 6)

Para Martins, os acontecimentos literários dos anos 1940 estavam ancorados no Modernismo de 1922, ainda que na sua crítica e de seus desdobramentos. A mesma opinião pode ser constatada em boa parte dos participantes de *Joaquim*, tanto do Paraná quanto fora dele. O modernismo de 1922 é uma referência absoluta para essa geração, especialmente na figura de Mário de Andrade. Segundo Martins, Mário de Andrade, um dos modernistas mais perspicazes, teria previsto que uma fase menos abertamente revolucionária aconteceria.

A outra característica da geração que despontava em 1940 seria o seu pertencimento às províncias.

Mas não é somente nos livros e nessa captação por vezes difícil e sutil de atitudes que se pode aquilatar da revolução subterrânea que se realiza na literatura brasileira. Essa revolução possui também os seus documentos. São as revistas e os grupos literários das províncias, que lentamente se formam uma vida independente e rica das mais inesperadas sugestões. O fascínio da metrópole já vai desaparecendo o espírito dos intelectuais brasileiros: substitue-o, pouco a pouco, uma valorização inteligente da província, uma valorização fecunda dos valores provinciais, uma consciência mais exata da verdadeira grandeza do Brasil e das fontes dessa grandeza. (ibidem, p. 6)

Para Wilson Martins, a nova geração seria muito menos dependente das metrópoles literárias do que anteriormente. Prova disso seriam as várias revistas que circularam pelo Brasil na época, para as quais *Clima* era a pioneira. Isso teria causado uma mudança da geografia literária brasileira.

Hoje [...] os grandes nomes da literatura brasileira são os que possuem mais viva a consciência de suas raízes provinciais; mesmo os que residem na metrópole não passam alí, conscientemente, de representantes das suas províncias. É em função e em nome delas que trabalham e que produzem. As suas glórias são as glórias da província. Outros, porém, a maior parte, residem nas províncias e só mantêm com a metrópole os contactos de visitas. E assim a literatura brasileira exterminou o tradicional eixo São Paulo-Rio-Pernambuco para adquirir uma consistência mais uniforme, ainda que mais delgada. Agora, é a metrópole que se curva, com curiosidade, para o trabalho que se realiza nas províncias. (ibidem, p. 6)

A grande circulação de revistas tanto nas metrópoles quanto nas províncias parece confirmar a afirmação de Martins⁴⁷. Esse fenômeno pode ter sido mediado por uma ação unificadora realizada pelo modernismo, tanto no seu aspecto estético quanto no ideológico. Nos anos 1940, nenhum intelectual podia se furtar às discussões levantadas pelo modernismo,

47 Voltaremos a falar do assunto no terceiro capítulo.

mesmo que fosse para se contrapor a ele (como no caso de Erasmo Pilotto sobre a música brasileira). Em qualquer caso, as discussões levantadas a partir do modernismo eram a referência necessária, com relação à qual todos deveriam se posicionar. De forma que o modernismo, para essa geração, acabou tendo um efeito cultural unificador, neutralizando os efeitos de inércia que se devem à reprodução das condições de manutenção dos paradigmas provincianos como, no caso do Paraná, o que restava de uma celebração acrítica do simbolismo.

Com relação à revista *Joaquim*, a grande similaridade de posicionamentos entre Dalton Trevisan e Wilson Martins faz pensar não no pertencimento geracional funcionando como uma espécie de *Zeitgeist* que unia esses dois agentes, mas antes numa divisão de trabalho. Se muitos dos posicionamentos eram parecidos, a ênfase estilística de Trevisan é compensada e completada pelo aprofundamento de questões com discussões lógicas e argumentativas realizado na crítica de Martins. Mas também é plausível que Martins tenha influenciado Trevisan. Antes de Trevisan iniciar investimentos sérios na carreira literária, Wilson Martins já estava imbricado nas lutas intelectuais e políticas em Curitiba, e tinha uma *expertise* muito maior. De forma atenuada, isso foi sugerido pelo próprio.

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, ficavam 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. (apud OLIVEIRA, 2005, anexo p. 11)

Finalmente, isso pode ser reforçado pelo fato de que, assim como no que foi visto sobre o I Congresso de Escritores, alguns dos posicionamentos combativos expressados por Trevisan foram colocados por Martins antes da realização de *Joaquim*.

Temístocles Linhares também escreveu sobre a questão geracional em *Joaquim* em dois momentos. Um foi em seu depoimento, e o outro no texto “Moços de hoje”. No depoimento, a forma geral com que ele fala da nova geração tem subtons negativos.

1) Quais as tendências das novas gerações brasileiras?

Não é tarefa fácil apontar os rumos para que caminham os moços dentro da literatura, sem primeiro saber se eles estão aptos a dizer alguma coisa de novo. Ou antes, sem saber se eles primeiro teem alguma coisa a dizer que fuja do tradicional ou dos princípios reinantes [...] Se esses moços, enfim, se constituem em exceção e são dotados da necessária liberdade de espírito para enfrentar todos os perigos que ameaçam a literatura de nossos dias. [...] Os moços taceiam e às vezes a impressão que eles nos causam é a de preferirem abandonar inteiramente as virtudes individuais, que viriam fortalecer sem dúvida a reação dos espíritos livres contra os

dependentes, os acomodados. Mas qual deles hoje se sentiria empolgado por uma literatura que fosse antes de tudo a empresa corajosa do homem só, liberto de quaisquer peias, desembaraçado das aplicações de técnicas exigentes ou de teorias que concedem tudo aos direitos da sociedade sobre a obra de arte? (JOAQUIM, n. 17, p. 8)

Há um tom pessimista na avaliação de Linhares, que em momento nenhum se coloca como um moço. Em sua avaliação, a produção literária seria antes de tudo uma ação individual, e essa individualidade deveria ser colocada acima de quaisquer compromissos. Em um posicionamento análogo, vemos que Wilson Martins concorda com a posição de Linhares.

É necessário lembrar aqui que, por interpretação, eu não considero a tarefa de descobrir *teses* na obra-de-arte. Acho mesmo, fundamentalmente falsas as obras de ficção que encobrem teses, principalmente as incríveis teses “sociais”, que andaram tão em moda. Essas obras, esteticamente falsas, porque não servem ao seu destino, nem têm o caráter de seu gênero, traem, enfim, sua própria natureza. (MARTINS, 1946, p. 211)

A recusa do romance de tese e da sujeição da produção literária a outros valores é uma defesa da manutenção da autonomia da obra de arte frente às demandas sociais que se impõem a ela. O mesmo registro é revelado no posicionamento de Martins com relação aos outros críticos do seu tempo, como quando contrapõe Tristão de Athayde a Álvaro Lins,

ambos críticos católicos, mas o primeiro muito mais radical do que o segundo, tanto mais que hoje não é mais crítico literário, mas moralista, o que é uma posição superior filosoficamente, mas que aniquila a humilde e exigente função de crítica. (ibidem, p. 172)

O reconhecimento da importância e da capacidade crítica de Tristão de Athayde é ampla, em *Joaquim* e fora dela. Porém, Martins faz uma crítica à predominância da questão moralista católica - outra defesa da autonomia da questão literária⁴⁸.

No entanto, no depoimento de Linhares há a caracterização do individualismo e da liberdade como partes de uma problemática maior, revelando uma posição política.

3) Qual deve ser a posição política do escritor?
- O escritor é homem também e eis a razão para que possa tomar uma posição política entre os homens. Mas posição política que tem uma finalidade esclarecedora, através da qual lhe seja dado defender a liberdade e os direitos humanos. Fala-se hoje muito num pensamento “engagé”. Os problemas e as questões que a política situa não podem realmente ser estranhos ao escritor e temos de reconhecer, em nome de sua superioridade intelectual, que muitas vezes é sobre ele que pesam maiores responsabilidades na definição das próprias classes, das condições de vida que lhes sejam mais convenientes. A política só pode interessar o escritor quando os homens a realizam no plano dos valores humanos gerais, pois situar-se num plano político, para o escritor, representa um grande esforço. (JOAQUIM, 2000, n. 17, p. 8)

A própria pergunta – que era colocada em todos os depoimentos publicados na revista

48 Uma opção interessante de separação entre as esferas literária e religiosa nas práticas de Martins, que era católico. (DHBPR, 1991).

– é sinal da predominância da questão ideológica entre os escritores, uma preocupação que também esteve no I Congresso de Escritores. Da parte de Linhares, a resposta é expressa de uma forma em que sim, o escritor deveria se engajar com os problemas políticos, mas num plano geral (da liberdade, valores humanos), e não no plano da luta política real. Ou seja, na prática, o envolvimento político do escritor deveria ser um engajamento não-engajado.

De certa forma, Linhares conseguiu furtar-se a um posicionamento mais decisivo em *Joaquim*, e isso por um expediente que provavelmente foi acidental: muitos dos temas debatidos por ele na revista eram distanciados das problemáticas específicas da atualidade brasileira do momento. No texto “Moços de hoje”, o título sugere envolvimento na questão da inserção no movimento da nova geração brasileira. No entanto, apesar de levantar algumas características atribuídas aos “moços” - como o “dinamismo revolucionário” - o tema principal do ensaio não são as novas gerações que estavam então entrando para a literatura brasileira, mas sim os “moços nascidos em 1925, de quem a França nos envia os mais curiosos depoimentos” (JOAQUIM, 2000, n. 20, p. 12).

Claro, isso é uma estratégia utilizada pela revista para legitimar *Joaquim* como parte de um movimento universal. O texto de Linhares serviria para alinhar a revista com o movimento da nova geração francesa, mostrando o amplo alcance geográfico da “revolução” pretendida pelos moços de *Joaquim*. Para mostrar o alcance temporal da “revolução”, na mesma edição da revista foi publicado o texto “A nova geração (em 1880)”, de Machado de Assis.

Há entre nós uma nova geração poética, geração viçosa e galharda, cheia de fervor e convicção. Mas haverá também uma poesia nova, uma tentativa ao menos? Fôra absurdo negá-lo; uma tentativa de poesia nova – uma expressão incompleta, difusa, transitiva, alguma coisa que, se ainda não é o futuro, não é já o passado... mas o essencial é que um espírito novo parece animar a geração que alvorece, o essencial é que esta geração não se quer dar ao trabalho de prolongar o ocaso de um dia que verdadeiramente acabou. (ibidem, n. 20, p. 18)

Descontadas as especificidades de 1880, a exposição de Machado não está longe dos termos em que o debate da nova geração de 1940 era colocado.

Voltando para Temístocles Linhares, sua produção em crítica literária em *Joaquim* é marcada por discussões que passam ao largo das especificidades brasileiras. Em boa parte da sua produção para a revista ele se ocupou de temas gerais ou de referências exteriores ao Brasil: os números 12, 13 e 14 contém trechos do seu ensaio “Presença de Kafka”; no número 16, dedicado a André Gide, ele debate o romance puro. Além disso, escreveu sobre filosofia⁴⁹ no número 10, no ensaio “A árvore existencialista”.

49 Um assunto muito presente em sua crítica de forma geral.

A referência existencialista é presente na revista; Sartre foi trazido em algumas das discussões. Essa influência também foi mencionada por José Paulo Paes.

A influência que vocês receberam no âmbito da política foi apenas marxista?

Talvez em sentido estrito. Mas em sentido lato houve uma marcada influência do existencialismo, que nos chegou primeiro pelos seus ecos mundanos – a vida boêmia dos cafês da *rive gauche* freqüentados por Sartre onde pontificava a cantora Juliette Grecco, musa existencialista. Mas o importante mesmo foi o influxo das idéias existencialistas. Numa de minhas passagens por São Paulo em 1947, comprei o *L'existencialisme est un humanisme*, de Sartre. Foi o primeiro ensaio dele que li. Na ficção brasileira do pós-guerra a marca existencialista é visível – num Guimarães Rosa, numa Clarice Lispector, num Osman Lins. Na poesia ela aflora no subjetivismo aberto para o social da obra de Drummond, onde um sentimento de culpa e infusa responsabilidade avulta com freqüência [...] (PAES, 1996, p. 5)

Embora as discussões sobre o existencialismo mostrem a influência dessa corrente já no momento imediato do pós-guerra, o fato de que o número 16 da revista foi dedicado a André Gide indica que o existencialismo estava em ascensão, e a referência a Gide – presente também em outros números – era, até então, mais consolidada para esses agentes. Essa lacuna de referência entre os moços de Paris e os moços de *Joaquim* é apontada por Linhares.

Talvez haja nesta geração [francesa] uma coisa de novo: o seu gosto invencível pelo concreto. Um desses moços franceses chega a manifestar ter pouca audiência a poesia, entre eles, assim como os faz sorrir a aventura das “Nourritures terrestres” de Gide, querendo crer que este autor figurará bem na Biblioteca Verde dos adolescentes de amanhã. (JOAQUIM, 2000, n. 20, p. 12)

De qualquer forma, o certo é que, em termos das referências internacionais, a francesa é a mais presente – e tornou-se mesmo uma preocupação. Em 1944, Linhares escreveu que

Para os homens de inteligência do mundo inteiro a libertação da França, em sua fase final evidentemente e sem mais sombra de dúvida, além de representar grande acontecimento militar, um dos maiores capítulos da história da guerra atual, tem significado especial e está ligada, de qualquer maneira, a uma libertação maior, para que vamos caminhando, mas que reclama ainda muitos passos, muitos esforços: a libertação da própria liberdade. (LINHARES, 1966, p. 266)

Um caso análogo foi colocado no caso da literatura russa como representativa da universalidade. A comparação entre a libertação da França e a libertação da liberdade mostra que a França estava simbolicamente associada com um valor que a transcendia: a “velha França de nossa admiração” seria “encarnadora de uma idéia de civilização universal”.

Com efeito, não podemos separar êsse atributo da civilização francesa, a universalidade, que lhe permite exercitar a função de compreender e expor, inerente ao gênio francês, tão conciliador e compreensivo e cuja divisa poderia ser resumida, como já disse o mesmo Bernanos, nestas palavras que merecem ser meditadas: “Compreender para amar”.

Isto quer dizer, acima de tudo, grande paixão pelas ideias, independência, fê na evocação particular, espírito crítico e lógico, que sabe se conter e se deter, e muitas nuances mais, difíceis de serem esquematizadas aqui, mas sem as quais não se realizariam tão completamente certas regras morais e intelectuais, justas, precisas, nobres e êsse dom mesmo de simpatia e amor, de que já falamos, aplicado com a

intenção firme de sua adoção, juntando o exemplo ao preceito [...]. E eis formulada a encarnação do universal em uma nação, ou então, se quisermos, a eliminação das diferenças na concepção do universal. (LINHARES, 1966, pp. 267, 268)

Fica claro nesse exemplo como o universal no âmbito cultural é dependente da ignorância ou da aceitação passiva da relação de dominação que gera esse tipo de servidão voluntária – no caso, à França. É claro que essa aceitação do dominante enquanto universal é possível mediante a reprodução da dominação de fato – tanto Linhares quanto Martins têm como fonte maior de sua prática a própria crítica francesa⁵⁰.

A “minha” Paris é uma mistura mais ou menos desordenada e em doses desiguais, de todas essas e de algumas outras. Porque eu não era turista, nem leão da moda, nem milionário, nem parisiense; desfrutava da melhor posição que se pode ter em Paris: a do sujeito que já vivia em tudo o que era francês e a quem se oferecem alguns meses para estudar e para conhecer Paris. (JOAQUIM, n. 20, p. 7)

Nesse ponto, as declarações de Martins sobre sua estadia na França são reveladoras do que foi a perda desse mundo, ou seja, a mudança do centro “universal” de referência⁵¹. A experiência da geração que foi a Paris no período do pós-guerra foi diferente do que seria inicialmente esperado através do longo contato que tinham com a produção cultural francesa.

Reporter – E a vida cultural?

W. M. - Luta, como a vida “tout court”, por readquirir seu esplendor específico. É claro que as dificuldades materiais, a de papel, por exemplo, ainda perturbam o mundo cultural francês no que se refere à transmissão; mas no que se refere à criação, já se reconhece nesta França do após-guerra a França de sempre. Existe uma crise do romance, crise de qualidade, entenda-se, mas ao mesmo tempo sabe-se que milhares de originais não publicados abarrotam as mesas dos editores. Mas a vida cultural é intensa: nas salas de conferência e no College de France, na Sorbonne ou na Escola Normal Superior, e nos jornais, e nas revistas, que continuam saindo como sempre, ao lado das recém-chegadas, como “La Table Ronde”, por exemplo. Só pode falar numa decadência da França, do ponto de vista intelectual, quem não conhece a França, ainda que o francês seja por hábito muito pessimista a seu próprio respeito. (JOAQUIM, n. 20, p. 7)

Apesar do otimismo, aqueles que foram à França no período imediato após a guerra tiveram que lidar com o fato de que o país que encontraram lidava com as dificuldades advindas do conflito e, em muitos aspectos, não correspondia às imagens consolidadas. Esses intelectuais presenciaram o início do fim, o deslocamento decisivo da referência mundial, que deixou de ser a França – o que teve consequências diretas para o exercício da crítica, como foi reconhecido por Martins (in: SEFFRIN et al, 2001, p. 18)

Eu me formei numa tradição que praticamente desapareceu, a do jornalismo literário francês. Venho de um tempo em que todos os grandes jornais tinham o seu rodapé literário, cada um com o seu crítico titular, com a obrigação de comentar e avaliar com regularidade a produção literária contemporânea. Esse padrão dominou no Brasil até os anos 50, depois começou a desaparecer.

⁵⁰ O que é justamente a temática de Casanova (2002).

⁵¹ Que passou com mais força para os Estados Unidos, o que será tratado no capítulo 3 ligado às artes visuais.

Entre Temístocles Linhares e Wilson Martins, podemos ver uma grande distância social de partida: em termos de idade, classe de origem, posicionamento político. No entanto, as semelhanças entre eles vão além da atividade intelectual principal à qual se dedicaram na revista *Joaquim*: a crítica literária. Ambos estavam imersos nas relações culturais e políticas nos anos de 1940. Temístocles Linhares estava já seguindo carreira universitária (um caminho que Martins só tomaria mais tarde). Até o momento tratado aqui, a crítica realizada por eles teve um modo de expressão similar: a crítica de jornal.

Um dos problemas mais presentes na atividade desses intelectuais foi a crítica em si mesma. Discursos reflexivos sobre suas próprias práticas são frequentes e aparecem de duas formas: a primeira, uma reflexão autoconsciente, em que se pensa a crítica em suas características, especificidades e tarefas. A segunda, por intermédio da crítica sobre as obras de outros críticos.

Para Temístocles Linhares (1959, p. 52),

O exercício da crítica é experiência das mais complexas. Não só o crítico se defronta com uma multiplicidade infinita de problemas, como também com uma oposição, uma luta de temperamentos diversos, a inspirarem os mais descontraídos julgamentos acerca dos homens e das letras.

Os julgamentos seriam, portanto, sobre os homens e as letras – ou seja, a crítica proposta aqui não teria caráter estritamente literário. Muitas vezes se indica que a crítica seria uma atividade mais abrangente, como vemos na continuação do texto de 1948:

Ainda que a crítica tenha como seu coroarmento o ato de julgar, como sustentam, a verdade é que nessa auto-revisão a que está sempre recorrendo, de molde a criar um clima de risco e de erro inseparável de todo julgador honesto, reside bem um de seus traços mais apaixonantes. Não resta dúvida que é a crítica o instrumento mais propício ao homem para este desenvolver condição que lhe é inerente: a da inquietação, a da insatisfação, a da exigência, levando até as últimas conseqüências a angústia pascaliana, a faculdade de interrogar, muito mais significativa que a de afirmar ou negar. (ibidem, p. 52)

A ideia da crítica como puro “julgamento” é negada – um elemento forte também na autodefinição da crítica de Wilson Martins. Aliás, para ele, a concepção de crítica, baseada no conceito de interpretação, é até mesmo oposta à de julgamento. O papel do crítico não seria julgar uma obra ou aspectos de uma obra, mas mostrar os caminhos abertos pela obra enquanto coisa acabada, para a qual não caberiam sugestões sobre os seus defeitos.

Assim sendo, muito mais importante que julgamento, será, sem dúvida, a interpretação, pois esta consegue o que aquele não pode jamais pretender: descobrir não só as possíveis intenções do autor, mas, ainda, aquilo que ele próprio não pretendeu: caminhar em profundidade, pelo conjunto da obra-de-arte, até os motivos psicológicos desconhecidos que a originaram; antecipar, pelo exame de seu

ajustamento ou desajustamento ao quadro de valores em vigor, as possíveis consequências do que o artista realizou, consequências que poderão se restringir exclusivamente ao terreno literário ou influenciar, também, o terreno social. (MARTINS, 1946, p. 208, 209)

Dessa forma, a crítica seria abrangente e não se restringiria a uma investigação e opinião meramente literária. Essa é uma visão intelectualista que se coaduna à ideia da crítica enquanto atividade da vida do espírito – no que não se torna estranho que esses críticos literários tenham, tanto em *Joaquim* quanto em diversos momentos das suas carreiras, se dedicado a assuntos que ultrapassavam o âmbito da literatura. Só para lembrar dois desses momentos em *Joaquim*, “O caso de consciência do Paraná”, em que Linhares debate a questão da consolidação do Paraná, numa abordagem paranista, e o texto de Martins “Evolução da opinião política em França”. É também nesse sentido que Linhares, ao comentar o *Jornal de Crítica* de Álvaro Lins em 1947, escreveu que

Vivemos numa época em que o “politique d'abord” de Maurras atingiu o seu sentido pleno, em que a Literatura mesma, se quiser perdurar como atividade útil e dignificadora do homem, tem de sacrificar o seu lado puramente esteticista, para ser política.

Há também arte e poesia nos acontecimentos e nos destinos de um povo ou uma nação é o crítico, cioso de sua tarefa, bem sabe o que representa a Literatura como expressão desses acontecimentos e desses destinos. Tão importante e significativo é o seu papel que não há exagero em afirmar estarem assentadas na Literatura as bases da sociedade e da revolução social a que assistimos. Pois dos escritores é que provieram as sugestões renovadoras das forças sociais em constante ebulição no governo do mundo. Nêles existem antenas sensíveis para receber mais cedo as advertências reclamadas pelos problemas políticos e sociais das nações. (LINHARES, 1959, p. 11)

Nos posicionamentos de Linhares há uma clara tendência de defesa do privilégio dos intelectuais enquanto guias espirituais do povo, dotados de maior sensibilidade, etc. A sua concepção de política não significa engajamento e submissão da literatura às demandas da política conjuntural.

Daí a razão, em muitos aspectos, da atitude crítica de Álvaro Lins, através de muitas e das melhores páginas destes estudos, em se colocar num ponto de encontro, de fusão e de conflito da Literatura com a Política, tomada esta em sentido largo, sem comprometer a fidelidade ao espírito de sua classe, a classe intelectual. (ibidem, p. 12)

Ambos os críticos estavam orientados por uma concepção sociológica da literatura, em que os domínios da sociedade e da literatura não poderiam ser dissociados. Para Wilson Martins, o conceito de interpretação em crítica literária teria a ver com colocar obras nos contextos sociais e culturais dos quais estas obras foram efeito e dentro dos quais serão causa. Indicar essas relações seria “interpretar”.

Interpretar é mesmo mais fascinante [do que julgar]. Ultrapassar os limites da própria obra examinada; antever as suas consequências; descobrir suas origens;

saber se seus defeitos serão exclusivamente literários ou alcançarão influência no social, no político, no quadro moral – eis as possibilidades superiores da interpretação. (ibidem, p. 222)

A referência a Álvaro Lins está muito presente em Wilson Martins. Além de ter um ensaio dedicado a ele em *Interpretações*, Lins é citado diversas vezes em outros ensaios – a maior parte delas de forma elogiosa, embora discorde dele em alguns pontos.

Eu não sei até que ponto parecerá “snob” esta declaração, mas a verdade é que eu me encontro várias vezes nos pensamentos de Álvaro Lins. Na sua sinceridade e na sua dedicação à honestidade literária; na sua maneira de entender o valor pessoal da obra-de-arte; na sua vontade de dar à crítica a categoria de gênero criador, assinalando que ela não é adjetivo, mas interpretação e julgamento; no seu conceito da poesia moderna e na sua apreciação do modernismo brasileiro; na sua conceituação sobre a contradição e sobre a lógica – em todos esses pontos, Álvaro Lins me dá a garantia de que eu, de fato, andava em bom caminho. (MARTINS, 1946, p. 225)

Os comentários de críticos sobre outros críticos formam diálogos entre eles. A crítica se tornava aí um território hermético, voltado a si mesmo, o que indica que a crítica era um polo reflexivo com relação ao espaço literário e artístico, além de ser altamente autorreflexivo, constituído por referências a si mesmo.

A consolidação da crítica enquanto polo específico e autorreferenciado do espaço literário deu ensejo à afirmação da crítica enquanto gênero literário não subordinado aos demais. Ainda falando sobre Álvaro Lins, Linhares (ibidem, p. 14) afirmou que

A lucidez, a intrepidez e a independência da crítica como a que ele vem exercendo em nosso meio, desde há uma meia dúzia de anos, são bens dados a considerar na existência de um ponto de vista geométrico em que todos os pensamentos se encontram para alcançar aquela universalidade e também aquela paixão, na conceituação que se afigura hoje lícito reservar para a crítica. Como diante de semelhante conceituação se torna ridículo falar na subalternidade da crítica ou, então, na sua função inferior ou parasitária dentro da Literatura!

Esse é um momento de afirmação da crítica como gênero literário de criação, e não menor do que os demais, aspecto explicitado por Martins.

a crítica, tal como a entendemos modernamente, deixou de ser uma atividade à margem dos gêneros construtivos, dedicada especialmente a zumbir ao redor dos trabalhos de criação. Graças aos esforços dessas gerações tão mal compreendidas e, portanto, combatidas com tanta facilidade, a crítica foi erigida em gênero criador, e como tal equiparada aos demais dentro da literatura. Se o poeta e o romancista criam mais ou menos desligados de teorias e de preceitos, é a crítica que lhes assinala as tendências, as orientações, as inovações e os segredos: é a crítica que revela, que assinala, passo a passo, o progresso do pensamento literário. (JOAQUIM, n. 13, p. 6)

Dentro dessa perspectiva, percebemos que a amplitude da temática da crítica literária era geral. Essa crítica pretendia fazer análises profundas sobre as relações entre a literatura e a

sociedade. Enquanto críticos de *Joaquim*, Wilson Martins e Temístocles Linhares mobilizaram sua *expertise* para dar à revista análises exploratórias e atuais de temas, obras e autores nacionais e internacionais. Suas atuações fora da revista são tão ou até mais importantes do que a atuação dentro dela: nas suas vidas intelectuais, nas suas profissões e mesmo nas relações informais, Temístocles Linhares e Wilson Martins mostram o quanto política e cultura eram áreas mutuamente implicadas na Curitiba da década de 1940. Esse aspecto também marcará suas atuações no período posterior, quando, em meio às transformações urbanas de Curitiba na comemoração do centenário da emancipação política do Paraná, eles colocaram suas concepções intelectuais em favor da reciclagem do paranismo.

3.3 Os ilustradores: Guido Viaro e Poty Lazzarotto

Um grande espaço na revista foi concedido aos artistas plásticos. Dois dos principais, Guido Viaro e Poty Lazzarotto, participaram com textos e imagens – essas últimas, geralmente designadas como “ilustração”. O termo também usado por Quirino Campofiorito em “Os ilustradores de Joaquim”, texto em que ele explora essa produção visual, que daria um aspecto distintivo à revista.

Já no seu primeiro número, há um ano passado, pudemos notar que JOAQUIM não levaria a melhor apenas pelo valor do seu texto esplêndido, ou pelos clichês que porventura exibisse, num interesse banal de alegrar com iluminuras as suas páginas ou informar visualmente sobre algum motivo de arte. Rivalizando com os colaboradores literários de primeira água, os ilustradores surgiam emprestando à revista um aspecto todo especial. (JOAQUIM, n. 10, p. 10)

Se algumas das imagens pretendiam ilustrar um texto, ligando-se a ele em termos de significado, em outros momentos as imagens eram usadas de forma isolada. Às vezes ocupavam uma página inteira, mostrando uma equivalência de valor entre as duas linguagens.

Como exemplo, podemos tomar duas imagens de Poty Lazzarotto que constam na revista. Uma delas está na página 11 do número 15 (novembro 1947), designada como “Ponta-sêca de POTY”⁵². Localizada na parte central superior da página, está circundada pelo poema “Balada do Mangue”, de Vinícius de Moraes. O tema da imagem é o mesmo do poema: o bairro do Mangue, zona carioca de baixo meretrício. Vemos as prostitutas num espaço interno através de um anteparo, de forma que não conseguimos ver as figuras humanas inteiramente – no caso dessa imagem, há um foco nos olhos. Apesar da sugestão de uma decadência física, principalmente nas figuras ao fundo, a imagem contrasta com o tom escatológico do poema.

52 Ver anexo na p. 214.

Outra gravura de Poty tem o mesmo tema: na xilogravura “Mangue”⁵³ a imagem não está vinculada a nenhum texto. Ocupa a página 6 do número 12 (agosto 1947) inteira. A imagem é um discurso em si mesma. Seu impacto é maior do que a da primeira, pelo contraste maior e pela construção mais elaborada.

No entanto, nenhuma dessas imagens representa o estilo e a técnica visual mais específica da revista, comentado por Quirino Campofiorito. (ibidem, p. 10)

Os ilustradores de JOAQUIM de pronto nos seduziram. Os clichês trabalhados diretamente sobre o metal não só garantem à revista uma privilegiada feição artística como outrossim facultam ao artista uma oportunidade ótima de se expressar de forma a lhe permitir a audácia e o improviso do desenho realizado por um processo que exige segurança e emoção. [...] Tendo por norma empregar clichês gravados diretamente sobre o zinco, JOAQUIM obteve um valor novo para a ilustração em nosso país. Não queremos dizer que o processo seja tão original assim. Não tendo, porém, este, merecido especial interesse da parte de publicações que poderiam tê-lo utilizado, não deixa ele de oferecer um agradável, embora relativo, sabor de novidade. Obrigado o artista a fugir do original executado sobre o papel e que é transportado para o metal por processo fotográfico afim de ser gravado no metal, obriga-se êle a um trabalho de surpreendente espontaneidade, com um sabor plástico assaz comunicativo.

Devido à precariedade dos meios disponíveis, investir nas imagens originais foi um lance acertado para a revista⁵⁴. Embora exista em *Joaquim* reproduções de pinturas ou de outras obras não feitas para a revista, nota-se nessas uma queda de qualidade. Assim, ainda que a gravura no zinco a “espontaneidade” como marca forte, como disse Campofiorito, as chances de uma melhor impressão resultando numa melhor imagem aumentavam muito com a zincogravura.

As placas de zinco eram mandadas do Rio de Janeiro para a revista por Poty Lazzarotto. Embora, segundo o próprio, ele não fizesse parte do “núcleo intelectual da revista”, seu papel foi grande. Dos agentes principais de *Joaquim*, ele não somente atuava fora de Curitiba – como Martins e Linhares, por exemplo, que escreviam para jornais do Rio e São Paulo –, mas também morava fora: entre 1946 e 1948, no Rio de Janeiro e em Paris.

Poty, um dos diretores de JOAQUIM, partia dia 26 de outubro [de 1946] para a França, a bordo do “Désirade”, premiado pela Divisão Cultural da embaixada da França no Brasil com uma bolsa de estudos. Napoleão Potyguara Lazzarotto permanecerá em Paris durante um ano, dedicando-se às especializações técnicas das gravuras a ácido sobre metal, assim como à xilogravura e litografia, estudo de pintura e história da arte.

De Paris, Poty enviará uma correspondência especial sobre o novo movimento artístico francês para o JOAQUIM, cuja publicação esperamos iniciar num dos próximos números.

E ao desejarmos bom voyage a Poty, velho amigo, temos a certeza de que estes votos de boa viagem e boa sorte não são apenas nossos, senão de todos os leitores de JOAQUIM. (JOAQUIM, n. 6, p. 6)

⁵³ Ver anexo, p. 213.

⁵⁴ Ver anexo, p. 219.

Poty foi o primeiro participante de *Joaquim* a ir estudar na França, com a mesma bolsa de estudos que levaria Wilson Martins no ano seguinte. A prometida correspondência se realizou. Poty escreveu sobre assuntos relativos à arte. No número 9 (março 1947), ele comentou a exposição de Rouault, a de Van Gogh no Museu de L'Orangerie, e os novos; no número 12 (agosto 1947), Poty faz comentários sobre o Museu de Arte Moderna de Paris. Nesses textos, que são (e aparentemente se pretendem) somente relatos e comentários breves sobre as exposições e locais, Poty (e não somente ele, mas todo o meio artístico) fazia comparações com os modernos consagrados, como Picasso e Van Gogh, para avaliar as obras – principalmente as dos “novos”. Assim, o repertório de referência era a arte moderna. Mas no caso da exposição de Calder, comentada no texto “Joaquim em Paris” (n. 13, setembro 1947) a referência é um pouco diferente.

Antes de entrarmos percebemos logo os quadros do argentino Pieri, que não nos atrai pela novidade. Mais interessantes, muito mais mesmo, pelo modo absolutamente subversivo do emprego da denominação escultura, são os trabalhos de Calder, um conjunto de lâminas azues e vermelhas girando em torno de serpentinas de outras cores e mais objetos de celulóide e papel – tudo suspenso no teto por fios, como marionetes.

A ordem que deve ser observada na visita à exposição é dada por uma cortina de água, que cai de uma série de chuveiros dispostos no teto. O soalho é um estrado de banheiro. (JOAQUIM, n. 13, p.12)

A experiência artística proporcionada por essa exposição fugia do padrão dos relatos de exposição da época, pelo menos no Brasil. Tanto que em vez de a base de comparação ser artistas modernos consagrados, Poty conta que

O meu amigo C..., psiquiatra, ficou na porta de entrada, de queixo para o ar, olhando as esculturas de Calder. Depois me confessou que, se um paciente lhe mostrasse “uma coisa daquelas” no consultório, seria posto imediatamente em vigilância.

E terminou, como Galileu: “E, no entanto, é bonito...” (ibidem, p. 12)

Portanto, Poty teve grande contato com as exposições correntes em Paris, refletindo um grande interesse pelas inovações da arte moderna.

Apesar de Guido Viaro também ter estado em Paris e ter viajado extensamente pela Europa durante sua juventude, há pouca ênfase nas suas atividades artísticas no período, no começo do século XX - no que é preciso se lembrar que, à maneira do que aconteceu com os demais agentes que discutimos, uma grande diferença de idade separava Guido Viaro, nascido em 1897, de Poty Lazzarotto, nascido em 1924.

Na revista *Joaquim*, Guido Viaro não teve a função de debate acerca da arte europeia. Ao que tudo indica, as suas viagens aconteceram mais por uma vontade de viajar e de se distanciar de sua cidade – Badia Polesine, no norte da Itália, onde viveu boa parte de sua

juventude (exceto quando esteve viajando na Europa ou servindo o exército na primeira guerra mundial), até embarcar para a América do Sul em 1927, o que foi atribuído ao seu descontentamento com a ascensão de Mussolini ao poder.

Como vimos em outros lugares, a segunda guerra mundial e o totalitarismo foram preocupações constantes dos agentes da revista *Joaquim*. Para os dois artistas principais, essas circunstâncias parecem ter sido menos um tema político ou cultural do que uma experiência sentida de perto. Ainda que Viaro não tenha comentado o assunto em *Joaquim*, sua trajetória foi alterada definitivamente com sua saída da Itália. Já Poty foi um dos agentes que abordaram o tema nas páginas da revista. Na seção “História Contemporânea” no número 7 (dezembro 1946), ele ilustrou a transcrição da notícia do enforcamento de Joachim von Ribbentrop e Wilhelm von Keitel de uma forma bastante literal, mostrando os momentos imediatamente anteriores à execução, com três guardas cuja expressão está escondida pelos seus capacetes⁵⁵. Além disso, enviou para a mesma seção no número 10 (maio 1947) uma carta que foi publicada com uma breve introdução.

PARIS, abril.

Estas são as últimas linhas de um homem que ia ser fuzilado – um judeu, para sermos mais exatos. Figura em uma exposição do esforço judeu durante a Resistência, em Paris.

Publicamo-las apenas como ilustração de um capítulo, ainda não terminado, da história contemporânea.

POTY. (JOAQUIM, 2000, n. 13, p.12)

Endereçada à família do prisioneiro, a carta é um testemunho curto da vida antes do fuzilamento, com um conteúdo dirigido aos familiares e, portanto, muito emocional – ainda que tenha sido publicado ao lado dela um artigo de Helena Garfunkel sobre os judeus e o nacionalismo. Mas a carta enviada por Poty para publicação é representativa da posição geral apresentada na revista sobre a guerra. Apesar das discussões propriamente políticas de alguns dos agentes fora da revista (como vimos em Temístocles Linhares), nota-se em *Joaquim* uma ênfase maior no drama humano. Isso também pode ser visto no número 5 (outubro 1946), em que foi publicado o poema “Balada dos mortos dos campos de concentração”, de Vinícius de Moraes⁵⁶, ilustrado por três fotos de conjuntos de cadáveres.

Poty também teve a função de ligação da revista com a produção cultural central brasileira. Desde 1942, Poty Lazzarotto estudava na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Sua estadia no Rio se iniciou com a pressão para passar no exame de admissão.

Eu morava numa pensão, na Senador Dantas. Tinha de ser para valer: eu tinha de passar no exame de admissão da Enba, senão era pegar o caminho de volta. Eu

⁵⁵ Ver anexo, p. 212.

⁵⁶ Ver anexo, p. 220.

*andava impregnado de leituras como **Um Gosto e Seis Vinténs**, do Somerset Maugham, sobre a vida de Gauguin. Então passei a frequentar lugares como o Café Gaúcho, na Rua São José, onde ficavam os artistas, como o Milton Dacosta, Quirino Campofiorino, Santa Rosa, Augusto Rodrigues sempre dirigindo algum movimento, inventando alguma coisa, o pessoal do núcleo Bernadelli que ficava em frente, o Panceti recém-premiado no primeiro Salão de Arte moderna. Antes só existia o salão acadêmico, os dois passaram a ser na mesma época no Museu Nacional de Belas Artes. (NICULITCHEFF, 1994, p. 60)*

Lourenço (2001) chama a atenção para esse aspecto da inserção em redes de sociabilidade artísticas que foi promovida pela ENBA. Se a circulação nos meios intelectuais tem sido uma constante nas trajetórias dos agentes até aqui, o caso de Poty é particular, porque as referências ao seu pertencimento às redes de sociabilidade só começam a aparecer a partir da sua ida para o Rio de Janeiro. Pode-se inferir que, dada a sua pouca idade ao se mudar para a capital - ele tinha 18 anos - Curitiba não tenha proporcionado ao artista uma vivência intensa entre intelectuais. No Rio, longe da família e inserindo-se no campo artístico (o que, em Curitiba, havia sido muito superficial), ele conseguiu ter essa vivência de forma intensa.

Poty também aproveitou as oportunidades de aprendizado do meio artístico carioca mesmo antes de prestar o exame para a ENBA.

Enquanto esperava o dia do exame de admissão na Escola Nacional de Belas Artes, freqüentei a Sociedade Brasileira de Belas Artes, ali no centro. No atelier livre tinha modelo vivo; apesar de eu sempre fazer retratos do pessoal, desenhava mais de cabeça, modelo nu nunca. Os mais velhos orientavam os mais moços, eram acadêmicos na maioria: tinha o Del Nero, o Quirino Campofiorito, que era professor da Enba e foi meu incentivador e amigo. (NICULITCHEFF, 1994, p. 59)

Essa educação artística sistemática completou-se na ENBA, cuja educação ainda se dava nos moldes acadêmicos em muitos aspectos.

Entrei na Enba. Os professores eram os últimos que estiveram na Europa, antes da guerra, como Rodolpho e Carlos Chamberlain, o Augusto Brasse, um francês que não aceitava usar modelos de cor, somente brancos. As aulas eram de Natureza-Morta, Perspectiva, Anatomia, História da Arte e Pintura. Tratei de aprender tudo. (NICULITCHEFF, 1994, p. 60)

A disposição de “aprender tudo” seria esperada de um artista que, antes da ENBA, não havia tido chance de aproveitar os benefícios de uma educação artística formal, o que não demorou a dar frutos. Já em 1942, Poty ganhou medalha de bronze no Salão Nacional com uma pintura. E isso apesar de que

A pintura não me entusiasmava, eu tinha de conhecer, é certo, mas não tinha nenhuma intenção de me dedicar. O preto-e-branco sempre me interessava: as aulas de Belas Artes eram de dia, de noite me matriculei no Liceu de Artes e Ofícios, o único lugar onde se ensinava gravura. O professor era Carlos Oswald. (NICULITCHEFF, 1994, p. 61)

Como afirma Lourenço (2001), o Rio representou a integração de Poty ao círculo restrito de artistas que participavam e estavam em condições de serem premiados nos salões. Sua ascensão foi bastante rápida: em 1943 ele fez duas exposições, no hall do cine Palácio (em Curitiba) e no Diretório Acadêmico da ENBA, e pelo menos essa última já era composta exclusivamente de gravuras, linguagem escolhida por ele nesse período.

Na véspera da exposição, os pintores iam mesmo envernizar os quadros. Fotografá-los. Dar o último toque para o dia seguinte, quando o presidente da República, Getúlio Vargas, aparecia. E claro que na minha não foi assim, nem se envernizam gravuras. (NICULITCHEFF, 1994, p. 65)

Poty tinha noção do valor menor atribuído à gravura, cujos rendimentos simbólicos eram bem menores quando comparados à pintura - o que até mesmo pode ser visto no fato de que só existia um lugar em que era ensinada. Uma das oportunidades trazidas pela gravura foi a ampliação do seu círculo de sociabilidade através do ateliê de Carlos Oswald.

O sistema era, mais ou menos, o europeu: o Carlos Oswald aparecia umas duas ou três noites da semana. As outras noites era o preposto de confiança, geralmente o Hans Steiner – o mais velho, não tinha quarenta anos -, um austríaco dedicado à gravura. Depois o Orlando DaSilva e o filho do Carlos Oswald, o Lilico. Era uma oficina, se pagava uma taxa anual e freqüentava. Fiquei lá de 1942 a 1948, com interrupções, viagens ao exterior, etc...

Entre os alunos tinha o já citado, Orlando DaSilva, o Percy Lau, o Percy Deane que já era ilustrador, o primeiro sujeito a tirar Prêmio de Viagem por desenho no Salão, a Renina Katz, então uma moça muito bonita que era também aluna da Belas Artes. (NICULITCHEFF, 1994, p. 61)

Essa vivência possivelmente contribuiu no seu posicionamento ao lado dos modernos, nas disputas que agitavam a ENBA na época.

Uma outra vantagem de viver no Rio foi a ampliação de seu repertório visual. Poty comentou que ia ao Museu Nacional, onde via Pedro Américo e Vitor Meireles; mas de novo aí a influência de Carlos Oswald foi grande: o artista proporcionou o seu acesso a Jacques Callot, Daumier, Goya, à obra completa de Rembrandt, Fuseli e também a uma influência marcante, muitas vezes citada por Poty: Käthe Kollwitz, o que pode tê-lo inclinado ainda mais à estética expressionista que em 1946 estava completamente incorporada na sua poética (NICULITCHEFF, 1994). A referência a essa artista, bastante disseminada no pós-guerra, foi considerada por Poty já no primeiro número de *Joaquim*. A primeira pergunta de Erasmo Pilotto na entrevista “Poty e a Prata de Casa” dizia respeito às condições artísticas na guerra, e foi motivada por duas exposições que haviam acontecido no Rio.

Reporter: [E. Pilotto] - Poty, você veio agora do Rio, assistiu à recente exposição de arte francesa e viu a exposição chamada de arte degenerada, organizada pelo III Reich. Isso quer dizer que Você viu uma arte produzida dentro do clima de maior

intensidade do mundo contemporâneo: a arte da *resistência* francesa e dos expurgados da Alemanha. Si a obra de arte é uma das formas de transcrição da experiência humana, você, seguramente, tem muito que dizer-nos. De outra parte, essa arte, não só nasceu nas circunstâncias de uma experiência excepcional e de uma força quasi inaudita, no meio da maior dor e da maior energia, como foi produzida dentro do espírito de nossos dias, nos quais os processos que se iniciaram no após guerra de 1918, processos de importância relevantíssima, chegaram a um termo que nós mesmos não conseguimos definir, mas sentimos que é um mundo novo e prodigioso.

Poty: - Estive mesmo olhando com muito cuidado essas duas exposição [sic]. **A exposição de arte degenerada do III Reich:** a maior figura da exposição era Kate Kollwitz.

Em Kate Kollwitz o fundamental são os seus temas. [...] os temas são, na obra de Kate Kollwitz, o que se deve considerar sobretudo: a miséria, a revolta, camponeses de uma humanidade dolorosa, a morte pela miséria, isso que por aí se chama de temas comunistas. (JOAQUIM, n. 1, p. 7)

Esses temas, que Poty prefere chamar de “sociais” e não de “políticos” (ibidem, p. 7), foram bastante explorados em sua obra plástica, especialmente nas imagens que fez para *Joaquim*. Por exemplo, a representação da cena cotidiana dos passageiros do bonde na ilustração do conto “Canto de Sereia”⁵⁷, de Dalton Trevisan (n. 3, p. 12); ou a ilustração para o texto “O futebol e o caráter dionisíaco do brasileiro”, ensaio de Maria Isaura Pereira de Queiroz⁵⁸. Mas a temática também foi explorada nas imagens “independentes” (não vinculadas ao contexto de uma narrativa), como em “Lavadeira”⁵⁹ (n. 15, p. 10), em “Marinheiros”⁶⁰ (n. 7, p. 13) ou em “Mangue” - notemos aí como as duas últimas gravuras apresentam temas cariocas e não curitibanos.

A vivência na ENBA e sua ascensão enquanto artista plástico tiveram reflexos na formulação de *Joaquim* para além da atuação direta de Poty Lazzarotto. As questões então presentes na vida da Escola Nacional de Belas Artes estiveram nas páginas da revista por meio de outros colaboradores da revista. No número 9 (março 1947, p. 14), há uma crítica de Gianfranco Bonfanti sobre a exposição dos trabalhos de aula dos alunos da ENBA⁶¹.

Está exposto o que de melhor fizeram os alunos durante o ano: temos os quadros (naturezas mortas e nus) das aulas de pintura, os desenhos a carvão da sala de modelo vivo, os desenhos e aquarelas da Arquitetura Analítica, os esfolados e estudos de osteologia das aulas de Anatomia Artística, os pratos e ladrilhos da sala de Arte Decorativa, as cabeças e bustos da Escultura e, enfim, os estudos de História da Arte e as medalhas de Gravura – eis o balanço de um ano! Pois essa mostra tem o caráter patente de uma exposição de escola primária, em que as professoras apresentam as ínfimas realizações de seus discípulos, oriundas de paciência e da mão do gato da mestra...

Bonfanti faz aí uma crítica afiada sobre o ensino na instituição. Com a inclusão desse

57 Ver anexo, p. 211.

58 Ver anexo, p. 212.

59 Ver anexo, p. 215.

60 Ver anexo, p. 215.

61 Ver anexo, p. 220.

tipo de discussão, vemos que a revista *Joaquim* também pretendia legitimar seus pontos de vista com relação à arte em âmbito nacional, no período fortemente centrada em torno da ENBA. No texto também há uma crítica à arte acadêmica e uma tomada de posição a favor dos novos métodos e ideologias acerca do ensino da arte. Bonfanti continua: (ibidem, p. 14)

Os modernos métodos de ensino, preconizados por Cizek, Miss Richardson e outros, amplamente aplicados nos EE. UU., Alemanha e Inglaterra, tendem justamente a desenvolver no iniciado das artes plásticas o **poder de criação**. Ou seja: a preocupação de dotar o aluno de habilidade técnica, se não foi eliminada, perdeu ao menos muito terreno, devido à observação de que grande insistência nesse sentido redundaria na perda de espontaneidade e espírito criador.

Portanto, além dos agentes principais para a revista, também os outros colaboradores que se envolveram em *Joaquim* posicionavam-se pela arte moderna.

Gianfranco Bonfanti foi um dos artistas cuja participação em *Joaquim* foi mediada por Poty Lazzarotto. Alguns dos artistas de Rio que colaboraram com frequência têm esse mesmo vínculo: Gianfranco Bonfanti, Renina Katz, Yllen Kerr, Percy Deane. Além disso, Quirino e Hilda Campofiorito, importantes referências da arte naqueles dias, também figuraram em *Joaquim*. Dessa forma, Poty foi um arregimentador de artistas novos, estudantes da ENBA ou frequentadores do atelier de Carlos Oswald. Além disso, divulgou em artigos alguns artistas que foram publicados na revista, como Augusto Rodrigues, no número 3 (julho 1946).

Guido Viaro também teve alguma experiência nos centros artísticos nacionais. Após deixar a Europa em 1927, ele desembarcou no Rio de Janeiro e pouco depois mudou-se para São Paulo. Nessa cidade, trabalhou com pinturas decorativas e como ilustrador e caricaturista nos jornais *Il Moscone* e *Il Pasquino*, vinculados à colônia italiana paulista, a qual sua convivência parece ter se restringido.

Há indicações de que Viaro estabeleceu contatos com artistas que, mais tarde, fariam parte do Grupo Santa Helena. Para Justino (1997), há grande semelhança social entre Viaro e os membros desse grupo: “artistas imigrantes e filhos de trabalhadores italianos, autodidatas com forte domínio artesão, que vão se inclinando para a pintura, indiferentes ao apelo modernista”; além disso, a autora comenta que Viaro se tornou amigo de Volpi e Clóvis Graciano. Araújo (1992) também vê essa semelhança de *background*, em termos de “origem étnica e proletária; do culto pelo Novecento italiano (veja-se que Guido Viaro, logo ao chegar a Curitiba, confessaria a um jornalista a sua admiração por Modigliani)”, o que teria levado a semelhanças artísticas, tanto estéticas quanto temáticas.

No entanto, quaisquer contatos que Viaro tivesse tido com artistas em São Paulo não se refletiram na formulação de *Joaquim*. Sua inserção no meio artístico foi muito mais firme

em Curitiba, o que parece ser confirmado pela sua saída de São Paulo, atribuída a uma polêmica na sua atividade de caricaturista para o *Il Moscone* ou a um incidente acontecido em uma exposição sua. De qualquer forma, Viaro deixou São Paulo e pegou um trem para Curitiba sem nenhuma razão especial, e ainda que ele tenha tido contato com alguns artistas em São Paulo, foi em Curitiba que seus vínculos artísticos se formaram e se fortaleceram, e é nessa condição que Viaro serviu como agregador de participantes para a revista *Joaquim*.

As relações desses agentes, cujo foco de atuação era Curitiba, pode ligar esses participantes por meio de outros contatos que não necessariamente Viaro. Mas fato é que uma parte considerável dos ilustradores principais estava diretamente relacionada a ele, especialmente na condição de discípulos, como Euro Brandão, Esmeraldo Blasi Jr., Nilo Previdi e Leonor Botteri.

Como vimos, a atuação de Viaro é considerada uma ruptura nos padrões artísticos vigentes em Curitiba. Na produção artística e na educação Viaro é central na instituição da arte moderna no Paraná. Além de sua atuação na Escola de Desenho e Pintura, Viaro foi pioneiro no ensino da arte para crianças em Curitiba. Ele comentou o papel da educação em sua entrevista a Erasmo Pilotto, publicada no número 2 (junho 1946, p. 5).

Na pintura, acho que precisamos começar com a criançada. Começar vendo nos grupos tôdas as crianças que teem uma aptidão especial para o desenho. Os próprios professores ajudariam nisso. E depois tratar de orientar essa gurizada. Porque não se manda vir, por exemplo, Hilda Campofiorito para orientar a nossa gurizada? Sugiro um nome de fora, porque Curitiba ainda é um meio muito pequeno e apontar um nome daqui adiantaria pouco, por causa da inveja, da descrença etc.

Sua atuação mais consistente na educação aconteceu após o casamento, em 1935, e o nascimento de seu único filho, em 1938. Até então, ele não havia atingido um sucesso comercial suficiente para manter uma família.

Viaro se considerava um artista pouco comercial. “Sou o pintor que menos vende em Curitiba. Só uma minoria é que sente como eu. Houve um tempo em que eu fazia aquarela. E fazia bem. Mas comecei a vender muito e desconfiei. Desisti. Quando faço uma coisa com muita facilidade, ela não mais me satisfaz. Procuro outra.” (Guido Viaro, 1977)

Portanto, o trabalho na educação era providencial ao artista: além de lhe assegurar uma fonte de renda mais estável do que a do restrito mercado de arte paranaense, permitia que ele concentrasse seus esforços no tipo de arte que ele desejava fazer – que, segundo as fontes, se caracterizava por uma influência expressionista que destoava do bom gosto das elites curitibanas consumidoras de arte (ARAÚJO, 1992). Em 1937, Viaro fundou a primeira Escolinha de Arte do sul do Brasil, no Colégio Belmiro César. Além disso, ele também foi professor em diversas escolas de Curitiba: Colégio Iguassú, Liceu Rio Branco, Colégio

Estadual do Paraná e Escola Profissional República Argentina.

Viaro aplicava princípios modernos ao ensino da arte. Sua atividade com crianças visava não a formar artistas ou a transmitir conhecimentos, mas despertar o gosto pela arte e desenvolver a criatividade nas crianças, algo que já foi caracterizado como uma característica humanista da sua prática educacional (*Guido Viaro*, 1977) – e “humanista” é uma palavra que já vimos designando outra prática educacional: a de Erasmo Pilotto. De fato, parece que a ênfase no desenvolvimento do ser humano foi a tônica das práticas tanto de Pilotto quanto de Viaro. Para ambos a arte era uma porta de acesso privilegiada para esse fim. A própria visão da infância era similar para os dois: consideravam a criança não como um receptáculo de informações e um adulto em potencial, mas sim como um ser humano completo, que deveria ser respeitado em suas fases. Assim, para Erasmo (PILOTTO, 1946, p. 21)

O caso é que os educadores têm, muitas e muitas vezes, quâsi sempre, em matéria de educação, os seus olhos fixos no adulto que a criança vai ser e orientam todo o seu trabalho nessa exclusiva direção. Seguramente há uma certa dose de verdade em seu procedimento, pois é impossível que fechemos os olhos para o futuro. Ocorre, porém, que, por essa maneira de fazer, passam êles a cuidar dêsse futuro adulto e esquecem-se da criança, esquecem-se da infância. [...] Ora, acontece que o que sabemos de melhor em matéria de formação do indivíduo, nos indica que a melhor maneira de chegarmos a viver plenamente, amanhã, a nossa vida adulta, não é anteciparmos para hoje essa vida adulta, mas vivermos hoje a vida infantil que biologicamente nos está imposta, como si ela fôra já a nossa vida plena.

Enquanto Viaro declarou que

as escolinhas de arte devem sair do rameirão atual, e se espalhar aos vários pontos da cidade, para que seu acesso seja facultado também aos filhos de gente pobre. Nas escolas de bairro encontrei crianças com grande sensibilidade, que expressavam, com total pureza e espontaneidade, o seu mundo interior. À criança se deve, portanto, prestar o maior respeito. Já se foi o tempo em que os adultos a oprimiam. (*Guido Viaro*, 1977)

As ideias de ambos se aproximavam, ou seja, se aproximavam dos ideais escolanovistas. O que separa os dois educadores é a sofisticação do pensamento. O alto nível de elaboração de que se revestem as observações de Pilotto contrastam com a relativa simplicidade do pensamento de Viaro⁶², pois, se os dois compartilhavam de uma visão convergente em muitos pontos, seu *modus operandi* era muito distinto: o homem de ação Viaro contrasta com o ascético intelectual Erasmo. Esse dado de personalidade está relacionado às fontes da inspiração dos dois: a ideologia educacional de Pilotto vem de um conhecimento formal, literário, filosófico e teórico de alto nível de legitimidade, mais ou menos consolidado antes do início da sua prática, ao passo que a ideologia de Viaro provém

62 Novamente aqui é preciso considerar que esse não é um julgamento de valor. Até porque, em termos pragmáticos, ambas as formas pelas quais se chegou aos métodos educacionais nos dois foram muito frutíferas. Tanto Viaro quanto Pilotto são considerados – com justiça – inovadores na educação no Paraná.

da sua vivência enquanto professor, mediada por ideais de sua prática artística. “A expressão do mundo interior da criança”, “pureza e espontaneidade”: aqui apresentadas como fundamentação da prática educacional, todas essas são também fundamentos da sensibilidade modernista. Pilotto e Viaro chegaram a lugares semelhantes em relação à educação não pela semelhança de seus percursos intelectuais, mas pela convergência entre os valores que norteavam tanto as estéticas modernas como os princípios filosóficos da Escola Nova.

Voltando à relação de Poty e Viaro com a produção central nas artes no Brasil, vemos que a trajetória de consagração para os dois veio em sentidos geográficos diferentes. Guido Viaro saiu da Europa em 1927 e acabou em Curitiba, passando pelo Rio de Janeiro e por São Paulo; Poty Lazzarotto, ao contrário, em 1942 saiu de sua Curitiba natal rumo à Europa, passando pelo Rio de Janeiro (que foi, aliás, para onde voltou após a estadia em Paris). Como vimos, a vinda de Guido Viaro para Curitiba deve-se provavelmente a uma inserção rasa no circuito artístico paulista, e, segundo os relatos, à sua personalidade aventureira. O filho de Guido, Constantino Viaro (1996, p. 58) comenta que seu pai não tinha intenção de permanecer em Curitiba, só queria viajar e conhecer lugares - o que se coaduna bem com o espírito aventureiro demonstrado desde a infância. O próprio Viaro afirmou que “vim para Curitiba, como poderia ter ido para Porto Alegre ou para o Rio” (apud *Guido Viaro*, 1977). Ou seja, não havia um grande projeto, pessoal ou profissional, que orientasse Viaro na sua decisão de ir para Curitiba. Ele simplesmente foi embora de São Paulo⁶³.

A ida de Poty Lazzarotto para o Rio tem também um certo elemento de acaso, quando vista pelo prisma do evento individual, mas sociologicamente tem muitas implicações. Em 1936, Isaac Lazzarotto, pai de Poty, abriu um botequim na frente da casa onde eles moravam, na Avenida Capanema, 753⁶⁴, então relativamente distante do centro e próxima da ferrovia e da estação ferroviária. No ano seguinte, o botequim se transformou no “Vagão do Armistício”.

Nos fundos da casa havia uma estrebaria com um chorão ao lado. Debaixo desse chorão, armavam a mesa para o almoço. Um grupo de oficiais da Subsistência do Exército procurava um lugar para se reunir num dia da semana e tomar uma cervejinha em paz. Minha mãe aprendera a fazer risoto com as freiras do Colégio Cajuru, ali perto de casa. O risoto junto com as cervejas passou a ser servido no almoço, debaixo do chorão.

[...] Lá por 1940, depois que seu Isaac se desfez das vacas, adaptou a estrebaria para vagão – mais ou menos na mesma época que Hitler reusava o vagão de Compiègne. Colocou assoalho, levantou o “vagão” com pilastras por causa das

63 Araújo (1992) comenta que o objetivo de Viaro seria ir ao México, e a parada em Curitiba seria somente uma escala para juntar o dinheiro necessário. Outras fontes não negam, mas também não confirmam essa versão: é certo que a decisão de permanecer em Curitiba alguns anos depois foi tomada num momento em que ele estava prestes a ir para o México, mas não há fontes que confirmem conclusivamente que esse já era o plano quando ele saiu de São Paulo.

64 Hoje, Avenida Presidente Affonso Camargo.

enchentes. Tudo feito de comum acordo com os oficiais do exército que, parece, eram partidários dos aliados.

E o nome Vagão do Armistício, uma maneira de solidarizar-se com a França humilhada. Foi colocado um teto abaulado, como nos vagões, onde, tempos depois, Poty desenhou motivos de estrada de ferro. Não tinha placa de identificação e nunca foi registrado. Como outros clubes e casas de família em Curitiba que serviam comida, o Vagão não funcionava todos os dias, seu risoto era servido, por encomenda, nos dias e horas solicitados. (NICULITCHEFF, 1994, p. 52)

O Vagão do Armistício era um tipo de restaurante familiar que não se distinguia muito dos seus congêneres da época. O nome era uma referência aos eventos entre França e Alemanha na primeira e segunda guerras mundiais. Mas não podemos concluir se a reforma que fez com que se assemelhasse a um vagão foi causa ou consequência do batismo, já que nunca houve placa de identificação na fachada. Buchmann (2007) afirma que o batizado atesta o capital cultural de Isaac Lazzarotto, mas uma reportagem de 1949 diz que o nome não foi dado por Isaac, e sim por um dos frequentadores do restaurante.

Como é sabido, Artur Pajuaba é pródigo em dar nomes pitorescos. Quando viajava em inspeção fiscal pela estrada na divisa da Ribeira, tudo lá tinha um nome especial dado por Pajuaba. [...] Por isso, no correr do almoço, no interessante barracão dos fundos da casa de Isac Lazaroto, em dado momento exclama Artur Martins Gomes Pajuaba:

- Moçada! Isso aqui vai se chamar “Vagão do Armistício”. (SECUNDINO, 1949)

Apesar do tom de anedota do trecho, o artigo dá margem para pensar que talvez o restaurante não tenha sido nomeado por Isaac Lazzarotto. O início desse mesmo artigo dá uma ideia de qual era o ambiente que se formou no Vagão.

Num ágape ali havido, todo íntimo e cordialíssimo, no qual tomaram parte [sic], além dos membros da família Lazaroto, e de um compadre deste, cujo nome no momento não me ocorre já no barracão hoje conhecido por “Vagão do Armistício”, os seguintes: Artur Martins Gomes Pajuaba, Bernardo Correia, João Barbosa de Almeida, Octavio Secundino [o autor], Alberico Figueira, Raul Leite, Manoel Viana Junior, Roberto Bube, Henrique Gobo, prof. Gratulino Apolonio, Artur Ivversen, Elbe Lauro Pospissil, Lorêto Martins, Bruno Jonscher, Murilo Ferreira, Alcibíades Murais, Francisco Beira Fontoura, José Polêto, Harold Colin, Petrarca Calado, Oscar Monteiro Espínola, Antonio dos Santos Ribas. (SECUNDINO, 1949)

À descrição do ambiente íntimo e cordial segue-se a lista dos presentes: a família do dono, sem estar discriminada, com um compadre da família cujo nome o autor não lembra. Mas o autor conseguiu se lembrar de todos os outros presentes – que, sem exceções, são caracterizados pelo nome e sobrenome, e ele conta até mesmo o seu próprio nome e sobrenome. Sabemos que Artur Pajuaba era funcionário fiscal e dentre os outros nomes, salta o de Loreto Martins, filho do historiador paranista Romário Martins. Outra coisa que salta aos olhos é a ausência de mulheres na descrição. Uma descrição mais contemporânea sobre o Vagão pode ser útil para o leitor atual.

A construção [o Vagão] não foi testemunha apenas do cotidiano da família de Poty. “Era praticamente um ponto obrigatório na cidade”, lembra o artista. Pela grande mesa e as bancadas de madeira passaram figuras de destaque como Manoel Ribas, interventor no Paraná durante a ditadura Vargas, e outros políticos como Moysés Lupion e Munhoz da Rocha, entre secretários de estado e prefeitos. Artistas como Hebe Camargo e Luiz Gonzaga, e jogadores de futebol como Ademar Queixada e Tim também passaram por lá, como comprova um vasto arquivo fotográfico da família. “Como sempre tinha políticos por aqui, era comum os fotógrafos virem junto”. (CAMARGO, 1998)

Segundo Lourenço (2001), o Vagão do Armistício proporcionava uma intensa rede de sociabilidade aos seus frequentadores⁶⁵. A disposição do lugar, onde havia só uma mesa onde todos se sentavam, fazia com que tradicionais rivais políticos (como por exemplo Moysés Lupion e Bento Munhoz da Rocha Neto) se sentassem frente a frente.

Isso teria consequências para a família de Poty. Isaac passou de guarda-freios aposentado por invalidez a bem-sucedido dono de restaurante, promovendo o aumento do prestígio da família. Com isso, a família teve acesso a círculos privilegiados da elite paranaense, aumentando seu capital social. Este fator teria também consequências para Poty, pois foi através dos contatos feitos no Vagão do Armistício que sua arte começou a ganhar visibilidade, o que culminaria com a virada decisiva na sua história de vida.

No “Vagão do Armistício”, popular restaurante localizado no bairro do Cajuru e de propriedade do pai de Poty, o Interventor Manoel Ribas, em certa ocasião, teve oportunidade de conhecer alguns de seus desenhos, mostrando-se vivamente interessado.

Dez dias depois desse fato, Poty, foi chamado ao Palácio São Francisco e o Chefe do governo paranaense prontificou-se a custear-lhe os estudos na Capital da República. (“Um destacado...”, 1944)

Foi com essa bolsa de estudos que começou a educação de Poty nas artes visuais, em 1942. Assim, ambos os artistas em questão não devem sua formação artística ao contexto da arte curitibana. Viaro iniciou seus estudos ainda na infância, em Badia Polesine; tinha dois tios artistas (um escultor e um professor de desenho e pintor amador), que acabaram por encaminhá-lo para Veneza e Bolonha para continuar seu aprendizado artístico. Apesar disso, a maior parte dos relatos sobre ele concorda na sua característica de autodidatismo em termos de arte. De qualquer forma, embora não consagrado, Viaro já era um artista no início dos seus trinta anos quando chegou a Curitiba.

Para Poty, a consagração foi informada e mediada pelo seu aprendizado na Escola Nacional de Belas Artes. Antes disso, ele havia sido autodidata, conseguindo uma pequena visibilidade graças a algumas incursões na imprensa – também conseguidas por meio dos contatos feitos no Vagão do Armistício.

65 Seguiremos a análise de Lourenço (2001) sobre os aspectos sociais que concernem o Vagão do Armistício.

Em 1938, os proprietários do jornal **Diário da Tarde** inventavam meios de aumentar a circulação nos bairros. Um deles foi a de, todas as tardes, entregar o jornal primeiro nos bairros antes da venda no centro da cidade. Outro foi o de criar pontos de vendas nos bairros. E lá foram eles, Hostílio e Hildebrando de Araújo, mais o redator-chefe, Raul Gomes, ao botequim do pai de Poty – tocado a maior parte do tempo por dona Júlia [mãe de Poty] – para ver se poderiam contar com ele como ponto de venda no Capanema. (NICULITCHEFF, 1994, p. 45)

Ao chegarem no botequim de Isaac Lazzarotto, os editores do jornal acabaram vendo os desenhos de Poty. Resolveram publicar uma história em quadrinhos que já estava pronta, “O Tesouro Oculto”. Mas Poty resolveu desenhar e publicar uma nova história, chamada “Haroldo, O Homem Relâmpago”, que saiu em seis partes no *Diário da Tarde* (ibidem, p. 45).

Além disso, apareceram artigos no jornal sobre o seu talento. Em 24 de setembro de 1938, o *Diário da Tarde* publicou o artigo “Poti o garoto prodígio”. Em 30 de setembro, foi publicada a matéria “Como Poti, o garoto prodígio, criou sua arte”. O *lead* era igualmente significativo: “Uma vocação que se revelou desde a sua primeira infância – o heroísmo dum pai cuja vida se concentrou na formação do filhinho”. Após uma introdução elogiosa ao trabalho de Poty, o jornalista notou bem que “seu imenso mérito, mister o proclamemos, é de serem de uma criança para crianças!” - ou seja, as histórias em quadrinhos seriam voltadas ao público infantil.

Em seguida o artigo se volta para Isaac Lazzarotto. Sua estratégia discursiva é interessante: seu relato se inicia com a aposentadoria por invalidez e as preocupações advindas da falta de recursos.

Mas hoje bendigo até essa desgraça. Porque a minha reclusão em casa, me levou a me concentrar neste meu filho, no Poti, as minhas preocupações. [...] Fui, aos poucos, ao ver o interesse da criança pelo desenho, me tornando um comprador de revistas ilustradas. Comprava quantas podia. E como lutava com dificuldades, para manter minha família, acredite que eu sacrificava tudo para atender ao desejo do guri. Privávamo-nos até do indispensável para aquele fim. (“Como Poti,...”, 1938)

A referência às revistas ilustradas mostra que boa parte da formação artística de Poty se deu através dessas revistas e dos quadrinhos que elas continham. Além disso, Poty foi um frequentador ávido dos cinemas da cidade. Estas duas linguagens são específicas da formação desse artista, e estão associadas à modernidade e a um estilo de vida moderno. Também eram estigmatizadas como formas culturais menores com relação à cultura legítima, cujas referências abundam nas trajetórias dos outros agentes.

Assim, Poty esteve imerso nas influências na incipiente indústria cultural da época durante seus anos de formação. Como afirmam Lourenço (2001) e Buchmann (2007), as influências do cinema e das histórias em quadrinhos foram duradouras em Poty. Algumas características dessas linguagens se destacam: a relação entre palavra e texto; a ausência de

cor – boa parte desses bens culturais se restringia ao preto e branco. Outra característica é a das imagens sequenciais. O fato de que Poty desenhava cenas dos filmes que assistia contribuiu para que ele desenvolvesse a aptidão para pensar imagens sequencialmente – o que também é a lógica da HQ. Dessa forma, as afinidades que estas linguagens possuem com as estéticas modernas em arte podem ter sido um elemento definidor da escolha pelo moderno anos mais tarde, quando Poty entrou na ENBA. Além disso, ele se dedicou à ilustração e à gravura durante toda a sua vida. A maior parte do seu trabalho se caracteriza pelo preto e branco, já que, segundo o próprio artista, ele não se dava muito bem com a cor (NICULITCHEFF, 1994, p. 79). Vemos, portanto, que essas linguagens formaram um repertório visual que informou as escolhas estéticas de Lazzarotto ainda durante muito tempo⁶⁶.

Essas influências são claras nas ilustrações que Poty fez para a revista *Joaquim*, e representam um diferencial com relação aos outros ilustradores, inclusive com relação a Viaro. No número 3 (julho 1946), Poty ilustrou o conto “Canto de Sereia”, de Trevisan. A construção dessa imagem, com traços fortes, a perspectiva do bonde antes sugerida do que definida e o uso do alto contraste favorecido pela técnica da gravura na “máscara” central mostram a influência das linguagens comentadas acima. No fundo, o céu é apenas sugerido por pequenas manchas brancas e uma estrela. No geral, é visível o trabalho de síntese na construção dos significados.

No mesmo número da revista, na página 16, percebe-se a diferença em relação à construção da imagem de Guido Viaro “Jesus, Maria e José”⁶⁷. Primeiramente, pelo tema bíblico, clássico. Mas também pela construção das figuras humanas que compõem a imagem: delimitadas por um contorno, o volume e o movimento são feitos por uma abundância de traços internos. Ainda que as formas sejam estilizadas e haja um grau de deformação, nota-se o esforço pelo realismo. Também o trabalho no fundo confere à imagem um excesso de traços que sobrecarrega a imagem. E, como se pode perceber nos braços e pernas de Maria, o contraste feito por Viaro deve muito a técnicas de desenho e pintura.

Apesar da grande diferença de idade entre os dois, foi mais ou menos na mesma época que a consagração dos dois artistas começou a se consolidar. A de Poty, principalmente graças à sua atuação no Rio, através das gravuras e ilustrações; lembremos aqui que o ano de lançamento de *Joaquim* também foi o ano em que o livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa, foi

66 Em dois casos apresentados nessa pesquisa – o de Poty Lazzarotto e o de Erasmo Pilotto – a riqueza das fontes disponíveis apresentam provas da formação do habitus dos agentes. Podemos ver a influência de determinados produtos culturais e circunstâncias de classe nas suas práticas dentro dos universos sociais em que constituíram o grosso de sua produção. Sobre habitus, ver especialmente Bourdieu (2002).

67 Ver anexo, p. 216.

publicado – com ilustrações de Poty, para as quais ele trabalhou bastante próximo ao autor.

O reconhecimento de Guido Viaro começou a se fortalecer na década de 1940, não somente pelos seus esforços e talento, mas pela sua inserção e participação na ascensão do paradigma da arte moderna em Curitiba, ou seja, o processo do qual a revista *Joaquim* faz parte – motivo pelo qual, nesse momento, a figura de Viaro era tão importante para pessoas como Dalton Trevisan e Wilson Martins.

Além disso, ele participou de salões – inclusive recebeu medalha de bronze em pintura no Salão Nacional de Belas-Artes – e de exposições individuais e coletivas em Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro. Em 1944, Viaro fez parte da formação do Salão Paranaense de Belas Artes, ligado à Secretaria de Educação do Governo do Estado e idealizado por Raul Gomes, com participação de Erasmo Pilotto. Sua participação no Salão foi criticada por João Woiski, ligado a Alfredo Andersen e parte da rede de sociabilidade de Viaro, primeiramente, porque achou os trabalhos ruins; mas também por Viaro ter feito parte do júri e exposto enquanto artista⁶⁸ (JUSTINO, 1997). De qualquer forma, é preciso notar que nesse período, o Salão era controlado pelo establishment artístico curitibano que, em grande medida, se opunha à arte moderna.

Tanto Poty quanto Guido Viaro permaneceram ligados a Curitiba durante toda a carreira. Para Guido Viaro, isso era mais natural, já que, com a maior parte dos seus vínculos nesta cidade, ele conseguiu desenvolver ações que foram tomadas como rupturas com o padrão da arte e do ensino da arte paranaenses. No entanto, se a arte de Viaro pertencia ao mesmo complexo de questões das inovações nacionais associadas à arte moderna, ela não representava grandes inovações, um dos motivos pelo qual o trabalho dele não era tão conhecido fora do estado na década de 1940. No texto sobre os ilustradores de *Joaquim*, Quirino Campofiorito (n. 10, p. 10) comenta que

Guido Viaro há bem pouco se fez para nós uma revelação. Palavra, como não conhecíamos a fôrça desse pujante pintor. JOAQUIM nô-lo revelou como desenhista seguro e profundamente emotivo. Algumas fotos de quadros seus que nos chegaram às mãos, pela gentileza de um amigo, convenceram-nos que em Curitiba vive um dos nossos grandes artistas.

Ainda que em vias de um reconhecimento em Curitiba, Guido Viaro não era tão conhecido fora do Paraná – o que sua presença na revista *Joaquim* ajudou a sedimentar. No caso de Poty, provavelmente a contribuição da revista na divulgação do seu trabalho pesou menos, graças aos contatos e à sua fama crescente na capital federal. Mas, mesmo com sua carreira estruturada no Rio de Janeiro, Poty nunca se desvinculou de Curitiba. Pelo contrário,

⁶⁸ O que era permitido pelo regulamento, embora o júri não pudesse concorrer a prêmios.

a sua atuação no Rio serviu para reforçar os vínculos com a cidade - tanto que sua arte foi mobilizada durante as comemorações do centenário da emancipação política do Paraná em 1953, em que Poty fez o painel sobre a história do Paraná na Praça 19 de Dezembro, no centro de Curitiba.

Graças a esses vínculos com a proposta moderna em arte, tanto Viaro como Poty estavam na posição de entrar na disputa pela redefinição da cultura paranaense proposta por Dalton Trevisan na revista *Joaquim*. Já no primeiro número da revista Poty expressou sua opinião sobre o meio artístico paranaense, na entrevista que deu a Pilotto (JOAQUIM, n. 1, p. 7)

Reporter: - E o Paraná?

Poty: - Falta-nos “importação”. Parece que nos contentamos sempre com a “prata de casa”, sem nos importarmos si 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.

Poty percebia o conservadorismo na produção e nas relações na arte paranaense. Ele também concordava com Viaro em que deveria haver uma maior troca com agentes de fora do Paraná e sobre a natureza pessoal das relações no meio artístico curitibano. A solução encontrada por ele se assemelha à de Viaro.

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 gardêneas de Fulano.” Campofiorito não é um pregador de ideias novas, mas apenas um crítico honesto, que julga para orientar. Precisávamos de alguma coisa semelhante. Além disso, creio que nos faz uma certa falta a facilidade de ter regularmente boas revistas especializadas de arte. É necessário que alguém cuide de importá-las para o nosso meio. (JOAQUIM, n. 1, p. 8)

A função da crítica para Poty e Viaro seria a mesma: a orientação, baseada em um conhecimento em profundidade das obras de arte - concepção que se coaduna bem com as visões expressas pelos críticos literários. Em princípio, nenhuma delas está voltada ao julgamento do valor da obra de arte. O que se valoriza é a análise da obra e os caminhos abertos por ela, no sentido estético como no social. Isso implica uma crítica de tom mais sério e menos iconoclasta, com forte sentido de continuidade e avanço da experiência moderna em arte e literatura – razão pela qual na declaração de Poty não há combatividade com relação à tradição, que não é considerada algo negativo em si, embora seu uso repetitivo (e, portanto, não-reflexivo, acrítico) seja reprovado.

Esse tom mais sério também pode ser percebido nas declarações desses artistas. Os

termos em que Poty trata a questão paranaense são bastante vagos. Embora sua crítica seja contundente, ela não é explicitamente combativa, tratando da questão mais em termos de “meio artístico geral” do que escolhendo alvos específicos.

Apesar de Guido Viaro também ter criticado o caráter personalista das relações no meio artístico curitibano, em pelo menos dois momentos suas contribuições para a revista *Joaquim* se deram nesse sentido. No número 5 (outubro 1946), ele escreveu sobre seu amigo Miguel Bakun. O texto abre localizando a ascendência do artista homenageado.

Bakun é um slavo, nascido no Paraná.
Tudo nele é slavo: côr, malares, cabelos e o olhar... um dêsses olhares dolorosos e resignados; uma destas figuras que os dostoiéwskis russos tão magistralmente desenham a branco e preto [...] (JOAQUIM, 2000, n. 5, p. 5)

A abertura do texto, já chamando a ascendência eslava de Bakun, é um testemunho da proeminência da questão étnica no período. Aliás, Viaro não abre falando sobre a arte de Bakun – algo que permeia toda a construção do texto, focado muito mais na miséria pessoal do artista do que em sua obra.

Chama a atenção esta ida e volta, - esta obstinação em querer ser humilde à força, em ostentar uma pobreza franciscana, quando nele tudo é revolta, sem porém ter a coragem dos russos, de fazer o gesto e tudo perder: Bakun sempre se perde no meio, não por cálculo, mas por uma fatalidade que lhe pesa nas costas. [...] É uma dessas criaturas que contraria a si mesma, - êle gostaria de andar, como o salmão, sempre contra a correnteza, sabendo de antemão que isso a nada leva, - porque depois dessa obstinação entrega-se todo sem resistência pelo preço que os outros querem. (ibidem, p. 5)

O texto de Viaro mostra que Bakun representava o valor da individualidade em arte, exposta na ideia de que a sua pintura seria a expressão do artista e de seu sofrimento. Encarava a ingenuidade e as condições difíceis do artista sob um prisma moderno, que acabou por tornar virtude o sofrimento existencial de Bakun – o qual lhe valeu, ainda em vida, a alcunha de “Van Gogh curitibano”. No entanto, Viaro deixa entrever o fato de que, pelo menos até esse ponto da carreira, a arte de Bakun ainda não havia amadurecido.

A dificuldade dos meios de expressão êle contrapõe o título que lhe sugere a fantasia, mas que dificilmente êle consegue fazer chegar até o observador. Aí está a tragédia do nosso Bakun! [...] A pintura de Bakun é uma pintura milagrosa que se sustenta do nada e está de pé por um nada mas possui raízes profundas implantadas na parte melhor de Bakun, na região honesta e inexplorada das sensações – razão pela qual devemos esperar o grande milagre! (ibidem, p. 5)

Essa apreciação focada na pessoa antes do que na arte também pode ser vista no texto que Viaro publicou na revista sobre outro de seus amigos.

Leo Cobbe nem sempre era o Cobbe. Quando sua grande sede não fosse amenizada era quase uma moça prendada – era sério demais! Dava aula barbuda, levantando aquele indicador que fazia pensar em Moisés legislador. Fora isso, quando a roda de amigos ou não, porque a ele pouco importava que fossem amigos, o esperavam para

um gole, então se revelava – era o homem superior que foi. Embora em ter deixado grande coisa para justificar o entusiasmo que ficou entre os que o conheceram. (JOAQUIM, 2000, n. 3, p. 3)

Embora Viaro comente a aptidão de Leo Cobbe para a literatura, boa parte do texto é focada na personalidade do homenageado, que, como o próprio Viaro afirma, não deixou grande obra para trás. Assim, mesmo que o aspecto pessoal das relações do meio artístico curitibano fosse considerado negativo, Viaro também agia de acordo com esse jogo – o que, como vimos, também foi uma parte da estratégia de construção do mito de Viaro por parte de Dalton Trevisan.

No caso de Poty, pelo menos nesse momento e na sua produção para *Joaquim*, essas interferências personalistas são muito menos detectáveis. Suas declarações exibem formas mais objetivas de expressar a questão do Paraná diante da arte. Ele concorda com Wilson Martins na questão da comparação entre a evolução da arte no Paraná e no que ele define como “atraso” dessa produção.

Na exposição de arte francesa contemporânea, as obras foram distribuídas por diversas salas: a primeira, a sala dos antigos, na qual figuram Picasso, Matisse, Braque. Saliento isso para mostrar o atraso com que assimilamos, ainda hoje, as tendências de arte que agitam o mundo. E si pensarmos, então, no Paraná... Novidades de mais de 40 anos! Não chegamos nem a começar a experimentar o que já foi talvez superado! (JOAQUIM, 2000, n. 1, p. 7)

Implícito no trecho está a aceitação da temporalidade estrutural da arte por parte de Poty, o que permite o reconhecimento do “atraso”. Entre os primeiros modernos (nos anos 1940 já “antigos”) e este fim da linha que seria o Paraná, estaria a produção nacional central, já voltada ao modernismo, mas ainda não totalmente incorporada e aceita. Dentro da lógica do espaço artístico mundial, a precariedade do Brasil, e dentro dela, a do Paraná, são constatadas por Poty. Isso é reconhecido também por Guido Viaro, mas em um registro diferente.

Não há aqui a precocidade do norte. Mas aquela precocidade não representa uma vantagem real. Tem a consistência de uma flor. É verdade que, no Paraná, temos pouco. Mas, vendo bem, o que é que tem o Rio e S. Paulo? Poucos artistas verdadeiros! Uma obra de eflorescência europeia. No conjunto, não conseguimos chegar a uma expressão nossa. Faz-se uma exposição brasileira em Londres e os londrinenses só podem dizer que aquilo eles já conheciam de primeira mão e melhor. Mas, afinal, vendo bem as cousas: Eles querem ver sol, sol, sol. Por que não vão então à África? De fato, no Brasil há sol. Porem a criatura que aqui vive é sempre triste, com tendência romântica e, por isso, superficial. [...] Não chegamos a uma expressão de nós mesmos. [...] Nós, no Paraná, somos de amadurecimento mais lento e menos brilhante. Somos espíritos indutivos e não intuitivos. Mas isso talvez nos permita criar com maior solidez. (JOAQUIM, 2000, n. 2, p. 5)

A temporalidade estrutural da arte também é reconhecida por Viaro. Mas o problema seria também o da diferenciação artística em bases nacionais. O artista chega a igualar

Curitiba com Rio de Janeiro e São Paulo na mediocridade da produção; as diferenças dos centros para Curitiba seria uma questão do ser típico de cada região. Viaro não se limita a isso: a exemplo da análise de Temístocles Linhares sobre o simbolismo, o que seria em princípio um *handicap* - em Viaro, “somos mais lentos e menos brilhantes” - torna-se uma vantagem - “mas produzimos com mais solidez”. Nos dois casos, há a ambiguidade na aceitação da posição de dominado nas relações culturais em nível nacional; Linhares e Viaro reconhecem a posição dominada do Paraná na cultura brasileira, mas essa posição dominada pode ser simbolicamente convertida em uma vantagem. Essa ambiguidade e esse jogo de reversão da dominação não estão presentes em Poty, para quem o “atraso” é simplesmente atraso.

Tanto Guido Viaro quanto Poty Lazzarotto foram fundamentais para a construção da revista *Joaquim*. Levando algumas das questões centrais para o âmbito das artes plásticas, promoveram a ampliação do escopo e do potencial de ação da revista. No caso de Poty Lazzarotto isso é ainda mais acentuado, considerando seu papel na arregimentação de artistas atuantes no Rio de Janeiro, muitos deles novos, que promoveram discussões atuais sobre o maior centro produtor de arte do país e sua academia. Guido Viaro, com uma atuação mais restrita a Curitiba, foi eleito como mestre da arte moderna na cidade por sua produção e pela sua influência indireta, via discípulos – muitos dos quais também ilustraram *Joaquim*. Essa coletivização do trabalho artístico na revista teve uma consequência fundamental para o sucesso do empreendimento e sua relevância histórica: a mobilização em favor da arte moderna que eles passaram a representar reforçou a imagem de *Joaquim* enquanto representante privilegiada do processo de atualização da cultura paranaense.

Muitas diferenças separavam Viaro e Poty; uma grande diferença de idade, origem nacional, formação artística, história de vida. Mas Poty Lazzarotto e Guido Viaro são aproximados simbolicamente como os dois principais artistas que promoveram a arte moderna no Paraná.

4 ESTRATÉGIAS E POSICIONAMENTO EM *JOAQUIM*

No núcleo principal, a revista *Joaquim* contou com colaborações de intelectuais de formações, origens e trajetórias diferentes. É possível perceber suas inserções diferentes no espaço intelectual, embora todos estivessem ligados pelo convívio comum entre literatos, artistas, intelectuais, professores na cidade de Curitiba.

As diferenças podem ser vistas nas tomadas de posição que acabaram na própria revista. Algumas delas eram completamente divergentes, como as opiniões incompatíveis de Dalton Trevisan e Erasmo Pilotto com relação ao que a revista representava. Trevisan propunha uma ruptura radical com o passado da literatura e arte paranaenses, enquanto Erasmo Pilotto enxergava a continuação da tradição de ruptura que, segundo ele, havia começado com os próprios simbolistas que Trevisan procurou rebaixar.

Especialmente depois da saída de Pilotto da revista, Dalton Trevisan explorou a ideia de ruptura como uma tarefa de sua geração, característica forte pela qual *Joaquim* ainda é reconhecida. O apelo à pertença geracional era um importante aspecto dos seus textos combativos, como “Emiliano, poeta medíocre”, “Viaro, hélas... e abaixo Andersen!” e “A geração dos vinte anos na ilha”. A intenção iconoclasta, o posicionamento explícito e o estilo provocador garantiram uma importância histórica a estes textos, mesmo que sua estratégia de convencimento dependa pouco da força lógica dos argumentos. Por isso, o aspecto geracional proclamado por Trevisan é mais bem resolvido e explorado no domínio da ficção, que responde pela enorme maioria dos textos do autor na revista.

Muitos dos contos publicados em *Joaquim* tomam como tema os “moços”, ou seja, jovens de vinte anos⁶⁹. A situação geradora de muitos desses contos é geralmente a oposição entre as ambições desses jovens e o meio fechado e conservador que os prende e não lhes oferece as oportunidades de realizá-las. Segundo Sanches Neto (1998), o conto “Canto de sereia” é o melhor de Trevisan no que concerne a esse drama dos moços.

Serafim espera o bonde, de volta à casa, no fim de um dia de trabalho. Mais isso, este bonde que não chega nunca! Serafim, com seus 20 anos, sente em si a promessa de um general, e não tem guerra nenhuma para ganhar... Como um jovem, ele é heróico – quer tomar Jerusalem dos mouros ímpios, mas é fraco moço desarmado à mercê das tentações da carne, e não fez nada ainda! Bem, nada de **grande**, uma coisa assim como fugir para o mar nesta meia hora roubada à sua vida, em que tanta coisa podia ter acontecido e, por causa do bonde sem horário, não aconteceu: a MULHER IDEAL, um LIVRO ILUMINADOR, a VIAGEM À CHINA e, até, a VERDADE DOS LÁBIOS DO PROFETA! O moço está impaciente de tomar seu lugar no mundo, assim que o bonde chegue. (JOAQUIM, 2000, n. 3, p. 13)

⁶⁹ Somente um exemplo será colocado aqui. Para uma análise mais aprofundada da ficção de Trevisan em *Joaquim*, ver Sanches Neto (1998).

Nos contos que têm os “moços” como tema, em geral há um tom pessimista. No embate que se realiza entre as aspirações e a realidade desses moços, o que acaba pesando mais e determinando o destino dos personagens são os constrangimentos do meio.

Ele [Serafim] tem de voltar, é o arrimo da família, trabalha oito horas por dia afim de ganhar o dinheiro que paga o pão, o leite e a carne. Serafim é um moço ainda – vinte anos já, meu Deus do céu! - e tem a grave circunspecção do homem de negócios, o prestante guarda-chuva ao braço como um brasão de armas da família! [...] Serafim quer ganhar as estradas, ouvir homens pedir um trago para esquecer em outras línguas, ser um vagabundo e ir até os picos gelados da Terra do Fogo. (ibidem, p. 14)

Os laços que prendem os moços à “província” são mais fortes do que as suas aspirações. Frente a isso, os personagens usam o devaneio de grandeza (aqui e em outras partes ligado à ideia da viagem) como válvula de escape para a frustração a que estão fadados. Os devaneios funcionam como uma ficção do personagem dentro da ficção do autor, um artifício interessante uma vez que esses personagens replicam o dilema do autor. Os posicionamentos de Trevisan nos textos combativos mostram que ele, como seus personagens, era um “moço” de grandes ambições⁷⁰ num ambiente que ele sentia como restrito demais.

Embora a perspectiva geracional dê unidade a boa parte dos textos de Trevisan em *Joaquim*, agindo como princípio unificador dos textos combativos à ficção, há uma diferença entre os dois tipos de texto: no geral, os combativos têm um tom otimista – para Trevisan, a nova geração estava assumindo a tarefa de renovação e trabalho intelectual sério e de qualidade. Já a ficção demonstra um tom derrotista com relação aos moços retratados. Nesse sentido, os “moços” da ficção de Trevisan em *Joaquim* são o seu outro caso do possível; à maneira de Flaubert exorcizando o seu Frédéric Moreau ao escrever *A Educação Sentimental*, Trevisan exorcizou o seu moço fracassado potencial ao produzir *Joaquim* e ao ser bem sucedido em fazer com que fosse reconhecida e impusesse seus pontos de vista sobre a literatura paranaense⁷¹ – e, numa perspectiva teleológica, em instaurá-la como um capítulo valioso na sua história pessoal enquanto contista.

A ambição de tornar *Joaquim* o veículo de uma geração ultrapassou a produção de Trevisan; a chamada da revista à questão geracional entre artistas, críticos, a nova geração da França, a “nova geração” de 1880, mostram que a caracterização geracional era um princípio unificador – o que coloca o problema: se há a pretensão geracional explícita, por que o núcleo

⁷⁰ Com certeza uma das características mais pronunciadas de Trevisan desde *Tingui*.

⁷¹ Durante a pesquisa, ficou claro que a maior parte das análises da revista são informadas por seus próprios discursos, e que a história da literatura paranaense foi reescrita (no que veio antes) e escrita (no que é considerada determinante de eventos futuros) por *Joaquim*, especialmente nas estratégias de Trevisan. Isso pode ser visto na imensa maioria das fontes consultadas, mas tem um exemplo especialmente bem acabado em Samways (1988).

principal de *Joaquim*, nos agentes vinculados a Curitiba, é constituído por agentes que não pertencem a essa geração?⁷²

Como vimos, três dos principais agentes da revista eram consideravelmente mais velhos do que Trevisan e a geração nascida em torno de 1925, os moços do pós-guerra. Isso não se resume a uma questão de idade: os posicionamentos de Pilotto, Linhares e Viaro se diferenciam dos de Trevisan, Martins e Lazzarotto. Com destaque, em Erasmo Pilotto e em Temístocles Linhares há um apelo à continuidade da discussão paranaense. Pilotto, ao enxergar solução de continuidade de *Joaquim* em relação aos movimentos culturais paranaenses anteriores; Linhares, ao reciclar o paranismo em suas preocupações com a civilização paranaense. Por parte desses agentes, não há a recusa do paradigma paranista da especificidade do Paraná – embora não haja também uma celebração ufanista do tipo Romário Martins. No caso dos agentes mais novos, há ou uma vontade explícita de ruptura, ou a crítica (no sentido geral, não no literário), ou então eles ignoram o paranismo, como se pode ver em *Interpretações*, de Martins.

Além disso, o embasamento da argumentação por parte desses agentes difere nos dois grupos. Os posicionamentos de Pilotto e Linhares demonstram grande erudição e o cruzamento de referências – e isso é parte de uma estratégia consciente de exposição e formulação de ideias. A amplitude de suas leituras é evidentemente grande, e as questões tratadas não se resumem a uma ou outra área do conhecimento. A atividade educacional de Pilotto era embasada não só na pedagogia, mas na literatura, na filosofia, nas artes, na música... E o mesmo valia para Linhares, cuja crítica se referia à filosofia, literatura, sociologia e à política.

Já a atuação dos “moços”, pelo menos nesse momento, é mais pontual e restrita. De modo geral, suas ideias são colocadas de forma muito mais simples e direta – sem por isso

72 Essa é a questão central na discussão de geração aqui proposta. Desde Mannheim (1982), o tratamento sociológico do problema das gerações passa pelo entendimento dos mecanismos de herança e de mudança social em uma perspectiva diacrônica. Com base nesse referencial, podemos entender geração como um tipo de categoria social que se forma a partir da exposição dos indivíduos a certos referenciais de experiência durante um período em que as disposições estão se formando enquanto estruturas estruturantes, de modo que o efeito da exposição a tais experiências tem um efeito duradouro na cosmologia e nas práticas dos indivíduos. Mas neste caso, não somente existe uma geração em pauta (como sempre existe em função do devir histórico), mas certos membros dessa geração mobilizam o próprio conceito como parte do entendimento da sua situação histórica e, mais importante, como um argumento na luta em que eles se inserem (no caso, as lutas da produção cultural do período). Essa especificidade do objeto aproxima a discussão do que Schorske (1978) levanta do caso austríaco. Como será explorado no decorrer do trabalho, a geração da qual Trevisan pretendia falar tem, de fato, especificidades conscientes e inconscientes decorrentes de certas experiências, nem todas mobilizadas nas lutas em que a revista se inseria. Há uma tensão entre a experiência total de geração e a experiência de geração mobilizada nas disputas, de modo que analiticamente podemos pensar em dois usos do conceito de geração: enquanto categoria objetiva (a perspectiva analítica mais geral de nossa pesquisa) e enquanto arma mobilizada na defesa de certos interesses (objeto da pesquisa enquanto categoria nativa).

serem menos incisivas.

O que verificamos entre esses agentes são formas diferenciadas de encarar o trabalho intelectual. Para Linhares e Pilotto, o ideal do trabalho intelectual é a máxima erudição em múltiplas áreas – pois aqui não existem áreas específicas. As áreas específicas do conhecimento são todas subáreas de um domínio maior, o domínio do espírito. Pilotto e Linhares eram intelectuais *per se*; para eles, o domínio erudito dessas diversas subáreas era a condição de seu trabalho e de suas existências enquanto intelectuais.

As condições de seu trabalho para a nova geração começavam a se transformar, o que foi inadvertidamente resumido por Wilson Martins (1997, p. 26) em uma autodefinição anos mais tarde: “Intelectual no sentido largo, crítico literário no estrito. Leitor profissional. Quanto ao magistério, foi um complemento disso tudo (e vice-versa).”

Os agentes da nova geração possuíam uma prática restrita, geralmente identificada com mais força a uma ou outra área da cultura. A identificação primária de Martins é com a crítica literária; a de Trevisan, com a ficção; e a de Lazzarotto, com a gravura. Não que não houvesse erudição entre esses agentes, ou que a erudição fosse desnecessária; mas a atividade intelectual não necessariamente implicava uma imersão total na “vida do espírito”. Até porque essa vida do espírito, vinculada a um ideal aristocrático da cultura, é exatamente o que estava em baixa no pós-guerra, fomentando a preferência pelos temas de desprivilegiados na literatura e na arte, ou seja, fomentando temas sociais e, em outros produtores culturais, políticos. Diante disso, não é de estranhar que os altos valores abstratos do simbolismo fossem tão repelentes a Dalton Trevisan, ou que tantas das gravuras de Poty Lazzarotto se dedicassem a prostitutas, marinheiros, lavadeiras – justamente aqueles a quem era negada a entrada na aristocrática vida do espírito⁷³.

No entanto, é preciso ressaltar que essa transformação na concepção do trabalho intelectual era difusa, não um corte radical. A trajetória de Wilson Martins, “intelectual no sentido largo”, demonstra especialmente a força de atração à concepção intelectualista do

73 Esperamos que esse trecho esclareça as notas anteriores sobre a necessidade de distanciamento da valoração com relação às categorias nativas. Trata-se aqui de categorias e concepções diferentes do que era a vida intelectual e de como a cultura deveria ser manejada e operacionalizada. É imprescindível que deixemos claro que a caracterização de “intelectual”, “erudito” NÃO implica em superioridade, até mesmo porque as transformações nas condições de exercício da cultura privilegiaram em períodos posteriores o molde de especialização que caracteriza o modelo de trabalho cultural dos novos e não dos velhos – o que em parte explica porque, dos agentes tratados aqui, os mais velhos são os menos reconhecidos enquanto intelectuais, ao passo que especialmente Trevisan e Lazzarotto são consagrados nas suas áreas de atuação específicas. O fato de que a universidade é um dos principais depósitos de intelectuais ao molde antigo e que esta pesquisa é feita dentro da universidade não deve enganar o leitor: NÃO tomamos partido por um ou outro modelo de trabalho cultural, e sim procuramos empregar um método de pensamento e análise que busca compreender os sistemas de classificação em questão – aliás, um assunto que, se presente em Bourdieu, deve a sua presença aqui muito mais ao referencial durkheim-maussiano.

trabalho intelectual, dada pelas condições do exercício da crítica na época.

A crítica era uma das atividades culturais mais abertas. A concepção historicista da literatura e da arte enquanto áreas dependentes do domínio do social demandava uma capacidade de análise muito abrangente por parte de seus agentes; além do mais, a crítica, enquanto atividade comparativa, demandava um amplo conhecimento do panorama literário brasileiro e internacional. Somado a isso, não existia uma formação específica para crítico literário – o que apenas começava a se estruturar na década de 1940, com a consolidação dos cursos de letras. As condições básicas para ser um crítico eram erudição, capacidade de análise e saber escrever. A crítica era a atividade intelectualista por excelência, e Wilson Martins dominou essa regra – o que explica sua ascensão relativamente rápida⁷⁴. Dentre os jovens, Wilson Martins era o mais velho, e não somente em termos de idade, mas sim porque esta força de atração o aproximava dos ideais da geração mais antiga.

Em alguns aspectos, Guido Viaro estava fora dessas questões. Enquanto estrangeiro, a sua formação inicial enquanto artista e pessoa não deve nada ao contexto paranaense, nem mesmo ao brasileiro. Além disso, ele não era, e, até onde se pode perceber, também não queria ser um intelectual. Certamente, ele tinha ideias e posicionamentos sobre arte e outras questões; mas não há nele um ímpeto para a formulação de grandes ideias, pensamentos e ideologias. Isso transparece para Erasmo Pilotto, na entrevista com o artista publicada no segundo número. No espaço de duas colunas e na mesma resposta, Viaro vai da defesa do individualismo e do egoísmo do artista para a defesa da socialização do artista através da comunicação. Isso não escapa a Pilotto, que “interrompe” em pensamento a resposta de Viaro.

REPORTER. - (Em sua intimidade). - Êste camarada termina por me convencer que o seu processo de pensamento é o único justo. Há indivíduos que, para chegarem a se contradizer, para chegarem de uma ideia à ideia oposta, precisam de anos, e até de uma vida. O Viaro, no espaço de duas horas, vai e vem com uma incrível plasticidade. Será uma questão de velocidade do pensamento, de velocidade do espírito? (JOAQUIM, 2000, n. 2, p. 5)

Ou seja, Pilotto percebe a falta de rigor do pensamento de Viaro, que também aparece depois no texto. O trecho aqui começa com Viaro falando:

Não podemos ir fazer arte como as obras de Dickens, que antes de a gente abrir já nos fazem ver as mulheres com o seu tricot ao colo, as mulheres que soltam os seus

74 Süsskind (2002) resume bem a situação da crítica na época e as transformações pelas quais ela passava. No entanto, é de se notar a oposição entre a crítica de rodapé e a crítica acadêmica em consolidação. Nessa e em outras análises, fica claro que a crítica de rodapé é geralmente tomada pelo seu pior (o amadorismo possível dentro do quadro de uma prática pouco codificada) e a crítica acadêmica, no seu melhor (o rigor analítico), o que tende para a valorização e um viés que “esquece” a existência de trabalhos de baixa qualidade dentro da academia (o polo vencedor da disputa da crítica). Esse enviesamento foi bem notado por Monteiro (2012) na sua análise da fortuna crítica de Dalton Trevisan, e foi percebido e exposto por Wilson Martins durante toda a sua carreira. Pode ser útil apontar que essa oposição na crítica literária é análoga à oposição entre sociologia ensaística e sociologia científica (ou seja, entre sociologia pré- e pós-Florestan Fernandes).

óculos em cima da mesa, pega um lápis e diz: Como é lindo êsse Ivanhoé...

REPORTER. - Mas Ivanhoé não é de Dickens.

VIARO. - É o mesmo. Não tem importância. [...] (ibidem, p. 5)

Pode ser que essa falta de rigor o tenha protegido de uma influência maior do meio artístico paranaense, permitindo-lhe criar uma obra singular ante o resto da produção de paranistas e discípulos de Alfredo Andersen – com quem mantinha vínculos de sociabilidade. Viaro também destoava no seu comportamento, o que motiva a metáfora dele feita por Trevisan como “um carro de incêndio com as sirenas abertas” (ibidem, n. 7, p. 10). Viaro também representava uma inovação moderna em função de sua personalidade.

Na comparação entre Viaro e Lazzarotto, chama a atenção que o último se especializou em algumas linguagens artísticas: no período de *Joaquim*, na gravura e na ilustração (mais tarde seguiria o mural). Não vemos essa especialização em Guido Viaro, que se dedicou à pintura, ao desenho, à gravura (e só parou de fazer essa última devido a uma complicação de saúde por conta da manipulação dos ácidos).

Esse processo crescente de especialização é uma marca da cultura da década de 1940. A acentuação do processo de diferenciação das profissões culturais é o que promoveu a mudança na concepção do trabalho intelectual. Como colocou Antonio Candido (apud PONTES, 1998), a sua geração não foi marcada pelos “destinos mistos” que caracterizavam os intelectuais anteriores. O caso de Antonio Candido e do grupo de *Clima* mostra um dos elementos cruciais nessa diferenciação: o estabelecimento das faculdades de letras, que provocaram o cisma entre a literatura e a sociologia e o desenvolvimento da crítica acadêmica que faria a crítica de rodapé praticada por Martins cair no ostracismo⁷⁵.

Nas artes plásticas, a trajetória de Poty representa uma quebra com a ideia de uma “alta cultura” no sentido clássico, pois sua formação artística inicial autodidata deve-se à nascente indústria cultural. Mais tarde, sua inserção no campo artístico está relacionada ao alto valor simbólico da ilustração no mercado editorial. A ilustração e a gravura, enquanto linguagens do múltiplo, apontam para um tipo de difusão da arte que está muito mais próxima de uma lógica de massas do que da distinção exclusivista da obra de arte única, o que na época era informado pelos ideais da arte social. Novamente é preciso lembrar que, durante os anos 1940, essas transformações estavam em curso, e não consolidadas. Na verdade, esses aspectos só começaram a adquirir plena significação na década seguinte. O que podemos observar são tendências que desembocariam em eventos posteriores.

Outra tendência importante que ocupou espaço nas mentes dos intelectuais em pauta

⁷⁵ E num dos sentidos de reação à crescente especialização por parte dos intelectuais católicos, ver Pinheiro (2007).

também pode ser vista em Poty Lazzarotto, que possui uma particularidade ante os outros agentes. Como bem observa Buchmann (2007), os produtos culturais consumidos por Poty durante sua infância e adolescência eram americanos. Dentre todos os agentes estudados, ele é o mais influenciado pelos Estados Unidos. Os outros participantes de *Joaquim* vêm de uma matriz essencialmente francesa – não é coincidência que o número temático da revista tenha sido dedicado a André Gide. Os efeitos da guerra também refletem essa matriz, como mostra o caso dos dois críticos: havia a preocupação com o estado em que a França sairia da guerra, se manteria a sua posição como centro mundial máximo da arte – Linhares até torcia para que isso acontecesse. Mas não aconteceu – pelo menos não no grau de antes da guerra – e nisso o caso de Poty é sintomático de uma nova dominação cultural em curso na época.

Outro sintoma do mesmo processo pode ser a influência sofrida por Dalton Trevisan de uma escritora não americana, mas de língua inglesa: Katherine Mansfield. Segundo Costa (1991, p. 9), “No Brasil ela [Mansfield] surgiu na antiga coleção Nobel, da Globo (possivelmente editada, e com certeza traduzida, por Érico Veríssimo), ainda nos anos 40. Essa única edição chegou a influenciar quase toda uma geração de contistas e escritores: o próprio Érico, Marques Rebelo, Telmo Vergara e outros.” Tanto Linhares quanto Martins, em suas críticas sobre Trevisan, apontam essa influência. Em outros lugares, referem-se à tendência mansfieldiana no conto até mesmo com certo desgosto, de tão disseminada que foi. A influência foi assumida na homenagem que Trevisan fez à autora (JOAQUIM, 2000, n. 14, p. 10):

My darling Katherine (Mansfield):

amada miss Beauchamp, que tinha um pulmão pleurítico e como Betsy, a cavadora de ouro, fugiu em cima de um barquinho na nova Zelândia, enxovalhando as honradas câs do Papá, casada por alguns dias com um e dormindo na casa de outro – bravo miss Beauchamp! [...]

Poor Kathy, feia mas tão linda, faltou-lhe na vida (essa mágua matou-a) um coronel da Índia como eu, bravo moço de óculos que, morta ainda, lhe beija com delírio as mãos de onde nascem, entre risos gaios, petúnias.

(a) Dalton Trevisan.

E lembremos que esse é um texto que continuou no repertório do autor já dentro do que hoje é a sua bibliografia oficial, que começa em 1959 com *Novelas nada exemplares*.

Portanto, as diferenças geracionais entre os agentes mais velhos e os “novos” são diferenças objetivas, apesar do enorme esforço empreendido pelos agentes de *Joaquim* e pela historiografia para anulá-las. Diferenças de referências culturais, formação educacional, concepções sobre o trabalho intelectual. Mas a pergunta feita anteriormente ainda não foi respondida: se havia uma pretensão explícita de vincular *Joaquim* à nova geração, por que o

núcleo principal da revista contém elementos estranhos a essa geração?

Podemos verificar quais foram os efeitos potenciais da reunião desses intelectuais tão diferentes entre si.

O primeiro efeito é de ordem prática: divisão do trabalho. Olhando retrospectivamente, percebemos que cada agente assumiu funções específicas na revista. Os artistas trouxeram o conhecimento técnico da gravura e da linguagem visual; Poty também assumiu a função de ponte entre Rio de Janeiro e Curitiba. Antonio Walger, ao assumir a gerência da revista e a preocupação com seu aspecto financeiro, garantiu sua independência⁷⁶. Os críticos, ao trazerem sua erudição e capacidade de análise, conferiram à revista a profundidade que Dalton Trevisan não tinha condições de executar sozinho. Trevisan trouxe seu talento para a ficção – um artigo relativamente raro, se pensarmos que a marca maior da geração de 45, divulgada por *Joaquim*, se deu na poesia – e, na condição de diretor da revista, realizou diversas estratégias bem-sucedidas de divulgação. Num olhar retrospectivo, vale lembrar que Trevisan tornou-se um dos maiores escritores brasileiros nas décadas posteriores, o que contribuiu para salvar a revista do esquecimento.

O segundo efeito da variedade dos colaboradores pode ser apreendido por uma das respostas recebidas graças às estratégias de divulgação. No número 8 (fevereiro 1947) da revista (p. 13), o texto de Tasso da Silveira sobre *Joaquim*, originalmente de *A Manhã*, foi reproduzido:

Em alguns de seus números sucessivos “JOAQUIM” publicou certas coisas que eu não poderia considerar agradáveis. O ataque a Emiliano Pernetá, por exemplo, levado a efeito por simples prurido de irreverência, tão natural nos moços, mas que os pulhas da crítica esquerdista receberam como sintoma expressivo de um novo gênio criador no Paraná. Esse ataque, no entanto, era firmado por Dalton Trevisan. A um poeta da qualidade de Dalton Trevisan perdoam-se impertinências. [...]
Ao lado de Dalton Trevisan e de outros, atua na revista a penetrante e equilibrada consciência crítica de Temístocles Linhares, que o Brasil inteiro conhece. [...] Temístocles Linhares está senhor do simbolismo entre nós. E vem expondo com clareza admirável os resultados de sua meditação profunda do mesmo.
“Nicanor, o herói”, de Trevisan, é da mesma substância de “Sonata ao Luar”: raconto cheio de doloroso senso do humano e de poesia infinitamente inquieta, que totalmente nos domina a sensibilidade. “Minha cidade” é uma página lírica de outra espécie: da espécie, que já vai caindo de moda, do lirismo esquerdista feito de provocantes inversões de sentimento com o fim premeditado de irritar e destruir.

Mesmo que Tasso da Silveira rechace as tomadas de posição de Dalton Trevisan, *Joaquim* oferecia também o posicionamento muito mais moderado, mais sério e mais

76 O tema aqui é obviamente a denegação do aspecto econômico no domínio cultural (BOURDIEU, 1996). É sintomático que *Joaquim* tivesse um agente especializado no aspecto financeiro, que esteve presente em todas as edições de forma muito próxima a Trevisan e que não utilizou a revista como meio de consagração intelectual (Walger não assinou textos na revista). Mais informações sobre ele e sobre sua relação com Trevisan podem ser encontradas em Samways (1988), publicadas pela autora de uma forma que foi criticada por Trevisan (1994), que chegou a tentar impedir a publicação do livro.

paranista de Temístocles Linhares. A diversidade tornava possível que existisse alguma coisa aproveitável na revista para todo mundo. Portanto, a variedade de posicionamentos e opiniões na revista favorecia a ampliação do público potencial.

O terceiro ponto sobre a reunião desses colaboradores não se refere aos seus efeitos, mas ao que pode ser uma causa – ainda que não explícita e consciente. Nesse núcleo central de *Joaquim* existia pouco capital específico⁷⁷. Com relação aos mais velhos, Guido Viaro era pouco conhecido fora de Curitiba e que, em termos de exposições e premiações, a década de 1940 representa o início da sua ascensão enquanto artista. No caso de Erasmo Pilotto, apesar de ser um educador reconhecido em Curitiba, seu capital literário era muito baixo: em termos de publicações oficiais, ele havia organizado as obras de Emiliano Perneta e escreveu *Emiliano*, livro no qual ele mesmo reconhece que o simbolismo estava em baixa na própria Curitiba. Sobre Perneta especificamente, Pilotto comenta que:

Eu sei que, neste instante, tens um gesto de incredulidade, porque pressentes um erro de medida, sabes que Emiliano não é um gênio e receias não encontrar o universal. A tua incredulidade é justa. É, até, justíssima. (p. 14)

Em outro trecho, faz comentários sobre o simbolismo:

Foi no cinquentenário do simbolismo, em mil novecentos e trinta e seis. Havia um riso irônico em cem lábios. Diziam e sorriam: - Por que comemorar um movimento que nem se pode dizer que tenha em verdade vivido? Por que essa pressa em festejar o simbolismo? Acaso se teme que, esperando o centenário, não se possa mais falar em simbolismo?
E o riso irônico voltava nos cem lábios. (p. 29)

Ou seja, seu único livro literário autoral até o momento de *Joaquim* se referia a um movimento que já estava colocado em xeque em 1936. Temístocles Linhares era professor de literatura na Faculdade de Filosofia, mas o capital intelectual da faculdade na época era baixo; além disso, ele só publicou um livro de autoria individual em 1949, depois do fim de *Joaquim*.

Os pertencentes à nova geração também sofriam com a falta de capital específico, mas nisso certamente deve se contar o fato de que eles tinham tido menos tempo de se projetar na vida cultural – e suas carreiras se mostravam promissoras. No caso de Wilson Martins, aos 25

⁷⁷ Agradeço ao prof. Bernard Lahire por ter levantado este ponto central à discussão. Aqui a referência à ideia de capitais específicos deve-se a Bourdieu (especialmente 1996), que levanta a questão de que cada espaço social autônomo constitui capitais específicos graças às lógicas diferenciadas que regulam seu funcionamento. O capital específico aqui referenciado seria, portanto, capital intelectual, baseado no prestígio de uma produção intelectual – e que, como vemos, é muito baixo entre os agentes. Isso é importante porque iniciativas iconoclastas “de vanguarda” tendem a ser efetuadas por agentes em condição de acumulação de capital específico – agentes que conhecem a fundo as regras do jogo e possuem as condições objetivas para realizarem quebras de paradigma sem serem expelidos do jogo. Mas, como vemos entre os agentes de *Joaquim*, o baixo capital total dos agentes se coaduna com as condições paradoxais da “renovação” que fez a fama da revista.

anos, uma coletânea de sua crítica estava sendo publicada por uma editora importante do país; Poty Lazzarotto iniciava sua carreira na capital federal, propulsão pela Escola de Belas Artes, tendo ganhado alguns prêmios e ilustrado *Sagarana*. Comparados aos mais velhos, podemos ver que Martins e Lazzarotto estavam até bem, e provavelmente tinham mais oportunidades de serem reconhecidos nos centros no momento do início de *Joaquim*.

O mesmo não pode ser dito de Dalton Trevisan. *Tingui* era nominalmente um periódico de estudantes, o que restringia muito sua capacidade de ser transformado em capital; seus dois livros de poesia eram brochuras editadas via *Tingui*; *Sonata ao Luar* foi uma publicação independente e, a contar pelos trechos de crítica publicados a ela no número 1 da revista (p. 17), teve repercussão apenas local. O concurso de contos em que havia sido premiado em 1945 era o concurso de uma editora local com tendências paranistas, GERPA. Além disso, Dalton Trevisan não estava entre os membros da delegação paranaense no Congresso de Escritores de 1945 – o que seria até de se esperar, já que a delegação era composta basicamente por agentes estabelecidos do meio intelectual paranaense. No entanto, ele também não estava entre os assinantes da mensagem dos novos, lida na abertura do Congresso por Wilson Martins. Dentre todos os agentes principais de *Joaquim*, tanto da nova geração quanto da antiga, Trevisan era o mais desprovido de prestígio literário e intelectual – justamente ele que bradou mais alto em defesa da nova geração e de *Joaquim* como o seu veículo representativo⁷⁸.

Mesmo nessas condições, Dalton Trevisan tornou-se o representante dessa geração nos dois anos de *Joaquim* e para o resto da história. Como ele conseguiu essa façanha foi decorrente de estratégias cujo meio foi a própria revista.

Primeiramente, pela ação de Dalton Trevisan, *Joaquim* escolheu o lado “certo” - ou seja, o que venceu as disputas intelectuais: o lado do modernismo central. Esse é o princípio fundador do sucesso de *Joaquim*. As outras estratégias visíveis na revista giram em torno desse princípio, que certamente não seria nomeado dessa forma pelos agentes.

Na entrevista que Érico Veríssimo concedeu aos jornais de Curitiba houve uma referência do repórter ao “movimento modernista que se desenvolve no Paraná”.

Queremos esclarecer desde logo que rejeitamos essa classificação na qual o nome e o espírito de JOAQUIM se viram envolvidos.

Falar ainda hoje em movimentos “modernistas” dentro da gloriosa concepção que a seu tempo teve a Semana de Arte Moderna, de 1922, demonstra tal alheamento do sentido de nossa evolução literária (nossa: da literatura brasileira) que torna impossível qualquer discussão sensata a respeito. Porque teríamos de começar explicando coisas elementares e felizmente não há tempo para isso.

O movimento de renovação intentado por JOAQUIM não tem ambições

⁷⁸ Novamente é preciso dizer que o sucesso de Trevisan só pode ser entendido tendo em vista a condição paradoxal da “renovação”, que era renovação em termos locais mais adesão completa ao paradigma vigente em termos da cultura central-nacional. Mais detalhes no decorrer.

modernistas: tem ambições **modernas**. Os que puderem fazer a distinção entre as duas palavras saberão o que isso quer dizer. (JOAQUIM, n. 11, p. 3)

Essa nota não está assinada na revista. Pelo estilo provocativo, bem pode ser de autoria de Dalton Trevisan. Mas, ao contrário dos textos combativos, em que a eventual falta de argumentos era encoberta pelo trabalho de estilo, aqui a falta é uma recusa de argumentação, justificada pelo fato de quem sabe do que está sendo falado não precisa de explicação. Esse é um dos pontos em que se evidencia que *Joaquim* era uma revista para *insiders* do “moderno” inaugurado em 1922⁷⁹. A leitura de *Joaquim* dependia de um conhecimento e de uma concordância prévios das linhas gerais do paradigma intelectual inaugurado na Semana de 1922 – o que chamamos aqui de “modernismo central”.

De certa forma, as próprias afirmações de Trevisan em seus textos combativos podiam gerar essa leitura de que o que estava acontecendo em Curitiba, com *Joaquim*, era uma tentativa de replicar 1922 localmente. Afinal, seu grande ataque foi a um poeta simbolista; em “A geração dos vinte anos na ilha”, ele havia explicitamente rejeitado a ocorrência de um movimento modernista no Paraná. Somado a isso, a caracterização de “atraso” da arte paranaense possibilita uma correspondência entre 1922 em São Paulo e 1946 em Curitiba – o que foi levado a cabo por Martins (comparando o modernismo paulista com o que Viaro realizava em Curitiba na década de 1940).

Entretanto, a recusa de circunscrever a revista a uma repetição do modernismo paulista em terras paranaenses é exemplo de uma das ambições de Trevisan em *Joaquim*. Sua ambição era de se alinhar ao modernismo central, mas não ao da década de 1920 e sim ao da década de 1940 – ou seja, era uma adesão ao paradigma inaugurado em 1922 e não ao movimento modernista. Pode-se ver esse posicionamento na entrevista-colagem (utilizando trechos de livros) de Trevisan, no qual ele é presumivelmente o “Repórter”⁸⁰. Em “Diálogo nº1” (n. 19), o “Repórter” dialoga com Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Antonio Candido, Antonio de Alcântara Machado, Álvaro Lins, Roger Bastide e Mário de Andrade.

Ter pensado *Joaquim* como uma replicação da Semana de Arte Moderna tornaria a iniciativa um anacronismo já de saída. Uma importante ideia da noção de “moderno” nos textos combativos de Trevisan era a do pertencimento a seu próprio tempo; na década de 1940, isso significou alinhar-se e alinhar *Joaquim* às discussões dos intelectuais dominantes, ou seja, às discussões da linhagem que havia se inaugurado na década de 1920 com a Semana,

79 O que refuta as leituras que insistem que *Joaquim* tinha um papel pedagógico e queria educar o gosto dos leitores, uma visão que certamente se deve à circunscrição paranaense da atuação da revista e à aceitação da caracterização do Paraná enquanto uma “ilha”.

80 Replicando a estratégia textual utilizada por Erasmo Pilotto no começo da revista.

que passava por uma reavaliação na época.

A primeira estratégia empregada para promover esse alinhamento foi o elogio explícito. Em “Emiliano, poeta medíocre”, Trevisan infere que, se críticos como Álvaro Lins, Antonio Cândido, Sérgio Milliet *et al* não consideravam o simbolismo e Pernetá, isso era um sinal claro de que nem um nem outro tinham importância. A mensagem é clara: se eles não falaram sobre alguma coisa, essa coisa não é boa (ou não existe). O elogio foi bem aceito.

No momento, circulam, pelo menos, quatro publicações de grande interesse, uma de escritores feitos, três de principiantes: “Província de São Pedro”, no Rio Grande do Sul; “Edifício”, em Belo Horizonte; “JOAQUIM”, no Paraná; “Magog”, no Rio. [...] *Imagino daqui o santo ímpeto dos jovens paranaenses, empenhados em divulgar idéias modernas sobre o teatro, pintura, música, poesia, sem esquecer a política. Pela energia da sua investida, pressinto a vastidão da inércia local, o academismo frio, dessorado, reduzido a poesia de sobremesa e pôr-do-sol que impera no gosto. Aliás, o Paraná tem uma “amende-honorable” a fazer para com a literatura nacional. De lá, com efeito, partiu um dos movimentos mais medíocres que a tem infestado, apadrinhado por Nestor Vitor, Rocha Pombo, Emiliano Pernetá e logo acolitado por uma série de então jovens poetas e escritores, logo tornados paranaenses honorários quando não o eram de nascimento.* (JOAQUIM, 2000, n.3, p. 11, grifos no original)

Esse texto, originalmente publicado no rodapé “Revistas”, nos Diários Associados, foi intitulado “JOAQUIM – a irreverente e a heróica”. Em termos de estratégia, há uma construção interessante do diálogo entre Trevisan e o autor deste texto – o próprio Antonio Candido, que confirma a posição de Trevisan quanto à mediocridade do simbolismo – mas, como vimos, o motor gerador de “Emiliano, poeta medíocre” é justamente a consciência de que essa já era mesmo a opinião de Candido sobre o assunto. Ou seja, existe uma circularidade de reconhecimento – Trevisan reconhece a autoridade de Candido concordando com a opinião dele; em resposta, Candido legitima a posição de Trevisan ao comentá-lo e parabenizá-lo por concordar com o que já era sua opinião desde o começo. Candido confere a sua autoridade a Trevisan e, por extensão, legitima a iniciativa “irrevente e heróica” da revista. Isso pode ser visto na descrição da tarefa de *Joaquim*, que estaria contra a “inércia local”, o “academismo frio, dessorado”. O que é raramente comentado é a construção do argumento de Candido: ele “imagina daqui [ou seja, distanciadamente, do centro] o ímpeto dos jovens”; ele “pressente a vastidão da inércia local” através da “energia da investida” dos moços. Essas construções textuais mostram que Candido aceita a versão do provincianismo paranaense fornecida por Trevisan, já que ele não tinha grande ideia do que estava acontecendo em Curitiba – ele apenas “imaginava” e “pressentia” a situação. Não à toa o seu comentário sobre o espaço literário paranaense refere-se ao simbolismo, um movimento que havia perdido a vitalidade décadas antes.

Há no trecho de Candido uma referência à outra importante estratégia utilizada por

Trevisan: a inclusão de *Joaquim* numa rede de circulação de revistas de novos, fenômeno também explorado no artigo de Martins sobre a nova geração. Nos dois anos de circulação de *Joaquim*, foi acusado o recebimento de 28 revistas, das quais pelos menos 14 foram citadas como “revistas de novos”. Outro fator notável é a variedade da origem dessas publicações: além de Rio de Janeiro e São Paulo, foram recebidas revistas editadas em Minas Gerais, Ceará, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Goiás, Pernambuco, e também duas revistas em Lisboa.

Algumas dessas revistas tinham *Joaquim* como representante no Paraná: *Paralelos* (São Paulo), *Panorama* (Belo Horizonte). A circulação das publicações promoveu a comunicação entre esses “moços” – por exemplo, Georges Wilhelm, diretor de *Paralelos* (São Paulo) colaborou com cinco textos para *Joaquim* entre os números 7 e 14, dois dos quais traduções (de Kafka e de Arthur Koestler). Antônio Girão Barroso, diretor de *José* (Fortaleza), colaborou com três textos – além disso, considera-se que o nome de sua revista é inspirado por *Joaquim*. O manifesto da revista *Quixote* (Porto Alegre) foi publicado no número 17 (março 1948) de *Joaquim*. O livro *Sete anos de pastor*, coletânea de contos de Trevisan que haviam sido publicados na revista e que saiu pelas Edições Joaquim, foi assunto de uma crítica desfavorável na *Revista Branca* (Rio de Janeiro).

A circulação de revistas foi considerada uma marca do período. A ênfase de Dalton Trevisan na questão geracional foi reforçada pela pertença ao que era percebido como um processo de ampla escala. Tanto que boa parte dos comentários sobre *Joaquim* se referia a mais de uma revista, ou seja, a esse movimento geral. No trecho seguinte, há outro exemplo do elogio à nova geração, conferido por Tristão de Athayde.

... tudo indica que há uma nova geração ávida de afirmação, neste após guerra, que está sofrendo com a lenta eclosão de uma nova ordem social. No plano econômico é a passagem do capital ao trabalho, como fundamento da riqueza. No plano político, é a passagem da ditadura pessoal à democracia social. No plano estético, a procura de uma nova liberdade e também paradoxalmente de uma nova disciplina. Liberdade, nos temas. Disciplina na expressão. É nas revistas de novos que podemos encontrar êsses sinais. Edifício, Magog, JOAQUIM. Otimismo marxista. Pessimismo místico. Persistência suprealista. Alguns traços entre outros, que exigiriam longas explicações. (JOAQUIM, 2000, n. 4, p. 15)

Como colocado por Wilson Martins, o surgimento de tantas revistas editadas em uma grande variedade de locais na segunda metade da década de 1940 é um fator importante, que indica uma transformação literária nacional. A situação do Paraná não era excepcional; é possível que muitos espaços intelectuais regionais estivessem num processo de transformação da vida intelectual e de adesão ao modernismo central⁸¹. Essa adesão pode ter sido a base para

81 Um indício é a onipresença de Mário de Andrade como referência necessária para os intelectuais do período.

que as trocas entre esses intelectuais se realizassem – o modernismo central, nesse sentido, teria promovido uma base de homogeneização ideológica no âmbito cultural, uma linguagem comum e um espectro de referências necessárias que permitia trocas fecundas entre “províncias” e “centros”⁸².

Voltando a *Joaquim*, até agora vimos inadvertidamente três exemplos de uma das estratégias mais bem-sucedidas empregadas por Dalton Trevisan: a publicação de trechos e textos em que intelectuais atuantes nos centros discorriam sobre a revista. Tomamos conhecimento de três delas (de Tasso da Silveira, Antonio Candido e Tristão de Athayde). Na verdade, essa estratégia está presente desde o começo da revista. O primeiro desses textos, no número 2, é uma carta publicada imediatamente após “Emiliano, poeta medíocre”. (JOAQUIM, 2000, n. 2, p. 17)

RIO, 5 de maio 1946.

Dalton Trevisan:

Estou recebendo o primeiro número de “Joaquim”. Ainda bem que continuam a surgir no Brasil as revistas de moços. Porque os velhos e os simplesmente maduros estão calados, e na sua plenitude parecem 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). Encontro em vocês do Paraná êsse fermento de “coisa nova” que é tão precioso e passa tão rápido. Se dele sairá ou não sairá uma expressão diferente, o tempo é que vai dizer, mas também, com o tempo, a aplicação e a capacidade de pesquisa, de teimosia, de desinteresse de vocês, qualidades de que a gente se desfaz tão depressa... em nome da obrigação de viver. Que delícia uma revista cuja redação é na rua Emiliano Perneta, 476, e que promete publicar em seu segundo número um artigo sob o título “Emiliano, poeta medíocre”! [...]

Mas espero que vocês nos darão sensações mais duradouras do que o 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

Novamente aqui temos um incentivo à iniciativa da revista no que ela tem de “irreverente”, em detrimento de uma consideração mais profunda sobre a produção efetiva, sobre a qual Drummond inclusive diz que ela ainda tem o que provar. Independente dos pormenores, esses textos são frequentemente utilizados como um atestado da importância da revista no espaço intelectual nacional dos anos 1940 – motivo explícito pelo qual eles foram publicados em primeiro lugar, buscando a legitimação e a consagração da revista a partir da transferência instantânea do *mana* dos dominantes por meio do comentário. Com certeza, essa

82 O que poderia ser confirmado num estudo comparado dessas revistas e dos meios “provincianos” que lhes deram origem como uma etapa importante da formação e consolidação do campo literário nacional, que é do que se trata aqui. *Joaquim* e as demais revistas se inserem no contexto de formação desse campo, que por sua vez é um dos fenômenos compreendidos na complexificação das estruturas que suportavam a vida intelectual. O fenômeno verificado no Paraná mostra a concorrência entre o princípio que sustentava o espaço intelectual e esse novo campo em formação. Os modelos do trabalho intelectual mencionados anteriormente correspondem a essas duas formas de organização da vida intelectual. Mais sobre as condições culturais brasileiras podem ser encontradas em Miceli (2001) e a teoria sociológica sobre formação dos campos está em Bourdieu (1996; 1982).

foi a estratégia mais eficaz – os analistas ainda citam estes textos, na maior parte das vezes acriticamente, como prova da importância da revista, sem chegar a cogitar o fato de que eles, ao fazerem isso, reforçam a lógica da consagração pretendida por Trevisan, ou seja, aceitam o jogo que eles pretendem analisar. No fim das contas, essa estratégia foi eficaz não somente nos anos 1940: ela continua válida e eficaz ainda hoje, quase 70 anos depois – uma façanha admirável, que depende do reconhecimento de que foi exatamente nesse período que a literatura brasileira se estruturou da forma como a conhecemos hoje: Drummond é hoje tão, ou talvez até mais, capaz de conferir seu *mana* a *Joaquim* do que era então.

Esses comentários elogiosos foram publicados diversas vezes e mostram uma consciência da hierarquia vigente no espaço intelectual brasileiro. Se os comentários de Antonio Candido e Carlos Drummond de Andrade foram aceitos sem restrições, os comentários já mais críticos de Tasso da Silveira motivaram uma resposta, dada no número seguinte de *Joaquim*, em um dos textos considerados mais importantes da revista: “A geração dos vinte anos na ilha”, em que Trevisan retorquiu que:

A epígrafe com que Stendhal definiu a geração romântica define também a nossa, que não tem o que continuar. Ela tem tudo por criar. Há evidente equívoco, pois, na ideia de serem os ataques a Emiliano ou Andersen inspirados em “simples prurido de irreverência”. Ao contrário, exprimem esses ataques sem dá um estado de consciência. [...]

Nossa geração, com trabalho humilde, se propõe a participar do seu tempo, empenhada em salvar o homem com a sua arte, como puder. Deixará, não por piadinhas à Emílio, o sinal terrível de sua passagem, mas com uma arte honesta e séria, iluminada pelo sentimento do mundo e a dolorosa consciência do espírito de seus dias. [...] O importante foi a decisão de romper com o passado, nas suas tradições estéreis. (JOAQUIM, 2000, n. 9, p. 3)

Percebemos que as observações de Tasso da Silveira, em muitos sentidos opostas às de Trevisan, motivaram uma resposta na qual o caráter geracional foi mobilizado. Assim, mesmo que Tasso da Silveira fosse um intelectual dominado (tendo feito parte de *Festa* e do movimento espiritualista do modernismo), e fortemente ligado ao Paraná (filho de Silveira Netto, simbolista paranaense da primeira hora), ainda assim ele era um intelectual atuante na capital federal, e mereceu a menção, a transcrição e uma resposta em *Joaquim*.

Com outros intelectuais, esse não foi o caso. Valfrido Pilotto, atacado diretamente em “Oh! As ideias da província...” no primeiro número da revista, escreveu em resposta o artigo “‘Seu’ Joaquim, um pobre diabo”, que tinha como *lead* “Bilhete bem apressado, ao Erasmo, meu primo sempre distante” (PILOTTO, V. 1946)

Está aqui, desde há pouco, sentado sobre a minha pasta, o “Joaquim”. Noto que vocês tiveram a mesma lembrança do Érico Veríssimo, que explicava a alguém, haver dado o nome de “Saga” ao seu livro, por achar que o título de uma obra pode ser apenas um nome como os de pessoas, não tendo nada que ver com o que está por dentro. Isso, para fingir originalidade, não deixa de ser um... modo de fingir, como

tantos outros, e, como sempre, vulgar, monótono, desanimador. Gostei, em linhas gerais, da revista, pois está no meu feitio do contra. Uma espécie, assim, de profanação benéfica. No entanto, é preciso que os mais ou menos ajuizados, como você, não se prestem a servir de cartaz a bobalhões e cabotinos.

Valfrido criticou a foto de Erasmo, publicada junto ao seu ensaio “Tolstoi”. Mas a verdadeira intenção dele era atacar Dalton Trevisan pela inserção do comentário de Ildefonso Serro Azul sobre ele na seção “Oh! As ideias da província...”⁸³. No primeiro número a seção não estava atribuída, mas é possível que Valfrido Pilotto soubesse que Trevisan era o responsável pela coluna – no final do artigo, é criticada a estratégia de autoconsagração de Trevisan, ao publicar um trecho da novela *Sonata ao Luar* entremeado por comentários elogiosos. Em linhas gerais, parece que Valfrido Pilotto escreveu a Erasmo, mas tinha em mente outro alvo. No entanto, nenhuma menção a esse comentário foi feita. Da mesma forma, quando Raul Gomes procurou opor-se à opinião de Antonio Candido sobre o simbolismo suscitada por *Joaquim*, a resposta da revista foi nenhuma.

Emiliano para o Sr. Antonio Candido – que nada conhece dele, é uma figura apagadíssima, sem alma, sem expressão, sem nada, sem opinião, um João Ninguém. E tudo sabem por que? Porque o senhor Antonio Candido – aliás sempre sereno, e nessa apreciação azedo, - quiz, arrasando Emiliano, ferir em cheio Tasso da Silveira e Andrade Muricy.

Quando ele escreve que o aconselharam a publicar um livro intitulado: EMILIANO E OUTROS PERNETAS⁸⁴ – este “et reliqua” são aqueles dois paranaenses. E isso por motivo ideológico. (GOMES, 1946)

Dalton Trevisan conseguiu alinhar-se aos dominantes centrais ao se opor aos defensores do simbolismo, tanto nos centros (nos quais Tasso da Silveira e Andrade Muricy eram herdeiros dessa corrente), quanto no Paraná – onde esses defensores, via de regra, tinham uma postura tendente ao paranismo, como podemos ver nesse mesmo artigo de Raul Gomes, que se chama “S.O.S. para as nossas glórias!...”

Foi exatamente para lutar contra essa situação vergonhosa [desconhecimento sobre Emiliano Pernet], torpe, de terra menos passada, que GERPA, - contando apenas com a minha coragem e com a adesão de um pequeno punhado de amigos, surgiu, NÃO COMO NEGÓCIO, mas sim como fator de incremento de nossas letras, de divulgação de escritores velhos e novos, mortos e vivos.

Suas obras podem ser FRACAS.

Mas devemos julgá-las colocando-nos em seu tempo, nas condições em que apareceram.

E temos de ver também como cada um de nossos intelectuais correspondeu aos apêlos da coletividade cujas causas a mobilizavam então os nossos valores e energias nascentes. [...]

Pode tudo isso – seja de Emiliano ou Cadilhe, de Emílio ou de Rocha, - não ser obra prima. Pode mesmo ser mau. MAS É NOSSO! Ali está argamassado em suor, lágrima, miséria e sofrimento o que de melhor sentiu, pensou nossa gente. (ibidem)

83 Citado na p. 74.

84 Em 1948, quando “Emiliano, poeta medíocre” foi transcrito na *Gazeta do Povo*, seu título mudou para “Emiliano, poeta pernetas”.

Esse tipo de postura ufanista é alvo da crítica de Trevisan em “A geração dos vinte anos na ilha”.

Fortaleceu-se 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. [...]

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. (JOAQUIM, 2000, n. 9, p.3)

Diversos analistas da revista já colocaram a questão de *Joaquim* e principalmente Dalton Trevisan estarem contra o paranismo. No entanto, esse trecho é o único da revista em que o movimento é citado. O principal posicionamento contra o paranismo está no silêncio acerca do movimento e na busca por alinhar-se com os dominantes dos centros. Mesmo os ataques frontais de Trevisan a figuras associadas ao ufanismo paranista, como Pernet e Andersen, têm por objetivo situar a revista ao lado do paradigma moderno em arte e literatura, mais do que exercer um efeito transformador voltado à situação paranaense. Tanto é esse o objetivo maior, que a partir do número 13 (setembro 1947) as menções à situação paranaense praticamente terminam, com a exceção da republicação de alguns textos de números anteriores. Isso indica que, a partir desse momento, a ambição da revista em fazer uma publicação baseada nos paradigmas centrais já estava suficientemente consolidada e aceita – e os posicionamentos explícitos de Trevisan que instituíram a aura de rebeldia que circunda *Joaquim* se tornaram desnecessários. A partir desse momento, o foco das estratégias passa a ser centrado na questão geracional.

Mas *Joaquim* não representa a primeira vez em que o apelo aos “moços” ou a “nova geração” foram trazidos à pauta na cultura paranaense. O texto “Topei, no duro!” começa da seguinte forma:

“Moços” destina-se a ser uma lufada de oxigênio e um preconcebido abraço de retribuição, confraternidade e salvamento. Oxigênio para uma literatura que está querendo ressuscitar. [...] A ousadia e o mérito, em pessoa, feitos um rapaz que parece destinado a carregar nos ombros o Paraná intelectual do seu tempo, - Oliveira Franco Sobrinho, - convocaram-me, na rua, em palestra instantânea, para esta empreitada. Direi, - numa expressão do vulgo, mas apropriadíssima, insubstituível, - que “topei, no duro”! E depois de topar, assim, de pronto e decididamente, para o que desse e viesse, saí do aperto de mão daquele cabrinha providencial, como se houvessem dado ganho de causa a todas as minhas derrotas em loucuras idênticas. Esqueci, numa compensação súbita, que eu era o legionário, o chefe até, exausto, massacrado, de muitas tentativas como aquela a que me chamavam e à disposição da qual eu acabava de pôr o meu imenso sonho e o meu escasso dinheiro. Compreendia-se, mais uma vez, que o Paraná precisa sair da vergonha de não estar integrado na literatura nacional. Concordava-se que, si, para essa conquista, precisamos trabalhar muito e produzir com refinamento, indispensável é, para isto, que estejamos unidos, congregados, porque ambiente intelectual [sic] em estímulo é ronda de múmias engravatadas, é desvão de cemitério, é vala comum de suicidados

em massa. (MOÇOS, n. 1, p. 1)

Esse é o início do texto de abertura da revista *Moços*⁸⁵, que traz a questão geracional no próprio nome e na ênfase com que o diretor da revista, Manoel de Oliveira Franco Sobrinho, é colocado como um futuro líder da intelectualidade paranaense. Além disso, há o reconhecimento do “atraso” da literatura paranaense, que não estaria integrada na literatura nacional.

O autor do texto foi procurado por Oliveira Franco, e claramente não pertence à geração desses “moços”; mais experiente, na continuação ele comenta: “Estou curtido de renascimentos literários”. Portanto, assim como Trevisan procurou em 1946 a bênção dos dominantes (centrais), em 1939, quando *Moços* foi lançada, Oliveira Franco interpelou o autor em uma rua de Curitiba para pedir a sua bênção, que foi prontamente conferida. O autor, no caso, era um importante intelectual em Curitiba: Valfrido Pilotto.

A revista também contou com inquéritos (no número 1, quem respondeu foi Marques Rebelo), assim como *Joaquim* teve a seção de depoimentos. Outra coincidência entre as duas revistas é a apropriação de Newton Sampaio.

Se Newton estivesse vivo cerraria, agora, fileiras conosco, pondo tódo fulgor de sua inteligência e toda a juventude de sua pena ao serviço da luta que “MOÇOS” vai iniciar. Mas ele, infelizmente, sucumbiu lutando. - Sucumbiu deixando-nos exemplo de fé, entusiasmo e trabalho. E também um exemplo da energia e esforço tão mal recompensados... Deixou-nos também algumas páginas admiráveis de emoções, de mocidade, de vida...

A que damos abaixo é extraída do seu livro “IRMANDADE” que obteve 1º. prêmio na Academia Brasileira de Letras, no concurso de contos, deste ano. É uma homenagem a mais êsse grande pinheiro que tomba. (MOÇOS, n. 1, p. 17)

Isso mostra que Newton Sampaio, assim como o simbolismo, eram motores da luta entre os intelectuais paranaenses. Mas a referência a Sampaio como “um grande pinheiro” tem ressonâncias paranistas inevitáveis, que mostram a distância dessa proposta da de *Joaquim*.

Assim, apesar de algumas semelhanças, *Joaquim* difere de *Moços* na recusa aberta ou implícita desse estado da literatura paranaense. Perto de *Moços*, as posições de Dalton Trevisan que fizeram a fama de *Joaquim* são inequivocamente a favor do modernismo central, sem concessões, e sem abertura àqueles que tentaram e falharam em fazer os “renascimentos literários” anteriores no Paraná.

A sensibilidade da produção literária divulgada em *Moços* também contrasta com a de *Joaquim*.

85 Ver imagens da revista no anexo, pp. 224 – 225.

Arte de amar

I

A amada é a água de um lago, lisa e límpida.
 És um céu que sobre ela se debruça.
 Mantem a tua azul serenidade,
 tua diaphaneidade profundíssima.
 Para que o espelho líquido reflecta
 perpetuamente
 a pureza, a beleza e o sonho...

Essa é a primeira estrofe do poema de Tasso da Silveira no primeiro número de *Moços* (p. 16). Assim, a “renovação” intentada pela revista compreendia uma continuação: compreendia a perpetuação da herança simbolista através deste poeta.

A década de 1940 é apontada como um momento de fundação de revistas dedicadas à cultura no Paraná. Num olhar retrospectivo, *Moços*, que começou a ser editada no fim de 1938, pode ser considerada uma parte deste movimento, já que algumas das questões presentes na década de 1940 se configuram aí. A presença da temática social, por exemplo, pode ser vista em alguns momentos nesse primeiro número, como no poema de Ilnah Pacheco Secundino (ibidem, p. 16)

Cena de rua

A sereia da fábrica avisou: meio dia.
 O homem suado
 que estava fazendo a calçada da rua,
 limpou a mão grossa e pegando no cesto
 sentou-se no canto do muro da esquina
 comendo pão velho molhado em café.

O auto vistoso do gordo ricaço
 passou
 respingando de lama viscosa
 o almoço do homem
 suado
 cansado
 que estava fazendo a calçada da rua.

A discussão social pelo tema de classes é evidenciado. Em outros textos a temática social e às vezes política é influenciada pelo marxismo: em “Que crônica...” de Moacir Arcoverde; ou no ensaio “O perigo do intelectual pequeno-burguês”, de Alfredo Tomé.

Outra revista da década de 1940 que apresenta continuidades claras em relação à gênese e à história do espaço intelectual paranaense é *Ao Luar*, lançada em junho de 1941. A começar pela própria capa. No número 1, entre as duas palavras do título na parte superior, há a silhueta de um casal andando por uma paisagem com dois pinheiros do Paraná. A fotografia abaixo do título é descrita na contracapa⁸⁶.

A CAPA...

reproduz artística fotografia apanhada pela nossa objetiva. Vemos, atravez dum

86 Ver imagens de *Ao Luar* no anexo, pp. 225 – 226.

portal das velhas ruínas do alto de S. Francisco, o magestoso templo da Igreja Presbiteriana Independente de Curitiba, em estilo grego; ao lado, a Igreja do Rosário – a “igrejinha dos mortos”, como o povo a cognominou, - óra em reconstrução, perpetuando a sua feição colonial. Ao fundo, na praça do mesmo nome, a vetusta Igreja da Ordem. (AO LUAR, n. 1)

A vista do centro de Curitiba é descrita em termos elogiosos e literais. Na página seguinte a apologia a Curitiba continua.

Intróito

Especial para “Ao Luar”

Abre-se, par em par, o pórtico dourado
da revista “AO LUAR”! mercê de esforço insano...
A vós, patrício meu, a vós, irmão amado,
êste ingente labôr... a vós... CURITIBANO!..

Longe temor qualquer de amargo desengano...
Incentivai-o bem, no afan de vosso agrado,
E êle há de persistir, cada vez mais votado,
Ao serviço da Pátria, oxalá, de ano em ano!..

Ei-lo que ai vai! Qu'importa o primeiro cansaço?
Dai-lhe a mão, que é mistér... vinde amparar-lhe o passo,
Na grande marcha em que, depois, prosseguirá...

Não o deixeis morrer, por vossa indiferença!
É preciso viver, que a sua tarefa é imensa!..
Para a glória maior do nosso Paraná!..

Esse poema de Francisco Pereira da Silva é um bom exemplo das características atribuídas ao paranismo enquanto movimento: o passadismo estético, utilizado para engrandecer o Paraná e celebrar suas glórias - não à toa Romário Martins colaborou com um texto nesse número.

A revista se dedicava a assuntos extra-culturais: o turfe, coluna social, filmes, Cassino Ahú; no número 2 há uma página “para a mulher”, com modelos de vestidos desenhados por Ida Hanemann⁸⁷. Essas “mundanidades” indicam que a revista se dedicava a um consumo mais amplo entre as elites paranaenses, não restrito à intelectualidade: ao contrário de *Moços*, *Ao Luar* não pretendia ser exclusivamente uma revista de literatura. Mesmo o paranismo visto nos dois primeiros números não mostra grande sofisticação intelectual, dando a impressão de ser mais guiado pelo padrão de pensamento vigente ligado ao sucesso da imposição de símbolos paranistas do que uma militância a favor do movimento enquanto corrente estética.

Essas duas revistas são pouco citadas quando o assunto é o *boom* de revistas da década de 1940. O foco das análises costuma recair nas revistas com uma presença mais forte da

87 Como vimos anteriormente, Hannemann era frequentadora do ateliê de Viaro.

“nova geração” que acabou se impondo na cultura paranaense (da qual *Joaquim* é considerada a mais importante). Essas revistas têm um vínculo muito menor com a perpetuação dos padrões vigentes na produção intelectual paranaense, o que já é uma indicação forte de que o caráter “antiparanista” de *Joaquim* estava sendo fermentado durante o período da guerra.

O primeiro número de *A Ilustração*⁸⁸ saiu em julho de 1939. A revista foi caracterizada como “Literária e Mundana – comercial e industrial”. Surgida em Ponta Grossa, no número 5 já era editada em Curitiba. O primeiro número traz um conto de Wilson Martins, “Dr. Henrique Soares – psiconeuroses”. É possível que Martins tivesse alguma ligação pessoal com os realizadores da revista, já ele havia trabalhado no único jornal de Ponta Grossa. Entre ensaios, poesia, conto, havia o comentário sobre o Estado Novo, presente em algumas das revistas. No primeiro número, a página 4 é dedicada ao Interventor Manoel Ribas, com um grande retrato oval e um texto elogioso.

É motivo de inteiro júbilo para nós, estamparmos em nossas colunas, a fotografia de um dos homens mais ilustres do Paraná. Sr. Interventor Manoel Ribas. Filho do Paraná, verdadeiro amigo dos seus governados, simples, sincero e honesto, é o Sr. Ribas, atual gestor dos negócios públicos do Estado, pessoa que gosa por parte do povo paranaense, de irrestrito prestígio.

Boa parte dos comentários de elogio a Ribas e Vargas tem caráter personalista. Outros textos tratam de questões de governo. O artigo “O sindicalismo”, de José Carlos Figueiredo, é um exemplo, em que o autor combina religião e apologia ao Estado Novo para a luta operária.

Sem dúvida alguma, a verdadeira diretriz para a organização sindical das classes proletárias é a que se encontra na encíclica “Quadragésimo Ano” do grande sábio e Papa Pio XI há pouco tempo falecido.

Se o operário compreender o valor que [tem] um sindicato, organizado na forma da Doutrina Social acima mencionada, êle terá também compreendido o que tem sido a ação benéfica de previdência e amparo social que o govêrno atual lhe tem dispensado nestes últimos tempos. (A ILUSTRAÇÃO, n. 1)

Esses textos demonstram o controle do Estado Novo sobre a produção midiática. No primeiro, há o reforço da imagem dos governantes, ligado a uma concepção personalista do poder.

Como as outras duas revistas, *A Ilustração* não tinha um programa estético renovador. Baseada em colaborações, ela contém alguns ensaios e poemas – com uma presença significativa de sonetos e poemas de uma estética com ressonâncias românticas e parnasianas, embora também Glauco de Sá Brito, cuja estética já é próxima à da Geração de 45, tenha colaborado na revista. Assim como *Ao Luar*, *A Ilustração* não parece ser uma revista ambiciosa no sentido intelectual. É focada na propaganda de serviços e estabelecimentos,

88 Ver imagens no anexo, pp. 222 – 223.

revelando uma finalidade comercial explícita.

No número 8 (novembro de 1940), vemos uma particularidade de *A Ilustração*.

A grande aceitação que os filmes alemães vêm encontrando no Brasil, é uma indicação bastante segura sobre os progressos da cinematografia no Reich. [...] a vitória do cinema alemão no mercado brasileiro, não é a resultante única de uma propaganda habilmente orientada, mas também dos esforços contínuos dos produtores, no sentido de elevar sempre mais o nível dos produtos de sua marca.

Esse artigo se chama “Cinema Alemão”. Nas duas páginas seguintes, um excerto de *Progresso da engenharia alemã* foi publicado, falando sobre “A conservação do material móvel ferroviário e rodoviário, das máquinas e das instalações e aparelhamentos da Viação Férrea do Reich segundo um plano econômico sistemático racional”. Portanto, *A Ilustração* é um exemplo de uma revista que, ao menos nesse momento, era favorável à Alemanha nazista, um posicionamento praticamente impossível depois da entrada do Brasil na guerra – nenhum dos intelectuais que apareceram na pesquisa chegaram perto de fazer qualquer tipo de consideração positiva sobre o nazismo. Ao contrário, como se pode ver em *Joaquim* e em diversos outros momentos, um dos pontos de união entre os intelectuais em meados da década de 1940 é a aversão completa aos totalitarismos.

Nas revistas de estudantes consultadas, editadas no fim da década de 1930 e início da de 1940, foram expressos alguns posicionamentos favoráveis ao Estado Novo. Na primeira fase da revista *O Livro*, em 1939⁸⁹ – então intitulada “revista dos estudantes”, vemos o mesmo tipo de propaganda do regime presente em *A Ilustração*. No número 4 (maio de 1939), consta uma reportagem sobre a festa do arado, promovida pelos Diretórios de Agronomia e Veterinária do Paraná. Além da presença de Raul Gomes na ocasião, também lemos que

Falou então o Snr. Interventor Manoel Ribas, que em brilhante improviso, hipotecou à classe agrônômica o seu apoio integral, pedindo à Comissão presente, seu auxílio, na tarefa a executar.

Disse ainda em entusiasmática transporte, da sua satisfação por sentir-se entre estudantes, onde olvida o peso de seus 66 anos, para sentir-se jovem e esperançoso, pronto a trabalhar para a criação de um Paraná mais próspero e feliz.

E para finalizar com chave de ouro a reunião, foi cantado por todos os presentes o Hino Nacional, numa vibração magnífica de patriotismo.

Ilustrando a matéria, um retrato do interventor com a legenda “Manoel Ribas, o interventor dinâmico e trabalhador, é amigo da mocidade laboriosa”.

No período inicial de *Tinguí*⁹⁰, “órgão dos ginasistas”, publicado durante a adolescência de Dalton Trevisan (que tinha 14 anos quando o periódico foi lançado), o apoio ao Estado Novo não é tão verbalizado, mas existe a adesão aos ideais relacionados à juventude brasileira propagados pelo regime. O texto que apresenta *Tinguí* (“Tinguí apresenta-

89 Ver imagens da revista desse ano no anexo, pp. 232 – 233.

90 Ver imagens no anexo, pp. 230 – 231.

se”, não assinado, março 1940) é explícito em sua pretensão de representação geral dos estudantes.

“Tingui” é uma aspiração velha da mocidade curitibana. E agora podemos dizer: “é o nosso jornal.”

É o nosso jornal, que resume todos os anseios estudantis. Era exigido, era necessário, era indispensável. E nós vô-lo damos! (TINGUÍ, n. 1, p. 1)

A “inevitabilidade” alegada de *Tingui* é uma forma de se colocar no ápice de um processo geral que teria atingido sua culminância com o próprio periódico. Na continuação do texto, o objetivo de *Tingui* é exposto.

Sua principal finalidade, é de todos conhecida: o desenvolvimento da literatura moça. Não temos a pretensão de sermos os dirigentes da opinião dos nossos leitores, pois para tanto, falta-nos “engenho e arte”.

Não, o nosso fanal, será a própria Juventude. Esta Juventude, sobre cujos ombros viris, apóia-se o Brasil forte de amanhã.

Não podemos, não queremos fracassar.

Ajudai-nos a enfrentar essa palavra cruel. [...] é necessário que, cada um de vós, seja uma partícula, que irá formar um todo grandioso e brasileiro. Sim, puramente brasileiro, pois “Tingui” compreende o seu dever. (ibidem, p. 1)

Embora haja a homenagem paranista no nome do jornal, a preocupação e o diálogo centrais se davam entre jovens, escolares, do sexo masculino (essa “Juventude do Brasil”, afinal, tem “ombros viris”⁹¹), que seriam os grandes pilares da nação. Não mais do estado do Paraná, e sim do Brasil. Em diversos textos Dalton Trevisan coloca essa ênfase no caráter nacional, como no artigo “Lutemos”. (TINGUÍ, n. 4, p.1)

Todos os povos do continente, comemoram de maneira excepcional, a Semana da América. No nosso torrão, de extremos a extremos, ouve-se o rumor da verba exaltada.

O Panamericanismo! “A América para os americanos!”

Grandes projetos de um grande continente, que merecem tudo.

Mas é necessário que abramos os olhos, e encaremos a verdade, de frente...

A Argentina – com quem continuamos a assinar pactos e mais pactos de paz e aliança -, esta nossa grande amiga, já declarou: “A Argentina para os argentinos! A América...”

O Brasil de toda a América, é o único país que persiste em não se aperceber da ameaça próxima...

Depois dessa demonstração de preocupação com a política internacional, Trevisan distribui a culpa deste estado de coisas entre diversos fatores que apontam para a decadência nacional.

[...] tudo é olvidado frente à pequenez do homem brasileiro atual.

O homem deshonra o chão em que pisa!

Quanto mais patriota, era o nosso antepassado glorioso – o selvagem Guairacá!...

Quão desprezível é a Geração-nova! Tanto física quanto intelectualmente, é de dar piedade.

91 Somado a isso, junta-se o fato de poucas mulheres terem colaborado em *Tingui*, embora tenham sido tema frequente da produção literária do periódico – algumas vezes, inclusive, em tons misóginos.

Tomemos um exemplo rudimentar, para compreensão de alguns desta “Geração”: o futebol, que é o esporte mais considerado em todo o Brasil, acaba de nos dar a prova. Os jogadores – representantes do nosso povo – portaram-se de maneira nunca imaginada, deshonrando-nos vergonhosamente ante o Mundo. (ibidem, p. 1)

Assim, Trevisan se mostra crítico e preocupado com a decadência da nação, situação que se devia à precariedade da vida intelectual e da formação escolar.

E que mentalidade está se formando, nesta inculta e desvairada mocidade!... [...] Quando compreenderá o Governo, o grande abismo em que se está precipitando nossa Juventude? [...] Consideremos os homens de letras. Os nossos literatos, entenebrecidos pelos tinir metálico do dinheiro e imbuídos de falso realismo, preocupam-se somente em publicar imoralidades obscenas, deturpando a moral do povo influenciável. De um modo geral: nossos doutos em ciências e letras – que nem ao menos sabem traduzir os seus diplomas –, são seres nocivos à Sociedade! [...] E surge então, o maior problema atual. A questão do ensino secundário.

O fato de que Trevisan fez a ligação entre literatos e o ensino secundário pode se referir à relação que havia entre intelectuais e carreiras escolares no ensino paranaense. Além disso, essa preocupação com a qualidade do ensino também está presente em outros momentos em *Tinguí*, como em um artigo a favor da participação dos pais na vida escolar, e outro defendendo os ideais da Escola Nova – o que, somado com o fato de que nesse mesmo texto “Lutemos” condena-se a venda de diplomas, levanta a hipótese de que já em 1940 houvesse um contato entre Trevisan e Erasmo Pilotto através do próprio sistema escolar.

A solução para a situação seria dada pela ação indicada pelo título do texto.

Ricos e pobres, brancos e pretos – brasileiros todos -, todos têm que lutar.
O Brasil é dos fortes e para os fortes!
Aos fracos, a vergonha e a morte.
LUTEMOS!
É necessário que se crie uma nova mentalidade; uma mentalidade sadia e pura, bem nossa, bem brasileira.
A imprensa – mentirosa e estrangeira, atentando contra a Sociedade; o cinema – sinônimo de sambas imorais e marchinhas carnavalescas; e o rádio – em que utiliza linguagem inculta e *gíria*; a imprensa, o cinema e o rádio, refletem a nossa inferioridade... (TINGUÍ, n. 4, pp. 1, 2. Grifos no original)

De novo, volta-se ao clamor pela nação para resolver a situação – dessa vez, no registro cultural, no qual era preciso criar uma “mentalidade brasileira”, a qual teria caráter conservador: há uma recusa das formas e conteúdos veiculados pelos meios de comunicação modernos. Trevisan tomava o partido da “alta” cultura legítima na construção da nação, refutando a imprensa estrangeira, conteúdos popularescos no rádio e o uso de gírias, considerados expressões de inferioridade cultural. O texto termina clamando novamente pelo Brasil.

E minhas derradeiras palavras, serão sempre estas:

- Sou americano, mas acima de tudo – brasileiro, e brasileiro patriota! (TINGUÍ, n. 4, p. 2)

Vemos o apelo às concepções patrióticas nesse posicionamento político de caráter militante, o que pode ser percebido em outro registro: as frequentes menções ao escotismo. No número 5,6, um chefe escoteiro é homenageado em uma nota não assinada.

Este é o humilde tributo dos jovens do Brasil, ao grande escotista nacional [Chefe Emanuel de Almeida Moraes], cujo brado de “Avante Escoteiros!” - congregou no laço indestrutível da Fraternidade, a Juventude Brasileira.
Sempre alerta, chefe! (TINGUÍ, n. 5,6, p. 4)

O primeiro artigo do número 7 é uma crítica aos demais chefes escoteiros, que não honrariam o verdadeiro espírito do escotismo. Esse artigo também não está assinado, e é atribuído posteriormente (“Eu sou escoteiro”, número 15,16) ao “sub-monitor da 2ª patrulha. Grupo da Águia”. Considerando os diretores de *Tinguí* na época dessas publicações, há a possibilidade de que tenham sido escritos por Trevisan ou por Antônio Teolindo, diretor-responsável até o número 7. De qualquer forma, o conteúdo dos artigos remonta de novo às intenções militantes para o fortalecimento da juventude, com vistas ao engrandecimento nacional, mostrando a convergência ideológica entre a linha patriótica defendida por Trevisan e os ideais propagados pelo escotismo enquanto parte do projeto educacional do Estado Novo. Isso tudo, somado ao projeto gráfico do periódico, aproxima *Tinguí* dos periódicos escolares do período, uma importante parte do projeto educacional de inculcação de valores nacionalistas desde a escola primária, como se pode ver nos jornais reunidos na publicação *Imprensa Escolar*, do Diretório Geral de Educação do Paraná (1939-1942).⁹²

Entre *O Livro* e *Tinguí* em suas fases iniciais, podemos ver algumas semelhanças. Primeiramente, essas revistas de estudantes não pretendiam ser exclusivamente intelectuais; *Tinguí* continha textos de posicionamentos gerais. *O Livro* tinha uma estrutura mais jornalística, e era desde o início uma revista de porte maior, contendo diversas seções para além dos artigos sobre cultura.

Como as outras revistas comentadas, as revistas de estudantes caracterizavam-se por um ecletismo estilístico, sem a pretensão de definir uma linha estética específica. Especialmente em *O Livro*, vários dos colaboradores eram intelectuais prestigiados em Curitiba e muitos deles escreveram para as outras revistas aqui tratadas. Mas, em meados da década, a discussão intelectual nos periódicos que foram gerados delas acabou mudando. *Tinguí* gerou *Joaquim* (o que podemos ver na manutenção do núcleo principal de realização

92 Sobre esses periódicos escolares, ver Benevides (1991) e Renk (2011).

da revista, Trevisan e Walger), enquanto *O Livro* de 1939, se desenvolveu, mantendo o mesmo nome, e voltando a ser editada em meados da década de 1940⁹³.

Como já foi colocado por José Paulo Paes, *O Livro* era uma revista de “mundanidades”: há notícias políticas, ensaios sociais, coluna social, esporte, artes e entretenimento, entre outros assuntos, o que a torna uma fonte de informações sobre o período.

No entanto, algumas dessas informações precisam ser relativizadas, principalmente no tocante à política. Se as mudanças na redemocratização foram colocadas em suas páginas, é preciso ter em conta o fato de que, nos momentos finais do governo Vargas, a revista era usada como um meio de propaganda. Em artigos que ocupavam várias páginas, nota-se que, sob a aparência de uma notícia objetiva, os conteúdos mostravam as realizações da interventoria, especialmente no sentido da modernização do estado. Era uma propaganda política eufemizada. No número 91 (maio de 1946), 14 páginas são dedicadas a mostrar Moysés Lupion (o candidato do PSD ao governo do estado) como um importante cidadão, expoente da indústria paranaense e *self-made man*. A presença desses artigos levanta a possibilidade de haver algum tipo de subsídio oficial por parte do governo do estado para o financiamento da revista, o que é reforçado pelo fato de que, quando estas “reportagens propagandísticas” do governo terminaram, houve uma mudança do formato da revista.

As questões políticas ficam ainda mais eufemizadas quando o assunto é a cultura. O suplemento ou as páginas de cultura presentes na revista mostram uma separação clara entre as questões culturais e as demais, e os principais participantes e realizadores da seção cultural se destacam por outros fatores. O primeiro deles é a aproximação com a arte moderna e o paradigma do modernismo central. Pelo menos dois dos poetas que se destacaram na revista mostram uma grande afinidade com as estéticas modernas: Glauco de Sá Brito e José Paulo Paes.

O ANATOMISTA

O anatomista vê o homem
fragmentado: nariz, olhos
e longas tiras nervosas

O bisturi rasga o coração
e partículas vermelhas
porejam fingida existência
nos tecidos mortos

Um momento o anatomista
suspende
o escalpelo e a respiração

93 Ver anexo, pp. 234 – 238.

diante do corpo jovem e perfeito
e da boca que parece querer ainda beijar

Pelos, ossos e músculos
de homens cobáias
são a estranha flora e fauna
do anfiteatro
E o anatomista sabe a direção,
reação e contrações
dos grandes e minúsculos organismos.

O laboratório do anatomista é o mundo.

O anatomista só não vê, na rua,
o homem morrendo de fome.

Na página em que esse poema de Glauco de Sá Brito foi publicado no número 91 (maio de 1946), ainda vemos duas imagens de um expressionismo bastante estilizado, mais o poema “O Engenheiro”, de José Paulo Paes⁹⁴.

O ENGENHEIRO

O homem trabalha
entre a rosa e o trânsito.
Ondas contínuas no seu dorso
de pedra e nuvem.
Martelos.
No papel intacto há linhas
fundamentos de aurora, estrutura
de um mundo pressentido, linhas.

As rosas se dividem
por canteiros iguais
e um pássaro
pousou no arranha-céu.

Quando o engenheiro terminar
o sentimento e a planta,
mãos frescas como folhas
virão sobre o meu corpo.

Na página oposta, está o poema “Desaparecimento de Luiza Porto”, de Carlos Drummond de Andrade. Também existe uma preocupação social em *O Livro*.

O cinema é uma arte, logo uma *superestrutura*. Sendo uma superestrutura é consequência (direta ou indireta) de uma *infraestrutura*. Acha-se, pois, extremamente ligado às condições (e é um reflexo) econômico-sociais do meio que a engendra. Ora, para o caso do cinema então a questão da infraestrutura assume um caráter imprescindível, em virtude de sua natureza peculiar. Tão imprescindível que o cinema é uma indústria. Então o cinema, em consequência, é uma arte que exige e tem uma infraestrutura particular inerente à sua realidade. Entre parêntesis: parece que estou defendendo uma tese. Mas, note-se bem, uma tese esquemática. Que vá! Expliquemos melhor. [...]

Agora, entremos no terreno das realidades consumadas. Os Estados Unidos são uma democracia burguesa. Têm, portanto, um regime capitalista. Sua infraestrutura é capitalista. Portanto, um cinema realizado num país capitalista acha-se,

94 Esse poema foi publicado em 1947 no primeiro livro de Paes, *O Aluno*, que saiu pelas Edições O Livro.

forçosamente, ligado às *relações de produção* inerentes ao sistema econômico característico desse país.

Esse texto, chamado “CINEMA – arma da burguesia”, foi publicado no mesmo número de *O Livro* e escrito por um dos principais realizadores da revista, Armando Ribeiro Pinto. Embora não se possa dizer que a parte cultural da revista fosse um veículo da luta comunista, o autor não se furta à discussão marxista, uma constante no período, como se pode perceber em muitas discussões do Congresso de 1945.

A tomada de posição pela arte moderna pode ser ainda mais bem dimensionada em outra revista da década de 1940, *Idéia*⁹⁵, cuja realização se deve ao mesmo grupo de *O Livro*, composto basicamente por Armando Ribeiro Pinto, Glauco de Sá Brito, José Paulo Paes, Carlos Scliar e Samuel Guimarães da Costa⁹⁶. Era uma revista cultural, e nela vemos que várias opções intelectuais revelam a adesão ao modernismo central para além da produção dos idealizadores da revista. No número 16 (junho de 1943) constam os textos: “TERRA DOS SEM FIM, Inédito de Jorge Amado”; “LASAR SEGALL de MÁRIO DE ANDRADE”, “JAZZ, BLUE E NEGRO-SPIRITUALS por ANDRADE MURICY”.

Na questão visual *Idéia* mostra uma preocupação que também está em *O Livro*. Ambas as revistas têm uma dimensão de design que se aproxima das concepções atuais. Há um grande foco nas imagens – o caráter moderno das ilustrações, o uso da técnica da gravura, nos textos o uso cuidadoso de fontes diferenciadas, e o aproveitamento do espaço vazio dando respiro para as páginas.

Essa introdução básica a *O Livro* e *Idéia* é importante porque os agentes que participaram das duas revistas mostram uma inserção efetiva no espaço intelectual paranaense e a adesão aos princípios modernos já antes da realização da revista *Joaquim*. Organizados em um grupo coeso, eles conseguiram se articular na imprensa da época e constituíram um grupo de oposição virtual aos ideais paranistas antes de 1946. Por isso, eles estavam entre os signatários da mensagem dos novos, lida por Wilson Martins no Congresso de 1945, e são citados quando ele reclama que os estabelecidos que não foram ao congresso deviam ter dado lugar aos novos que estavam trabalhando na cultura no Paraná.

O erro foi remediado quando eles fizeram parte da delegação paranaense no Segundo Congresso de Escritores, realizado em 1947 e noticiado em *O Livro*.

Ao menos para os escritores de província, e principalmente para os mais novos, em número bem avultado no Congresso, a confraternização terá sido algo de muito

95 O primeiro número de *Idéia*, de 7 setembro de 1941, é bastante diferente da descrição aqui feita, que corresponde aos números 15 e 16. No primeiro número, a primeira página traz o nome do diretor (Glauco Sá Brito), textos e manchetes ufanistas e os retratos de Getúlio Vargas e Manoel Ribas. Esse número também consta na coletânea *Imprensa Escolar* da mesma data. Ver imagens da revista no anexo, pp. 227 – 229.

96 Wilson Martins era um colaborador mais ou menos regular junto a esse grupo.

precioso – marcando a não poucos de um modo talvez decisivo. [...]

E a província teve realmente um papel destacadíssimo no Congresso. Ela soube lutar por um lugar ao sol. Se em alguns pronunciamentos pareceu um tanto exigente, teve o mérito de forçar o Congresso a reconhecer os problemas em que eternamente se debatem os escritores de província, principalmente os jovens que vivem em torno de revistas novas, enfrentando limitações de toda sorte para se realizarem literaria e artisticamente. (O LIVRO, n. 99, out. 1947)

Como coloca Samuel Guimarães da Costa nesse texto, chamado “II Congresso Brasileiro de Escritores”, uma das características do evento foi a presença da nova geração organizada em torno de revistas, tema que foi debatido. Segundo Costa, a delegação paranaense foi composta por “Armando Ribeiro Pinto, Dalton Trevisan, Colombo de Souza, José Paulo Paes, Glauco Flores de Sá Brito, Temístocles Linhares e este seu criado”. Ou seja, basicamente, agentes ligados a *O Livro* e *Joaquim*.

As relações entre *Joaquim* e *O Livro* não param por aí. Os realizadores do suplemento cultural de *O Livro* foram colaboradores de *Joaquim*. Antes mesmo de *Joaquim*, Dalton Trevisan havia escrito artigos sobre esporte para *O Livro*; em 1947, Trevisan ganhou o terceiro lugar do concurso de contos de *O Livro* com “A rosa e a moça”, publicado depois em *Joaquim* como “Com uma rosa na mão” - Samuel Guimarães da Costa, em comentário sobre os contos vencedores, chega mesmo a caracterizar o texto como pertencente à “família mansfieldiana”. Além disso, conforme noticiado no número 20 de *Joaquim*, Trevisan, Guimarães da Costa, Ribeiro Pinto, Sá Brito e o artista Carlos Scliar fizeram parte do Clube de Cinema de Curitiba, fundado em 20 de agosto de 1948.

As aproximações possíveis entre essas duas revistas poderiam ser estendidas. Para nossos fins, o que é importante é que, embora *Joaquim* tenha ficado como o maior documento geracional do período, o fato é que em *O Livro* temos um grupo organizado em favor do paradigma moderno na produção intelectual, que conseguiu se imiscuir no espaço intelectual paranaense com um trabalho constante, coerente e multifacetado. De certa forma, a geração em nome da qual Trevisan pretendia falar estava muito mais bem representada em *O Livro*, em que seus agentes representaram a influência da poesia moderna e a identificação com a Geração de 45; a tomada de partido pela arte moderna na produção visual, tanto nas ilustrações quanto no design da revista; e, também, a presença da discussão marxista, muito presente no campo intelectual por via da militância comunista. Todas essas características fortes do período podem ser vistas claramente em *O Livro*, estando muito matizadas ou refratadas em *Joaquim*.

A discussão política é outro âmbito em que isso se reflete. Como vimos, a questão geracional mobilizada na retórica de Dalton Trevisan implicava a participação no próprio

tempo. Mas, considerando que essa era a proposta, a revista mostrava pouco que poderia implicar uma prática efetiva. Com o fim da guerra, do Estado Novo e o processo de redemocratização do país, a política era uma questão de primeira ordem – mas, frente a isso, *Joaquim* tem uma posição, no geral, neutra, trazendo até a questão da guerra para um lado mais moral do que propriamente político. A questão da participação política dos escritores e artistas era um princípio de divisão importante no espaço intelectual brasileiro, o que não era ignorado pelos participantes de *Joaquim*. Afinal, uma das questões colocada no inquérito feito junto aos novos (seção “Depoimento”), era qual deveria ser o papel político dos intelectuais. Isso mostra que manter as questões políticas fora e fazer uma revista com uma identidade primordialmente cultural foi fruto de uma decisão deliberada.

É impossível saber se isso foi planejado, mas o fato é que essa decisão de Trevisan evitou que a revista perdesse a vitalidade com o tempo. Setenta anos depois, *Joaquim* ainda mantém o frescor para o leitor atual, sem parecer datada – como parece datada hoje em dia a análise marxista do cinema proposta por Ribeiro Pinto ou, pior, as “notícias” para propagandear os progressos paranaenses decorrentes da ação do governo do estado ou para eleger Moysés Lupion. Em outras palavras, a atemporalidade sentida na leitura de *Joaquim* é decorrente da ausência das circunscrições temporais que caracterizaram o período. O apagamento do mundano e do temporal, mais a adesão ao ponto de vista dominante do modernismo central (que está na gênese das concepções de cultura e nação brasileiras ainda compartilhadas pelos leitores e analistas da revista) resultaram na construção de uma universalidade que previne o envelhecimento de *Joaquim*.

O fim de *Joaquim* é geralmente atribuído a um esgotamento da função da revista e término da “profilaxia” pretendida por ela. Existe também a hipótese de que os problemas financeiros comuns a esse tipo de publicação também tivessem afetado a revista, o que no entanto não parece plausível, dado que a revista tinha a questão da publicidade bem administrada (OLIVEIRA, 2005). O comentário mais detalhado sobre o assunto é de uma entrevista com Poty Lazzarotto (apud SANCHES NETO, 1998, p. 280):

O que você teria ainda a dizer sobre a Joaquim?

Eu acredito não estar sendo indiscreto ao dizer que no dia que o Gilberto Freyre, na condição de deputado, fez um elogio público à revista jovem que surgia no sul, o Dalton coçou a cabeça e me disse: bom, vamos ter que parar a revista porque alguma coisa está errada. Eu me lembro até da cara do Dalton quando percebeu que a sua publicação corria o risco de ser institucionalizada. E eu acho que a gente fez bem em acabar logo, não se podia continuar eternamente naquele xingatório, naquela irreverência.

Apesar do tom anedótico, o relato de Poty faz sentido. Quando consideramos os agentes aqui apresentados, percebemos uma coisa em comum: algum vínculo forte com o campo do poder. Temístocles Linhares possuía vínculos orgânicos com o poder político e econômico tradicional do Paraná. Erasmo Pilotto estava na linha de frente da modernização do sistema educacional paranaense e em 1946 se envolveu diretamente na formulação do plano de governo de Moysés Lupion. Guido Viaro, além da sua atuação educacional, também na década de 1940 ligou-se institucionalmente ao poder político, com o seu envolvimento na instituição do Salão Paranaense em 1944 e da Escola de Música e Belas Artes em 1948. Mesmo os participantes mais novos e desprovidos de capital econômico de partida acabaram sendo recrutados pelas elites estaduais: Wilson Martins trabalhou junto ao interventor Manoel Ribas durante a década de 1940; Poty Lazzarotto só conseguiu estudar na Escola Nacional de Belas Artes graças à bolsa concedida pelo mesmo Manoel Ribas.

Se considerarmos os dados disponíveis sobre os agentes que não estavam ligados diretamente a *Joaquim*, vemos que esse é um padrão que se repete: *O Livro* tinha uma importante presença do governo nas suas páginas, e ao longo de toda a história aqui colocada, em algum momento os vínculos dos intelectuais com o campo do poder acabam aparecendo. Nesse sentido, há uma exceção a essa regra, um agente que, ao menos até onde conseguimos ver, não tinha no período nenhuma dívida com o campo do poder paranaense: Dalton Trevisan, que conseguiu, com Antonio Walger, manter a independência da revista e evitar sua cooptação pelos poderes econômico e político do estado.

A nova geração, aqui explorada nos casos de Trevisan, Martins e Lazzarotto, estava colocada numa situação de dupla vinculação. Ao mesmo tempo em que sofria as influências, a esse ponto inegáveis, do modernismo central e da organização incipiente de um campo artístico e literário nacionais, estava presa ao contexto paranaense imediato, controlado por um *establishment* intelectual que em grande medida era ainda vinculado às elites tradicionais do estado – como testemunha a frequência com que o intelectual orgânico Bento Munhoz da Rocha Neto aparece aqui.

Do que podemos inferir dos dados aqui apresentados, essas duas forças estavam em um equilíbrio muito precário, pois representavam dois fenômenos de natureza diferente: a organização da vida intelectual paranaense até a década de 1940 era de natureza de classe. Os paranistas da primeira leva eram uma fração da classe dominante paranaense. Dominando a vida intelectual paranaense, as instituições e os vínculos pessoais de ligação entre as gerações realizavam a manutenção dessa organização originária, o que Wilson Martins muito bem caracterizou como um “academicismo orgânico”. A manutenção dos laços entre intelectuais e

a relação com o campo do poder acabava dificultando quaisquer reformas simbólicas pretendidas no Paraná, já que as condições objetivas para o trabalho intelectual forçavam o vínculo dos revoltosos com os estabelecidos.

Apenas na década de 1940 surgiu uma força suficientemente poderosa para contrabalancear essa força local: a organização e complexificação da vida intelectual nacional, devida, entre outras coisas, ao desmonte do sistema federativo da República Velha e ao processo de construção da nação brasileira – do qual o nacionalismo visto em Dalton Trevisan adolescente é sintomático. Afinal, muito se fala na experiência da geração da década de 1940 enquanto aquela que passou pela segunda guerra, mas a contrapartida disso no Brasil é que essa geração cresceu sob os influxos da ditadura de Getúlio Vargas e de suas ideias da força da juventude e do seu papel na construção do presente e do futuro – uma retórica que, ainda que universalizada por meio da cultura, continuou presente em Trevisan nos seus posicionamentos sobre as tarefas de sua geração.

O fato de que Dalton Trevisan não havia sido cooptado pelo poder paranaense e a sua estratégia deliberada de não vinculação de *Joaquim* é o que o deixou desimpedido para aderir sem restrições ou concessões ao modernismo central, princípio simbólico vigente no campo literário nacional – o verdadeiro canto de sereia para a sua geração. Deixou-o desimpedido também de dívidas que poderiam gerar coerções proibitivas nos momentos mais agressivos de sua atuação na revista, princípio de sua aceitação junto aos dominantes e das estratégias coesas que excluíam a ambiguidade. Como dissemos anteriormente, até *Joaquim*, Trevisan era o agente mais desprovido de capital – mas isso a falta desse capital literário específico, em princípio um *handicap*, acabou se tornando uma vantagem competitiva para ele, preservando-o de compromissos que limitassem sua possibilidade de ação frente aos intelectuais estabelecidos em Curitiba.

Na década seguinte, com as comemorações do centenário da emancipação política do Paraná, os “moços” da década de 1940 consolidaram suas atuações e, simultaneamente, começaram a retribuir os vínculos que mantinham com o campo de poder. Wilson Martins, Poty Lazzarotto e Temístocles Linhares foram convocados pelo poder político – na pessoa do então governador Bento Munhoz da Rocha Neto – para ocuparem sua função no trabalho de dominação simbólica, realizando uma apropriação modernista do paranismo. Em comparação com a consolidação da carreira desses agentes, Dalton Trevisan apenas iniciava o que hoje se considera sua carreira literária de fato, com a publicação de *Novelas nada exemplares* no Rio de Janeiro. Trevisan procurou evitar a sua circunscrição enquanto ser social, e dessa forma foi quem mais enfaticamente manteve a postura de independência mostrada em *Joaquim*.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em termos das disputas literárias e artísticas em âmbito estadual, *Joaquim* cumpriu tudo o que prometeu – ou, pelo menos, tudo o que Dalton Trevisan havia prometido. A revista foi consagrada como marco inicial da literatura paranaense que realmente valia, relegando os simbolistas e ainda mais fortemente os modernistas da década de 1920 ao limbo da história. Ainda que essas concepções tenham começado a ser reavaliadas nas últimas décadas, ainda é bastante frequente o tom pejorativo em relação à fase pré-modernista – ou seja, à fase pré-*Joaquim*.

Os compromissos políticos desses agentes começaram a se explicitar somente mais tarde. Trevisan manteve a sua contraposição às versões oficiais do que seria Curitiba, o que não pode ser generalizado ao núcleo principal dos participantes de *Joaquim*, como ficou claro na década de 1950 e dali por diante. De qualquer forma, já durante suas participações em *Joaquim*, pode-se ver que o posicionamento a favor da renovação e da arte moderna, mais ou menos generalizado entre os principais participantes, não é um princípio unificador suficiente para que se possa caracterizar o núcleo principal de colaboradores da revista enquanto um grupo, devido às clivagens sociais objetivas que separavam esses agentes.

Primeiramente, há a clivagem geracional, em que Guido Viaro, Temístocles Linhares e Erasmo Pilotto se distinguem de Wilson Martins, Dalton Trevisan e Poty Lazzarotto. Embora a identidade da revista enquanto “revista de novos” tendesse a enquadrar todos os participantes enquanto “moços”, seja por causa da idade efetiva ou por causa da adesão a valores de renovação na arte e na literatura, todo um complexo de referências e ideais não era compartilhado entre os agentes mais velhos.

As características da “nova geração” de nascidos por volta de 1925 incluem a aceitação completa do paradigma moderno. Se para os agentes mais velhos havia uma questão de posicionamento com relação a esse paradigma, para os “novos” a aceitação era um processo quase que natural. Outra característica que foi explicitada pelos “novos” foi ter passado e testemunhado, numa idade de formação e preparação para a vida adulta, os influxos da segunda guerra mundial. No entanto, o que pouco de fala é que esses moços de vinte anos cresceram sob forte influência dos acontecimentos de período Vargas, inclusive dos efeitos das medidas de construção da nação que predispunham os novos a rejeitar o regionalismo local que havia sido formulado num momento em que a estrutura federalista permitia o surgimento de “ilhas” culturais com valores relativamente diferenciados e subordinados com maior ênfase à temporalidade estrutural mundial da cultura. Nesse sentido, eles eram

herdeiros do Estado Novo, e o fato de suas revistas mais bem-sucedidas (*Joaquim* e *O Livro*) se deverem ao *know-how* adquirido por esses agentes com as suas revistas escolares em um contexto de inculcação de valores do regime é exemplar disso.

Podemos tomar como exemplo a questão da rendição paranista em Wilson Martins e Temístocles Linhares. Ainda que o estudo do simbolismo por Linhares se devesse a uma formulação pretensamente científica com pretensões universais, ele era motivado pela referência local à grandiosidade de Emiliano Pernetá. Já a obra “paranista” de Martins, *Um Brasil Diferente*, de 1955, não tinha como referência o paranismo, mas sim a percepção do autor de que o esquema de Gilberto Freyre da formação da sociedade brasileira não se aplicava ao Paraná. Martins sempre encarou seu livro como um estudo de caso da proposta de Freyre, a aplicação de uma teoria brasileira, negando a vinculação objetiva de seu livro com o contexto paranista.

A diferença geracional também implicou a aceitação do modernismo e das suas escalas de legitimidade, o que pode ser verificado na recusa da restrição do modernismo paulista em favor de uma concepção abrangente, humanista, da vida intelectual em Erasmo Pilotto, em contraste com a proposta de Trevisan de aceitação total da legitimidade imposta pelo modernismo central, inclusive nos seus representantes consagrados. Frente a isso, não é de impressionar que os dois agentes, que atuaram como diretores da revista *Joaquim*, tivessem concepções tão diferentes do que a revista deveria ser.

Além da diferença geracional, existem diferenças entre os agentes pertencentes à mesma geração. Entre Temístocles Linhares e Erasmo Pilotto, a atuação educacional desses dois agentes os coloca em dois lados da disputa em torno da educação ao longo das décadas de 1930 e 1940. Temístocles Linhares, ligado aos intelectuais católicos paranaenses e ao seu órgão de ensino superior, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, estava objetivamente em uma posição oposta à de Erasmo Pilotto, representante da Escola Nova na Escola Normal. Essa foi uma oposição estruturante da vida intelectual no período, ainda mais presente em Curitiba, considerando a forte relação histórica que havia na cidade entre os intelectuais e a educação e o papel proeminente da educação no período enquanto parte do projeto modernizador do estado e da nação.

Entre os representantes da geração mais nova, podemos ver uma diversidade de situações entre os diversos agentes. Poty Lazzarotto e Wilson Martins já tinham sido, na prática, cooptados pelo poder político, que lhes possibilitou a ascensão social por meio da atuação na área cultural. Ainda que os efeitos disso só fossem se realizar plenamente mais tarde, no caso deles as cartas já tinham sido dadas no tempo de *Joaquim*. Durante o período de

realização da revista, ambos já haviam sido arregimentados pelo poder, e, portanto, não é surpreendente que mais tarde tenham colaborado na perpetuação dos seus valores – no caso de Martins, com as colaborações para o paranismo em suas obras; no caso de Poty Lazzarotto, com os diversos murais que fez para e sobre a cidade.

O caso de Poty indica a subordinação estrutural da classe artística, que precisava adequar-se à demanda por parte das elites paranaenses e do poder político. Essa subordinação é uma constante na primeira metade do século XX em Curitiba; não à toa, percebe-se que boa parte dos artistas nesse período vinham de classes sociais mais baixas e frequentemente de origem europeia.

Nesse sentido, os participantes principais de *Joaquim* mostram um aspecto interessante: nesse momento, havia muitos descendentes de europeus não somente entre os artistas plásticos, mas também entre os escritores, especialmente de italianos: é o caso de Trevisan, Martins, Walger, Lazzarotto, Pilotto e Viaro. Portanto, a revista também mostra o processo de ascensão social de um grupo de imigrantes e descendentes na sociedade paranaense, por meio da educação e da participação intelectual – e, no caso de Trevisan, combinado com a ascensão econômica de sua família, a qual, como vimos, permitiu a independência financeira da revista. Ao mesmo tempo, podemos notar a ausência do maior grupo imigrante do Paraná, os eslavos, mais presentes como objeto na revista (o texto de Viaro falando sobre Bakun; a crítica de Trevisan a L. Romanowski em “Emiliano, poeta medíocre”).

Para a geração mais nova, há a naturalização do processo de especialização em curso nos campos de produção cultural do período. Atividades específicas (crítica, ficção, gravura) tornaram-se as referências necessárias e principais da vida intelectual desses agentes. Isso aconteceu de forma matizada; no caso de Wilson Martins, por exemplo, sua formação enquanto crítico literário, na época altamente dependente da erudição, o predispunham à eventual poligrafia. No outro lado desse espectro está Dalton Trevisan, que acabou tornando-se um escritor puro, inclusive com esforços explícitos para eliminar as pistas que o pudessem circunscrever de outras formas que não enquanto escritor e contista.

Todas essas diferenças marcadas entre os agentes mostram que eles não constituíam um grupo. Já mencionamos anteriormente o fato de que nunca foi pretendida e muito menos alcançada a síntese estética ou ideológica entre eles, o que os configuraria como um grupo ou um movimento no sentido literário ou artístico. No entanto, as diversas clivagens sociais que vemos entre os agentes também não nos permitem enquadrá-los enquanto grupo em sentido sociológico. As relações entre eles, mais ou menos próximas dependendo de cada caso,

devem-se muito mais ao pertencimento ao restrito espaço intelectual curitibano, e eventualmente às relações entre esses intelectuais e o poder. Embora relações de afetividade e amizade tenham sido construídas entre esses participantes, no geral Dalton Trevisan manteve-se como ponto de ligação mas não de união. O principal ponto que os ligava – o posicionamento pelos princípios modernos na vida intelectual – é menos um princípio de união de grupo do que um efeito da consolidação de um espaço intelectual nacional (num sentido geral) e da formação de campos específicos de produção cultural em escala nacional (num sentido estrito).

Aliás, fica a impressão de que aí também residia a força da revista: esses agentes eram representantes das possibilidades abertas aos partidários das estéticas e ideologias modernas em Curitiba – ou seja, a partir deles, podemos ver os possíveis do espaço cultural curitibano. E, se as diferenças entre eles permitiam pouca coesão, também permitiam uma amplitude de pontos de vista que poderiam ser vantajosas da perspectiva do público potencial.

O público pretendido por Trevisan (agente que assumiu centralidade total na formulação da revista após a saída de Erasmo Pilotto) eram os dominantes centrais, a quem as iniciativas “irreverentes” de Trevisan agradavam, pois nada mais eram do que o reconhecimento da autoridade deles. Está aí o paradoxo da produção periférica pejorativamente referenciada como “provinciana”: o que, do ponto de vista local, tinha intenções iconoclastas, do ponto de vista central era a reprodução dos paradigmas vigentes. O surgimento e a circulação das revistas culturais não só em Curitiba, mas também em diversos estados, pode indicar uma adesão geral das periferias ao modernismo central, fortalecendo no plano simbólico em nível nacional a unidade dos campos de produção cultural em vias de consolidação. Se estamos certos, os processos da emergência da nova geração articulada em torno dos princípios estéticos e ideológicos inaugurados pelo modernismo central podem ser vistos em diversas das “ilhas” que constituíam previamente o espaço intelectual brasileiro. Nesse sentido, o estudo dos participantes de *Joaquim* e da emergência do projeto dessa revista representa um estudo de caso das possibilidades abertas na vida intelectual brasileira de então e da constituição da dominação do modernismo como paradigma central e unificador da intelectualidade do período.

A relação entre os diversos grupos e revistas não se dá somente com as de outros estados, mas também com as de Curitiba. Em especial, vários dos aspectos atribuídos a *Joaquim* – como a luta pela renovação cultural e a pertença geracional – podem ser também atribuídos a *O Livro*, cuja ação precede *Joaquim*. Embora *Joaquim* tenha desenvolvido e afirmado a sua identidade e sua proeminência em termos geracionais, em *O Livro* vemos

moços que já antes de Trevisan haviam se organizado num grupo coeso e defendiam esses ideais. Dessa perspectiva, a geração em nome da qual Trevisan pretendia falar estava mais bem configurada em *O Livro*. Não à toa, as relações entre Trevisan e este grupo, composto por agentes como Glauco de Sá Brito, Armando Ribeiro Pinto e José Paulo Paes, foram profícuas.

O que separava decisivamente as duas revistas era a mesma coisa que separava Trevisan dos colaboradores mais presentes em sua revista: a proximidade, ou até mesmo a dependência, em relação ao campo do poder. Desde *Joaquim*, as iniciativas de Dalton Trevisan têm se concentrado em não cair na armadilha da dependência do poder instituído, fundamento do “academicismo orgânico” que relegava os intelectuais curitibanos ao conservadorismo. Obviamente, não se trata aqui de corroborar a visão do escritor sem vínculos sociais e interesses, mas de reconhecer que Trevisan construiu para si uma figura pública reconhecida primeira e quase que exclusivamente por intermédio de sua obra. E é a busca e o sucesso dessa independência que permitiram a Trevisan a crítica aos ídolos dos acadêmicos orgânicos paranaenses em *Joaquim*, e permitiram que ele pudesse, na revista e depois dela, cantar e viajar a Curitiba não “para turista ver”, mas sim a Curitiba que ele adotou, na época e posteriormente, como “província, cárcere, lar”.

Portanto, vemos que ainda que os colaboradores e realizadores de *Joaquim* não tenham se constituído enquanto um grupo de fato, esse “grupo abstrato”, composto de agentes de diversas especialidades, gerações e vivências mostram as relações entre diversos domínios na Curitiba de meados da década de 1940. Pensar sobre *Joaquim* e seus agentes é também pensar as relações entre cultura e sociedade. Podemos ver diversos possíveis da vida intelectual em uma cidade que, com todos os paradoxos e ambiguidades de seu pertencimento periférico, fez parte de um momento de dinamismo e transformação da vida cultural e intelectual brasileira, em que as diversas gerações e tendências que coexistiam tiveram de abrir espaço às ambições modernas em suas diversas configurações, que se tornaram as referências necessárias para a existência no espaço intelectual e cultural.

6 REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?:** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1984.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ANDRIOLI, Luiz. **O silêncio do vampiro:** o discurso jornalístico sobre Dalton Trevisan. Curitiba: Kafka, 2013.
- ARAÚJO, Adalice. Arte no Paraná I. **Referência em Planejamento**, Curitiba, Secretaria de Planejamento, vol.3, n.12, jan.- mar. 1980.
- _____. Museu Nacional de Belas Artes expõe gravuras de Guido Viaro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 26 jan.1992.
- _____. **Dicionário das Artes Plásticas no Paraná**. Curitiba: Edição do Autor, 2006.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura:** São Paulo no meio do século XX. Bauru: EDUSC, 2001.
- ATHAIDES, Rafael. A instalação da província paranaense da AIB: do “início esquecido” à fundação oficial. In: **Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH – Associação Nacional de História**. São Paulo, 2011.
- AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. 4. ed. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.
- AUGUSTO, Maria Helena Oliva. **Intervencionismo estatal e ideologia desenvolvimentista**. São Paulo: Símbolo, 1978.
- BALHANA, Altiva Pilatti; MACHADO, Brasil Pinheiro; WESTPHALEN, Cecília Maria. **História do Paraná**. Vol. 1. Curitiba: Grafipar, 1969.
- BAPTISTA, Joseli Vianna; FARIA, Francisco. Derrubando fósseis: a aventura visual de Joaquim. **Gazeta do Povo**, 3 jun. 1996, Caderno G, p. 8.
- BARREIRO, Marcos. Conseguimos caçar o vampiro. In: **Status**, n. 70. São Paulo, 1980, pp. 84-97, 101-105.
- BEGA, M.T.S. **Sonho e invenção do Paraná:** geração simbolista e a construção de identidade regional. 2001. Tese (doutorado) - Programa de pós-graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.
- BENEVIDES, Cezar Augusto Carneiro. Infância e civismo. In: **Simpósio Nacional de História**, 16., 1991, Rio de Janeiro. História em debate: problemas, temas e perspectivas. Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores Universitários de História. [S.l.]: CNPQ/InFour, [199-], p. 65-72.

_____. **Terra sem passado**: um estudo do Paraná contemporâneo. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1991.

_____. Nacionalismo e repressão no Estado Novo. In: **49º Congresso Internacional de Americanistas**. Quito, 1997.

BERNARDI, Rosse Marye. **Dalton Trevisan**: a trajetória de um escritor que se revê. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1983.

BÓIA, Wilson. **De Plácido e Silva**: ensaio. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2002.

BOSCHETTI, Anna. **Sartre et "Les Temps Modernes"**: une entreprise intellectuelle. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

BOSCHILIA, Roseli. **O cotidiano de Curitiba durante a II Guerra Mundial**. Curitiba: Fundação Cultural, 1995. (Boletim Informativo da Casa Romário Martins, v. 22, n. 107, out. 1995)

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 37.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Moderno e moderista na literatura brasileira. In: **Céu, inferno**: Ensaio de crítica literária e ideológica. São Paulo: 34; Duas Cidades, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 2.ed. Trad. Sérgio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **As regras da arte**. 2.ed. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **L'ontologie politique de Martin Heidegger**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.

_____. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

_____. **Practical reason on the theory of action**. Stanford: Stanford University Press, 1998.

_____. **Meditações pascalianas**. Trad. Sérgio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **Esboço de uma teoria da prática**, precedido de três estudos de etnologia cabila. Trad. Miguel Serras Pereira. Oeiras: Celta, 2002.

BRANDÃO, Euro. **Guido Viaro**: a valorização da figura humana. Curitiba: Museu Guido Viaro, Fundação Cultural de Curitiba, BADEP, [1982?].

BRITO, Glauco Flores de Sá. **Poesia reunida**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997.

BUCHMANN, Luciano Parreira. **Reprodução da ideologia dominante em aulas de artes em Curitiba**: a influência dos painéis de Poty Lazzarotto. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

CAMARGO, Fabiano. O vagão da juventude de Poty. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 08 fev. 1998.

CAMARGO, Geraldo Leão Vieira de. **Paranismo**: arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853 – 1953. Tese (doutorado). Pós-graduação em História. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.

CAMPOS, Nívio de. Intelectuais católicos e a educação no Paraná nas décadas de 1920 e 1930. In: VIEIRA, Carlos Eduardo (org.). **Intelectuais, educação e modernidade no Paraná (1886-1964)**. Curitiba: UFPR, 2007.

_____. Intelectuais, educação e catolicismo na capital do Paraná (1929-1954). In: **Revista da FAEBA – Educação e Contemporaneidade**. v. 20, n. 35, pp. 137-150, jan-jun 2011.

CANDIDO, Antonio. Introdução. In: **Formação da literatura brasileira**. Vol.1. 2.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.

_____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 5.ed. São Paulo: Companhia Editora nacional, 1976.

_____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARMO, Julio Cesar Botega do. Alfred Agache e seu plano para Curitiba: técnica, institucionalização e o início do discurso da cidade planejada. In: **Urbana**, vol. 4, n. 4. Campinas, março 2012, pp. 29-51.

CARNASCIALI, Juril. De Plácido e Silva: o editor. **Gazeta do Povo**, p. 8, Curitiba, 05 jun 1994.

CARNEIRO, Milton. **Leo Cobbe**. Curitiba: Escola Técnica, 1962.

CAROLLO, Bráulio. **Alfred Agache em Curitiba e sua visão do urbanismo**. Dissertação (mestrado). Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2002.

CAROLLO, Cassiana L. de Lacerda. Os manifestos de Joaquim: O espírito irreverente de 22 e as preocupações de 45. **Revista Letras**, Curitiba, vol. 20, p. 102-119, 1972. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/19727/12970>>. Acesso em: 8 nov 2012.

_____. Tinguí: um capítulo das juvenilidades de Dalton Trevisan. **Revista Letras**, vol. 36, Curitiba, UFPR, 1987. pp. 192-201.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Trad. Marina Appenzeller. São

Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CHARLE, Christophe. **Naissance des "intellectuels"** 1880-1900. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

COELHO, Mariana. **O Paraná mental**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2002.

Como Poti, o garoto prodígio, criou sua arte. **Diário da Tarde**, Curitiba, 30 set 1938. (Acervo João Lazzarotto)

CONTOS premiados. Curitiba: GERPA, 1945.

COSTA, Flávio Moreira. Katherine para sempre Mansfield. In: MANSFIELD, Katherine. **Felicidade e outros contos**. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1991.

CUDDON, J.A. **The Penguin dictionary of literary terms and literary theory**. 6.ed. London: Penguin, 1998.

CUNHA FILHO, Valter Fernandes da. **Cidade e sociedade**: a gênese do urbanismo moderno em Curitiba (1889-1940). Dissertação (mestrado). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1998.

DE BONA, Theodoro. **Curitiba – pequena “Montparnasse”**. Curitiba: Imprimax, 1982.

DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO DO PARANÁ. Curitiba: Livraria Editora do Chain, Banestado, 1991.

DUDEQUE, Irã. **Cidades sem véus**: doenças, poder e desenhos urbanos. Curitiba: Champagnat, 1995.

DUDEQUE, Irã Taborda. **Espiraís de madeira**: uma história da arquitetura de Curitiba. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP, 2001.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. L. **The Established and the outsiders**: a sociological enquiry into community problems. 2. ed. Londres: Sage, 1994.

ELIAS, Norbert. **Mozart**: sociologia de um gênio. Trad Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

Exposição Poty/ 50 anos. Preparação para texto do folder da exposição realizada em 1974. Pasta Poty Lazzarotto, acervo Biblioteca Pública do Paraná.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FISCHER, Luís Augusto. Refêns da modernistolatria. **Piauí**, n. 80, maio 2013. Online. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-80/questoes-de-literatura-cultura/refens-da-modernistolatria>>. Acesso em: 21 maio 2014.

FUCHS, Franco Caldas. Passado desconhecido. **Cândido**, n. 25. Curitiba, ago 2013. pp. 31-

33.

Gazeta do Povo 90 anos (Série especial). **Gazeta do Povo**, Curitiba, 03 fev 2009.

GEMAEL, Rosirene. O poeta Dalton. **Correio de Notícias**, 22 set. 1985, caderno Bom Domingo.

GLEIZE, Jean-Marie. Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif. In: **Littérature**, n. 39, 1980. Les manifestes, pp. 12-16. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2129>. Acesso em: 21. jan 2013.

GNOATO, Salvador. **Arquitetura do movimento moderno em Curitiba**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009.

GOMES, Angela de Castro (org.). **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

GOMES, Raul. S.O.S. para as nossas glórias! **O Dia**, Curitiba, 29 jun. 1946. p. 4.

Guido Viaro: artista e mestre. Série Documentação Paranaense (1º volume). Curitiba: Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná, 1967.

Guido Viaro. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, Museu Guido Viaro, 1977. Folder de exposição no Museu Nacional de Belas Artes, 1977.

Guido Viaro, uma lição de arte. Museu de Arte do Paraná, setembro – outubro 1997. Catálogo.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: sua história. Trad. Maria da Penha Villalobos e Lório Lourenço de Oliveira. São Paulo: T. A. Queiroz; Universidade de São Paulo, 1985.

HOERNER JR., Valério. Poty: o nosso mais importante artista. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 01 maio 1988, série O Vagão do Armistício, parte IV.

ILLOUZ, Nicolas. Les manifestes symbolistes. In: **Littérature**, n. 139, 2005. Marges, pp. 93 – 113. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2005_num_139_3_1905>. Acesso em: 21 jan 2013.

IORIO, Regina Elena Saboia. **Intrigas e novelas**: literatos e literatura em Curitiba na década de 1920. Tese (doutorado). Departamento de Pós-graduação em História do Brasil. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2003.

JUSTINO, Maria José. Viaro, um mestre cheio de sementes. In: **Guido Viaro**: o talento do mestre, Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, [1997?].

KOFFEMAN-BIJMAN, Maaike Neeltje. **Entre classicisme et modernité: La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Epoque**. Tese (doutorado). Universidade Utrecht, Utrecht, 2003. Disponível em: <<http://igitur-archive.library.uu.nl/dissertations/2003-1107-100331/full.pdf>> Acesso em 03.nov.2012

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

LAHIRE, Bernard. **Kafka e o trabalho da dominação**. Trad. Guilherme Seto Monteiro e Lucas Amaral de Oliveira. In: Plural, São Paulo, v.18.2, 2011, pp. 161-177, abr. 2012.

LAZZAROTTO, Poty. Mais parentesis que outra coisa. **Poty / 50 anos**. Curitiba, BADEP, 1974, folder de exposição.

LAZZAROTTO, Poty; NICULITCHEFF, Valêncio Xavier. **Curitiba, de nós**. 2. ed. Curitiba: Nutrimental; SEEC, 1989.

LAZZAROTTO, Poty. O poder de infiltração. **Gazeta do Povo**, 3 jun. 1996, Caderno G, p. 3. Entrevista concedida a Miguel Sanches Neto.

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. **Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda?: Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil**. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

LIMA, Felipe Victor. **O Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores: movimento intelectual contra o Estado Novo (1945)**. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

LINHARES, Temístocles. **Eça de Queiroz, um caso de ressentimento**. Curitiba: Tipografia João Haupt & Cia. Ltda., 1949.

_____. **Interrogações**: 1ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

_____. **Interrogações**: 2ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

_____. **Interrogações**: 3ª série. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

_____. **Relíquias de uma polêmica entre amigos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. Um bate-e-rebate com Linhares, ex-patrolheiro das madrugadas. **O Estado do Paraná**, Almanaque, p. 5, Curitiba, 16 abr. 1989b. Entrevista concedida a Ilana Lerner.

_____. **Paraná vivo: um retrato sem retoques**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2000.

Loio-Pérsio: A construção do olhar. Museu de Arte do Paraná, julho-agosto 1996. Catálogo.

LOPES, Adélia Maria. Eu nunca quis ser hostil com ninguém. **O Estado do Paraná**, Almanaque, Curitiba, 05 ago. 1990.

LOURENÇO, Sonia Regina. **Poty: o artesão da gravura**. A trajetória de um viajante moderno. 2001. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Departamento de Antropologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001.

MAGALHÃES, M. B. de. **Paraná: política e governo**. Curitiba: SEED, 2001.

MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações. Trad. Cláudio Marcondes. In: FORACCHI, Marialice M. (org.). **Karl Mannheim**: Sociologia. São Paulo: Ática, 1982.

MANSFIELD, Katherine. **Felicidade**. Trad. Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

MARIA, Maurício de Fraga A. O jornal *Folha do Oeste*: Notas sobre a imprensa e a produção jornalística na região centro-sul do Estado do Paraná no início da década de 1940. In: **Anais do 1º Encontro PR/SC de História da Mídia**. Guarapuava, 2010. Disponível em: <<http://www.unicentro.br/historiadamidia/anais/Jornalismo/Maur%C3%ADcio%20Fraga%20Maria.pdf>>. Acesso em: 22 jun 2014.

MARTINS, Wilson. Uma mensagem da nova geração paranaense (Diário do Congresso de Escritores). **O Dia**, Ano XXIII, Curitiba, 25 jan. 1945.

_____. Inaugura-se o conclave da inteligência brasileira (Diário do Congresso de Escritores). **O Dia**, Ano XXIII, Curitiba, 26 jan. 1945, p. 4.

_____. Os primeiros resultados do Congresso (Diário do Congresso de Escritores). **O Dia**, Ano XXIII, Curitiba, 31 jan. 1945, p. 4.

_____. **Interpretações** (Ensaio de crítica). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1946.

_____. Dostoievski como romancista. In: DOSTOIEVSKI, F. **Nietótkha Niezvanova**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

_____. Rótulos não dizem nada. In: **Visão**, 29 set. 1980, p. 88

_____. Um Brasil diferente: palestra proferida por Wilson Martins sobre problemas de acumulação no Paraná, na Casa Romário Martins. 1979. In: **Fundação**, abr. 1980b.

_____. Wilson Martins: a história de um Brasil diferente. In: **Nicolau**, ano 1, n. 3, pp. 6-7. Curitiba, set. 1987. Entrevista concedida a Tato Taborda.

_____. Um Brasil Diferente. **Folha de São Paulo**, Letras, pp. F-4, F-5. São Paulo, 08 dez 1990.

_____. **Pontos de vista**: crítica literária. Vol. 1 (1954-1955). São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

_____. Em busca de 'uma literatura diferente'. **Gazeta do Povo**, CulturaG, p. 2, Curitiba, 31 jan. 1993. Entrevista.

_____. A superação da província. **Gazeta do Povo**, 3 jun.1996, Caderno G, p. 4. Entrevista concedida a Miguel Sanches Neto.

_____. Diálogos. In: SANCHES NETO, Miguel (org.). **Wilson Martins**. Curitiba: Editora da UFPR, 1997.

_____. Renascenças curitibanas. **Gazeta do Povo**, Caderno G, p. 4. Curitiba, 08 set 1997b.

_____. A Inteligência que faz história. In: **República**, vol.2, n. 16, pg. 47-57, fev. 1998. Entrevista concedida a Flávia Rocha.

_____. **A invenção do Paraná**: estudo sobre a presidência Zacarias de Góes e Vasconcelos. Curitiba: Imprensa Oficial, 1999.

_____. O crítico por ele mesmo. In: SEFFRIN, A. et. al. **Mestre da crítica**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná; Rio de Janeiro: Topbooks, 2001a.

_____. O Mestre em outras palavras. **Folha do Paraná**, 14 out. 2001b, entrevista concedida a Zeca Correia Leite.

_____. ABL não está nos planos do crítico. **Jornal do Estado**, 26 out. 2001c, p. D5, entrevista.

_____. Literatura paranaense: mitos e realidades. In: _____. **Pontos de vista**. Vol. 14. São Paulo: T. A. Queiroz, 2001d.

_____. O Modernismo no Paraná. In: _____. **Pontos de vista**. Vol. 14. São Paulo: T. A. Queiroz, 2001e.

_____. Viver para contar. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 08 mar. 2008. Entrevista.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. 3. ed. Trad. Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Vanguardas em retrocesso**: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MILLARCH, Aramis. Erasmo Pilotto, o educador. **Estado do Paraná**, Curitiba, 10 abr. 1988a.

_____. Linhares, 83, começa a escrever a História de nossa literatura. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 29 maio 1988b.

_____. A nostálgica polêmica dos patrulheiros da madrugada. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21 maio 1989.

MOLAR, Jonathan de Oliveira. Faris Michael, do regional ao panamericanismo: o ir e vir de um intelectual. **Revista Ágora**, n. 12. Vitória, 2011, p. 1-16.

MONTEIRO, Sueli de Jesus. **O vampiro não tem medo de crítica**. Curitiba: Instituto Memória, 2012.

MOREIRA, Júlio Estrella. **Dicionário bibliográfico do Paraná**. 2.ed. Curitiba: Imprensa Oficial do Estado, prov. 1957.

Nelson Luz: O primeiro registro de uma passagem. Museu de Arte do Paraná. Novembro-dezembro 1989. Catálogo.

NICULITCHEFF, Valêncio Xavier. **Poty:** trilhos, trilhas e traços. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994.

NUNES, Fabricio Vaz. Relações entre literatura e artes gráficas na revista Joaquim: ensaios de análise. **Revista Científica / FAP.** Vol. 5, Curitiba, p. 171- 187, jan – jun 2010.

OLIVEIRA FILHA, Elza Aparecida de: Apontamentos sobre a história de dois jornais curitibanos: “Gazeta do Povo” e “O Estado do Paraná”. In: **Cadernos da Escola de Comunicação**, UNIBRASIL. n. 2, Curitiba, 2004, pp 86-101. Disponível em: <<http://apps.unibrasil.com.br/revista/index.php/comunicacao/article/viewFile/539/457>>. Acesso em 25.06.2014

OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares de. **Joaquim contra o Paranismo.** Dissertação (mestrado) – Departamento de Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2005. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/handle/1884/4032>>. Acesso em 14 set 2012.

OLIVEIRA, Ricardo Costa de. **O silêncio dos vencedores:** genealogia, classe dominante e estado no Paraná. Curitiba: Moinho do Verbo, 2001.

OLIVEIRA, Ricardo Costa de (org.); SALLES, Jefferson de Oliveira; KUNHAVALIK, José Pedro. **A construção do Paraná moderno:** políticos e política no Governo do Paraná de 1930 a 1980. Curitiba: SETI, 2004.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. Os pioneiros do ensino da arte no Paraná. In: **Revista da Academia Paranaense de Letras.** Ano 63, n. 41, pp. 143-152. Curitiba, mai 2000.

_____. Dimensões educativas em arte de Guido Viaro. In: VIEIRA, Carlos Eduardo (org.). **Intelectuais, educação e modernidade no Paraná (1886-1964).** Curitiba: UFPR, 2007.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio; BRANDALISE, Anna Carolina. “Malhadas e remalhadas”: Raul Gomes e o uso da imprensa em prol da educação e da cultura. In: **VII Congresso Brasileiro de História da Educação.** Cuiabá, 2013. Disponível em: <<http://sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe7>> Acesso em 22 jun 2014.

PAES, José Paulo. Uma voz da Babilônia. In: **A aventura literária:** ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. A guerra sexual. In: **A aventura literária:** ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. O caráter diferencial. **Gazeta do Povo**, 3 jun. 1996, Caderno G, p. 5. Entrevista concedida a Miguel Sanches Neto.

_____. **O Aluno.** 2. ed. Ponta Grossa: UEPG, 1997.

Painel de Poty para “os anjos da guarda”. **Estado do Paraná**, Curitiba, 30 set.1983.

PAULA, Carolina de. De volta às urnas: a primeira eleição no pós-guerra e a imprensa paranaense. In: **I Seminário Nacional Sociologia e Política**, Curitiba, 2009.

PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores...** . São Paulo: Cultura Brasileira, 1940.

_____. **Falam os escritores**: segunda série. Curitiba: Guaíra, 1941.

PEREIRA, Luís Fernando Lopes. **Paranismo: o Paraná inventado**: cultura e imaginário no Paraná da I República. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1997.

PÉRIGO, Katyucia. **Ser visto é estar morto**: Miguel Bakun e o meio artístico paranaense (1940-1960). Dissertação (mestrado). Pós-graduação em História. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2003.

_____. **Circuitos da arte**: A rua XV de Curitiba no circuito artístico brasileiro (1940-1960). Tese (doutorado) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2008.

PILOTTO, Anita Camargo. **Erasmus**: um educador de alma romântica. Curitiba: Lítero-Técnica, 1987.

PILOTTO, Erasmo. **Oração de paraninfo**. Curitiba: [s.e.], 1940.

_____. **Emiliano**. Curitiba: GERPA, 1945.

_____. Ficha da Biblioteca Pública do Paraná, Curitiba [1965].

_____. **Prática da Escola Serena**. [Curitiba]: [sem editora], [1946]

_____. **Autobiografia**. Curitiba: Editora da UFPR, 2004.

PILOTTO, Osvaldo. **Cem anos de imprensa no Paraná (1854 – 1954)**. Curitiba: Instituto Geográfico e Etnográfico Paranaense, 1976.

PILOTTO, Valfrido. “Seu” Joaquim, um pobre diabo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 abr. 1946. Acervo João Lazzarotto.

_____. Quando uma biografia desvenda uma escalada imarcescível. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 30 out.1987

_____. Quando os gestos do saber estruturam a grandeza. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 28 maio 1992.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. A invenção da ordem: intelectuais católicos no Brasil. In: **Tempo Social**, v. 19, n.1, pp. 33-49. São Paulo, jun 2007.

PLANO DE URBANIZAÇÃO DE CURITIBA. In: **Boletim PMC** (Prefeitura Municipal de Curitiba). Ano II, n. 12. Curitiba, novembro-dezembro 1943.

PONTES, Heloísa. **Destinos mistos**: os críticos do grupo Clima em São Paulo 1940-1968. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PONTIERO, Giovanni. As obsessões sexuais na ficção de Dalton Trevisan. In: **Marco**, n. 2, São Paulo, 1980.

Poti o garoto prodígio. **Diário da Tarde**, Curitiba, 24 set 1928. (Acervo João Lazzarotto)

PUGLIELLI, Helio de Freitas. **Erasmus Pilotto**. Curitiba: Editora da UFPR, 1996. Série Paranaenses – volume 7.

_____. Erasmus de Curitiba. **Diário Oficial**, Curitiba, ano 1, n. 1, 29 ago. 1997, Suplemento Cultural.

RABASSA, Gregory. Introduction. In: TREVISAN, Dalton. **The vampire of Curitiba and other stories**. Trad. Gregory Rabassa. Nova York: Alfred A. Knopf, 1972.

RATACHESKI, Alir. Erasmus Pilotto. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 21 ago.1994.

RENK, Valquiria Elita. A escola, o Estado Novo e patriotismo analisados através da Imprensa Escolar. In: **X Congresso Nacional de Educação – EDUCERE**. Curitiba, 2011.

ROMANOWSKI, L. **Ciúme da morte**. 3.ed. Curitiba: Parga, 1977.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. **O intelectual “feiticeiro”**: Édison Carneiro e o campo de estudos das relações raciais no Brasil. Tese (doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.

RUBENS, Carlos. **Andersen**: o pai da pintura paranaense. Curitiba: Fundação Cultural, 1995.

SAMPAIO, Newton. **Uma visão literária dos anos 30**. Curitiba: Fundação Cultural, 1979.

_____. **Contos reunidos**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

SAMWAYS, Marilda Binder. **Introdução à literatura paranaense**. Curitiba: HPV, 1988.

SANCHES NETO, Miguel. Nascidos por volta de 1925. **Gazeta do Povo**, Caderno G, Curitiba, 13 mar. 1994. p. 3.

_____. **Biblioteca Trevisan**. Curitiba: UFPR, 1996.

_____. **A reinvenção da província**: a revista Joaquim e o espaço de estréia de Dalton Trevisan. Tese (doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1998.

_____. *Joaquim*: modernidade periférica e dupla ruptura. In: **Revista Iberoamericana**, vol. LXX, n. 208-209, jul-dez 2004, pp. 857-874.

SANTOS, Antonio Cesar de Almeida. **Memórias e cidade**: depoimentos e transformação urbana de Curitiba (1930-1990). Dissertação (mestrado). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1995.

_____. **Memórias e cidade:** depoimentos e transformação urbana de Curitiba (1930-1990) – Transcrição dos depoimentos. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1995.

SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica:** Buenos Aires 1920 e 1930. Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SCHORSKE, Carl E. Generational tension and cultural change: reflections on the case of Vienna. **Daedalus**, vol. 107, n. 4. Cambridge, outono 1978. pp. 111-122.

_____. **Viena fin-de-siècle:** política e cultura. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia:** ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SECUNDINO, Octavio. O “Vagão do Armistício”. **Diário da Tarde**, Curitiba, 03 mar 1949. (Acervo João Lazzarotto)

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão:** tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVERMAN, Malcolm. Os contos de Dalton Trevisan (1925-). In: _____. **Moderna ficção brasileira:** ensaios. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Getúlio a Castelo** (1930-1964). 3.ed. Trad. Ismênia Tunes Dantas (coord.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

STRAUBE, Ernani Costa. **O prédio do Gymnásio 1903-1990.** Curitiba: SEEC, 1990.

SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: _____. **Papéis colados.** 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

SUTIL, Marcelo Saldanha. **Beirais e platibandas:** A arquitetura de Curitiba na primeira metade do século 20. Tese (doutorado). Departamento de História, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2003.

TÁVORA, Araken. Meu encontro com o vampiro. In: **Panorama**, ano XVIII, n. 191, pp. 12 – 15. Curitiba, jul. 1968.

TREVISAN, Dalton. **Sonata ao Luar.** Curitiba: [sem editora], 1945.

_____. **Morte na praça:** contos. Rio de Janeiro: Editora do Autor, s/d.

_____. **Novelas nada exemplares.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. **Desastres do amor.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **O rei da terra.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

- _____. **O pássaro de cinco asas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- _____. **Cemitério de elefantes**: contos. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- _____. **Mistérios de Curitiba**. 4.ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- _____. **A faca no coração**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- _____. **O Vampiro de Curitiba**. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- _____. **Dinorá**: novos mistérios. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- _____. **Guerra conjugal**. 10.ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- TURIN, Elisabete. **A arte de João Turin**. Campo Largo: INGRA, 1998.
- Um destacado artista paranaense. **Gazeta do Povo**, 25 fev. 1944. (Acervo João Lazzarotto)
- VAN GORP, H.; DELABASTITA, D.; D'HULST, L. GUESQUIERE, R.; GRUTMAN, R.; LEGROS, G. **Dictionnaire des termes littéraires**. Paris: Honoré Champion, 2001.
- VARGAS, Túlio; HOERNER JÚNIOR, Valério; BÓIA, Wilson. **Academia Paranaense de Letras**: biobibliografia. Ed. rev. Curitiba: Academia Paranaense de Letras, 2011.
- VIALA, Alain. **Naissance de l'écrivain**: sociologie de la littérature à l'âge classique. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- VIARO, Constantino B. **Guido Viaro**. Curitiba: Editora Universitária Champagnat, 1996.
- _____. O forasteiro modernista. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 07 set. 1997, entrevista concedida a João Carlos Fernandes.
- VIEIRA, Carlos Eduardo; MARACH, Caroline Baron. Escola de mestre único e escola serena: realidade e idealidade no pensamento de Erasmo Pilotto. In: VIEIRA, Carlos Eduardo (org.). **Intelectuais, educação e modernidade no Paraná (1886-1964)**. Curitiba: UFPR, 2007.
- VIEIRA, Nelson H. Narrative in Dalton Trevisan. In: **Modern Language Studies**. v. 14, n. 1, Inverno 1984. pp. 11-21.
- _____. Moral erotica in contemporary Brazilian prose: women in a macho society. In: FERNÁNDEZ-RUBIO, R. (ed.). **Selected proceedings of the thirty-fifth annual Mountain Interstate foreign language conference**. Greenville, 1987. pp. 361-369.
- WACHOWICZ, Ruy Christovam. **Universidade do mate**: história da UFPR. 2.ed. Curitiba: UFPR, 2006.
- WALDMAN, Berta. **Do vampiro ao cafajeste**: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo: Hucitec; Curitiba: Secretaria da Cultura e do Esporte do Governo do Estado do Paraná,

1982.

WEBER, Max. Dominação política e hierocrática. In: **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. Trad, Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. Vol. 2. Brasília: UnB.

WESTPHALEN, Cecília Maria. **Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Paraná – 50 anos**. Curitiba: SBPH – Pr, 1988.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. Trad. Paulo Henriques Britto. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Culture and society 1780 – 1950**. New York: Columbia University Press, 1983.

_____. **Problems in materialism and culture**. 3.ed. London: Verso, 1989.

_____. **The sociology of culture**. Chicago: University of Chicago, 1995.

_____. **The long revolution**. 2.ed. Ontario: Broadview, 2001.

- **Filmes e vídeos**

A Polaca. Diretor: Fernando Severo. Produzido por Camarada Filmes. Curitiba. 2013. 75 min. Língua: português. Documentário.

Bianca Bianchi – a violinista. Secretaria de Estado da Cultura, Museu da Imagem e do Som, Documenta Filmes. Diretor: Berenice Mendes. Curitiba, 1995. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Hh-uU6ParB4>> Acesso em 05 dez 2013

CARNASCIALI, Juril de Plácido e Silva. Gazeta do Povo (online). Entrevista (vídeo). Curitiba, 02 fev 2009. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/90anos/videos/conteudo.phtml?l=1&id=851680&tit=Lembrancas-para-a-vida-inteira>>. Acesso em 23 jun 2014.

- **Periódicos**

ANUÁRIO DA ACADEMIA DE LETRAS “JOSÉ DE ALENCAR”. Curitiba. 1945 – 1951. Anual.

AO LUAR. Curitiba. Ano I, n. 1 (jul 1941); n. 2 (ago 1941).

ESFERA. Rio de Janeiro: ELP, Ano IV, n. 10 (jun 1945); n. 11 (dez 1945).

A ILUSTRAÇÃO. Ponta Grossa. Ano I, n. 1 (jul 1939).

_____. Curitiba, Ano II, n. 5 (mai 1940); n. 9 (nov 1940).

_____. Ano III, n. 17 (abr 1941); n. 18 (ago 1941); n. 19 (nov 1941).

IDÉIA. Curitiba. Ano I, n. 1 (7 set 1941).

_____. Ano II, n. 15 (maio 1943).

_____. Ano II, n. 16 (jun 1943).

IMPrensa ESCOLAR. Curitiba: Diretoria Geral da Educação do Estado do Paraná. n. 5 – 13, 1939 – 1942.

JOAQUIM, 1946 – 1948, edição fac-similar. Coleção Brasil Diferente. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2000.

MOÇOS. Curitiba. Ano I, n. 1(dez 1938); n. 3 (fev-mar 1939)

O LIVRO. Curitiba, Ano I, n. 1 (fev 1939); n. 4 (mai 1939); n. 5-6 (jul 1939); n. 7 (set 1939); n. 8 (out 1939).

_____. Ano V, n. 81 (abr 1944).

_____. Ano VI, n. 84 e 85 (mar – abr 1945).

_____. Ano VII, n. 86 e 87, (mai – jun 1945); n. 88 (set 1945); n. 89 (nov 1945).

_____. n. 90 (fev 1946); n. 91 (mai 1946); n. 92 (ago 1946); n. 94 (dez 1946), n. 96 (mar 1947)

_____. Ano XVIII, n. 97 (ago 1947).

_____. Ano IX, n. 98, (set 1947); n. 99 (out 1947); n. 100 (mar 1948).

O LIVRO SOCIAL-TURFÍSTICO. Curitiba. Ano III - IV. n. 34 - 59, 1941-1942.

REVISTA BRANCA. Rio de Janeiro. n. 1 – 9, 1948-1949.

TINGUÍ. Curitiba. n. 1 – 23. 1940, 1941.

7 ANEXO A – IMAGENS DE CURITIBA

Rua XV de Novembro, esquina com Ébano Pereira.

Foto de Arthur Wischral, out 1946.

Acervo Casa da Memória / Diretoria do Patrimônio Cultural / Fundação Cultural de Curitiba

Rua XV de Novembro.

Foto de Arthur Wischral, 1942.

Acervo Casa da Memória / Diretoria do Patrimônio Cultural / Fundação Cultural de Curitiba

Praça Tiradentes e vista parcial da cidade.

Foto de João Baptista Groff, década de 1940.

Acervo Casa da Memória / Diretoria do Patrimônio Cultural / Fundação Cultural de Curitiba

Paço Municipal, praça Generoso Marques.

Foto de Arthur Wischral, década de 1920.

Acervo Casa da Memória / Diretoria do Patrimônio Cultural / Fundação Cultural de Curitiba

O Paço Municipal era então a sede da prefeitura.

Sede do Correio, seção Paraná. Rua XV de Novembro com João Negrão.
Década de 1940.

Acervo Casa da Memória / Diretoria do Patrimônio Cultural / Fundação Cultural de Curitiba
O prédio dos Correios é um exemplo das diretrizes da arquitetura do Estado, com tendência ao uso de linhas retas, menor ornamentação e maior sobriedade do que na arquitetura de décadas anteriores.

COBBE, Leo. Seria Pitágoras a tia do Carlito? In: Revista *O Livro*, n. 89, nov 1945.

Acervo Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.
O músico e professor Leonardo Cobbe é presença frequente nos relatos sobre a vida artística e literária curitibana a partir da década de 1920. Na década de 1920, Cobbe se alinhou aos primeiros modernistas paranaenses, cuja produção se caracterizava, entre outras coisas, pelo uso do humor, o que podemos ver neste texto publicado em 1945.

Casa de Frederico Kirschgässner, rua Treze de Maio, 1224.

Foto de Rodrigo Celso Ferreira Marques, 1985.

Acervo Casa da Memória / Diretoria do Patrimônio Cultural / Fundação Cultural de Curitiba
Primeira casa modernista de Curitiba, localizada na região do hoje Centro Histórico.

Comparando a casa de Kirschgässner com a arquitetura presente na rua XV, uma das mais importantes da cidade, pode-se imaginar o quanto sua casa causava estranhamento no momento de sua construção (1930).

Universidade do Paraná, praça Santos Andrade.

Foto por Armin Henkel, décadas de 1940/1950

Acervo Casa da Memória / Diretoria do Patrimônio Cultural / Fundação Cultural de Curitiba

À esquerda da foto, pode-se ver o prédio dos Correios, na rua XV de Novembro.

Canalização do Rio Belém, na rua Mariano Torres.

Foto de Arthur Wischral, out 1942.

Acervo Casa da Memória / Diretoria do Patrimônio Cultural / Fundação Cultural de Curitiba
Localizada numa região de banhado, a questão do saneamento na cidade sempre foi um tópico sensível da organização e planejamento urbanos por parte do poder público, aspecto mencionado no Plano Agache (1943).

Avenida Cândido de Abreu.

Foto de Arthur Wischral, set 1944.

Acervo Casa da Memória / Diretoria do Patrimônio Cultural / Fundação Cultural de Curitiba
Escavações no atual local do Centro Cívico, implantado na década de 1950, como parte do programa de governo de Bento Munhoz da Rocha Neto. A localização do Centro Cívico seguiu as indicações do Plano Agache de 1943.

Rua Voluntários da Pátria - público em frente ao Cine América e Cine Curitiba.

Foto de João Baptista Groff.

Acervo Casa da Memória / Diretoria do Patrimônio Cultural / Fundação Cultural de Curitiba

O cinema era uma das atividades de lazer mais importantes dos habitantes da cidade.

Voando de Hollywood a Curitiba.
Revista *O Livro*, n. 4, mai 1939, p. 20.
Acervo Divisão de Documentação
Paranaense, Biblioteca Pública do
Paraná.

Notícia da passagem de Henri Fonda
por Curitiba. Boa parte dos
periódicos de assuntos gerais
consultados mantinham uma seção
dedicada ao cinema, com notícias dos
lançamentos e dos astros
hollywoodianos.

Praça Zacarias.

Foto de Arthur Wischral, jul 1944.

Acervo Casa da Memória / Diretoria do Patrimônio Cultural / Fundação Cultural de Curitiba
Do lado direito, está o edifício da saúde pública; no lado esquerdo, o prédio da Sociedade Dante Alighieri, onde funcionava a escola de desenho e pintura de Guido Viaro.

Mundo fabuloso dos livros, in: Revista *O Livro*, n. 100, mar 1948.

Acervo Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

Matéria sobre a Livraria Ghignone, que era um ponto de encontro entre intelectuais da época
– segundo Paes, também de Martins, Linhares e Trevisan.

ANEXO B – REVISTA *JOAQUIM*

• Duas capas da revista

Joaquim, 2000, n. 1, p. 1.
Primeira capa da revista, feita por Poty Lazzarotto. Com variação nas cores, essa foi a imagem usada nas capas dos números de 1 a 7.

Joaquim, 2000, n. 8, p. 1.
A partir do número 8, as capas da revista variam. No número 8, essa imagem de Yllen Kerr e Franco mostra ao centro um homem genérico, sem traços distintivos, o que se coaduna com o nome da revista pretendendo representar o “homem comum”.

- Dois anúncios da fábrica de louça Trevisan

Joaquim, 2000, n. 1, p. 19

Joaquim, 2000, n. 7, p. 20

Os anúncios de página inteira da fábrica da família de Dalton Trevisan foram comuns na revista. A construção do segundo anúncio mostra um apuro artístico na construção dessa publicidade, do qual existem outros exemplos na revista.

• “Oh! As ideias da província...”

A b r i l	J O A Q U I M	1 9 4 6
<h2 style="margin: 0;">CRÔNICAS PARALELAS</h2>		
<p style="text-align: center;">A exposição de Nigri Q. CAMPOFIORITO</p> <p>Hoje vou falar de certas exposições que, sendo inexpressivas como arte, são todavia ofensivas, de grande efeito deseducativo, graças a uma habilidade especial de seus autores, na sedução da ignorância, e na informação de um aspecto artístico inteiramente falso, a par de uma composição profissional assás leviana. A crítica, realmente honesta, deve denunciar o baixo comércio de arte. Ele exerce uma tal influência no espírito daqueles que dele não sabem se defender, que anula todo o trabalho de educação artística, não só dispendido pela crítica, como pela própria atitude daqueles artistas que sabem se fazer honestos e conscientes de seus deveres profissionais.</p> <p>Eu quero referir-me à mostra de Silvio Nigri, que é de um efeito simplesmente deseducativo. Não oferecendo nenhum valor artístico, não deve ser considerada pela crítica mais responsável. Mas sucede que, embora não despertando a menor curiosidade sob o ponto de vista de arte, só os entendidos reconheciam-lhe a negatividade estética. Os demais, não.</p> <p>Assim, a ação deseducativa da sub-arte de Nigri se fez e continuará a fazer-se, sem que os responsáveis pela boa divulgação da Arte, fizessem algo por instruir as <i>pobres vítimas</i>. Estas, vão desde os que adquiriram obras, na idéia de que se assenhoreavam de um valor garantido, artisticamente, até os que pensaram tirar conclusões de valor artístico diante do efeito sedutor que lhes ofereciam os tristes trabalhos expostos.</p> <p>Se já existia, entre nós, um lamentável comércio de pintura, a dupla Nigri e Mecatti se encarregou de desenvolvê-lo mais ainda... Ora,, será possível que numa terra como a nossa, onde tudo se deve fazer para incentivar a atividade artística, estimulando os melhores valores e divulgando uma compreensão sã, não se tome uma atitude enérgica contra tudo aquilo que representa exploração da ignorância?</p>	<p style="text-align: center;">A exposição de Nigri Prof. JOÃO CHOROSNICKI</p> <p>(Crítico de arte do “Diário da Tarde”, de Curitiba)</p> <p>Dizem que Nigri é um homem que por seus traços físicos, hábitos e costumes, não se parece com os outros restantes tipos, e assim, difere da espécie dos humanos, é coisa rara e divertida.</p> <p>Porém o grande artista Silvio Nigri é um ser humano (<i>sic</i>), muito bem educado, gentil e nada tem em si de extravagante.</p> <p>O seu grande amor a tudo que é belo, o coloca em gênero a parte, e assim difere fortemente de seus colegas, que querem agradar o público, afim de que este adquira suas telas...</p> <p>Sómente as pessoas sumamente cultas, poderão apreciar as telas “diferentes”, adquirirem os trabalhos admiráveis de Nigri, incompreensíveis para o “vulgar profanum”.</p> <p>Nigri é um ótimo desenhista, e tem uma coleção de obras criadas por um grande talento, <i>que de um modo original reproduz o trabalho do Criador</i>.</p> <p>Suas águas (<i>oh t</i>), neves (<i>oh t</i>), conjunto de barcos a vela (<i>oh t</i>), encantam sobremaneira.</p> <p>Quasi todas as telas de Silvio Nigri agradaram-me. Espero que isto não dê motivo a uma alegria excessiva por parte do famoso artista (<i>sic</i>).</p> <p>Uma coisa, porém, posso aconselhar a nosso público Paranaense: VISITEM A EXPOSIÇÃO DE NIGRI. ADQUIRAM SUAS TELAS, pois tereis em casa, trabalhos dignos de admiração, e de grande valor artístico e real.</p> <p>A quem contempla as obras de Nigri é dado gozar uma espécie de prazer platônico, que exclui qualquer posse.</p>	

Página do primeiro número da revista, mostrando a posição usual da coluna “Oh! As ideias da província. Sempre no canto inferior direito da página, Oliveira (2005) aponta a coluna enquanto calhau da revista. Note-se também a distribuição de espaço dos textos na página.

• Dois autorretratos

nas de
humana
n multa
a parte,
eu nas
expe-
e uma
neio da
nergia,
do es-
s quais
ram no
ssos de
a, che-
is mes-
ur, mas
novo e

olhan-
as duas
le arte,
a maior
Kate

damen-
arece a
le arte,
duas
do, em
da im-
s seus
ira um
sentido
as, um
conse-
cons-
cheias
caráter
lêvo, —
e pre-
a obra
se deve
niseria,
e uma
morte
r aí se
a Coe

já indiquei, e, ainda, parece-me,
uma procura sem característica
firmada. Talvez a sua caracteris-
tica seja mesmo essa: procura.
Mas, si fecharmos os olhos, das
duas exposições a impressão em
conjunto que se tem é a de uma

esse forçosamente teria uma ou
outra falha. Assim, creio que si a
seção de pintura apresentou os
nomes mais representativos da
França, alguns dentre eles não
puderam se apresentar com a sua
produção de melhor qualidade. A

em noi-
to que
tradiçã
muito
local e
tos qu
mente

Repe-
tamos
qual a
servadi
dessa
luções

Pety
res cor-
ra de
lo nos
sucede
na. Et
apenas
cuidar
suas c
aconte-
ção Fr
pintori
tam st

Repe-
Foty
ção”.

mos se
sa”, s
saber
disso,
cicnad
mam e
mo co-
tradiçã
da a
não a

que já
guém
paganc
Assim,
menag
mcs c
Não, cr

P O T Y, por ele mesmo

pintura produzida dentro da ex-
periência de um mundo com
qualquer coisa de elemental, um
mundo inquietíssimo m proces-
so de geração, no qual se batem
uma nota fortíssima do social
manifestada nos temas chama-

guerra mal terminara apenas e
isso geraria dificuldades insupe-
ráveis talvez para que a exposi-
ção fôsse mais perfeita. Lá es-
tavam Utrillo, Bracque, Bonnat,
Picasso, Matisse, etc., lá estavam
na seção dos mais antigos. Dos

LAZZAROTTO, Poty. Poty, por
ele mesmo. In: *Joaquim*, 2000.
n. 1, p. 7, jun 1946.

Acompanha a entrevista “Poty e a
Prata de Casa”, concedida a
Erasmus Pilotto.

o, belas... e abaixo Ali

no Viaro
Polesi-
de se-
le fami-
Após o
o, fugiu
a de es-
urso su-
us con-
em se-
mia de
cidade,
pouco
na Aca-
da. Os
o im-
o r a m,
rmando
tarde,
Partici-
posições,
do pela

intando
paganda
a parar
ade, vi-
— e a
vezes a
m 1928,
ão pela
la fome
reiu pa-
a Ville
natural-
ma gra-
t para
rtuguês.
Rio e
xurrada
Curiti-
os pa-
até o
u sua
se en-
assim
fim de
rada — a pin-
lou, de fato, em

que já tem cabelos brancos na
cabeça, podendo se insialar na

interlocutor com duas mãos for-
tes, enquanto fala em português

pos
Acad
trás
a b

Já
Viaro
Pois
se pi
es vi
coloc
de o

Há
outr
po et
rar
neces
bra.
nos
se eq
dezas
bam
conqi
conqi
liberé
Ceste
eleva
isso
morti
mo s
por e
prese
moldi
pinto
da o
do G.
do st

VIARO, por Viaro

VIARO, Guido. Viaro, por Viaro.
In: *Joaquim*, 2000.
n. 7, p. 10, dez 1946
Ilustração do texto “Viaro,
helás... e abaixo Andersen!”, de
Dalton Trevisan.

Note-se a diferença acentuada de traço entre os dois artistas. Poty tem um traço muito mais firme, vincado e objetivo; Viaro explora mais as texturas com vistas a uma maior aproximação ao objetivismo. Também nota-se uma diferença na construção, com Viaro explorando figuras ao fundo, algo inexistente na figura de Poty.

- **Imagens de Poty Lazzarotto**

LAZZAROTTO, Poty. *Joaquim*, 2000, n. 3, p. 12.
Ilustração para o conto “Canto de Sereia”, de Dalton Trevisan.

LAZZAROTTO, Poty. *Joaquim*, 2000, n. 8, p. 11.
Ilustração para o texto “Porque Nicanor é herói”, de Dalton Trevisan, retratando o autor. A parceria entre Poty e Trevisan se estendeu para além de *Joaquim*.

história contemporânea

NUREMBERQUE, 18 (R.) — A uma hora de hoje (hora local), Joachim von Ribbentrop foi conduzido de sua cela, através do grande salão da prisão, onde reinava uma atmosfera de morte, até o ginásio, no qual três forças estavam preparadas no lugar destinado à quadra de cestobol.

Dez grandes lâmpadas elétricas iluminavam a cena. Quando o antigo ministro do Exterior caminhou, algemado a seu guarda através das fileiras de guardas de segurança norte-americanos, estava acompanhado pelo capelão. Uma ligeira brisa agitava os cabelos despenteados e grisalhos de Ribbentrop. Três batidas rápidas soaram na porta. Um coronel, que se encontrava do lado de dentro, voltou-se rapidamente e abriu a porta. Pisando diante das luzes brilhantes, Ribbentrop manteve sua cabeça erguida. As algemas foram retiradas de seus pulsos e suas mãos amarradas atrás das costas.

Em seguida, procedido pelo coronel do grupo de execução e apoiado, de ambos os lados, por soldados norte-americanos, Ribbentrop caminhou firmemente para a forca.

No início dos treze degraus que levavam até o alto, de onde pendia a corda, um oficial norte-americano disse: "Queira declarar seu nome". O pedido foi traduzido para o alemão, mas von Ribbentrop não deu resposta. A frase foi repetida e, então, com voz firme, o condenado respondeu: "Joachim von Ribbentrop".

Um oficial norte-americano subiu os degraus em primeiro lugar, seguido por von Ribbentrop, entre dois guardas. Ribbentrop não olhou para a direita nem para a esquerda, enquanto seus pés eram amarrados, embora soubesse que todos ali presentes o fixavam atentamente.

Um capuz preto foi colocado sobre sua cabeça. O nó foi posto ao redor de seu pescoço e, com um grito, o alcapão se abriu.

Vinte minutos depois o médico anunciou a morte de Joachim

ILUSTROU POTY

gem-se, então, para a segunda corda. Duas forças estão sendo usadas, havendo uma terceira de reserva. Ouvem-se passos do outro lado da porta e em sentido

te, e, falando claramente, mas não em voz alta, como se estivesse se dirigindo a uma importante conferência militar e de estado, ele falou de novo

ordem, permitindo que os que se encontravam presentes pudessem fumar. Surgiram os cigarros. De repente, a situação

LAZZAROTTO; Poty. *Joaquim*, 2000, n. 7, p. 4.
Ilustração para seção “História Contemporânea”.

O futebol e o caráter dionisíaco do brasileiro

Maria Isaura Pereira de Queiroz

oder-se-ia chamar pedante o futebol de complexo culto que emergiu da Inglaterra e do Brasil; aqui chegando transformou-se, adaptou-se ao sidente; hoje é parte integrante nossa cultura. A mudança sofrida entre nós, a mudança, se fizermos uso das renúncias de Ruth Benedict, caráter dionisíaco do brasileiro, esta observação não é nova. Verto Freyre, em 1938, comentou para o *Diário de Pernambuco* uma das vitórias dos jogadores brasileiros no campeonato mundial, assim escrevia: “O futebol, afro-brasileiro, de -ball, é uma forma de dança isíaca” (1). Mario Filho, em negro no futebol brasileiro” a mão dessa frase e justificou, traçando, nos dois últimos títulos, os perfis de Domingos Guia e de Leonidas. Muito mais do que os dois últimos capítulos — e sem intenção me parecer — o livro de Mario Filho é prova da sua feição dionisíaca. Lendo-o, quer que desconheça os notáveis marcanetes, há de conferir, apenas pela história da ação do futebol, que se trata um jogo predominantemente isíaco (2). O políneo e dionisíaco são dois opostos, tanto no comportamento individual quanto na afirmação de valores de uma cultura. Assim disse atrás, foi Ruth Benedict quem “achou” esta divisão nos estudos de Nietzsche e tragédia grega (3). O dionisíaco busca a “aos res da existência através do “aniquilamento das coisas e dos limites ordinários da existência”; procura, nos ventos que considera mais fortes, fugir aos limites impostos pelos seus cinco sentidos, assim chegar a uma nova experiência. O desejo dionisíaco, na experiência pessoal ou no ritual, é alcançar um do psicológico particular, atingir

nímas. Um futebol assim pode ser retratado pela própria descrição que Ruth Benedict dá das corridas entre os “Pueblos”, apolíneos por excelência; “Interessante, um jogo que certo número de indivíduos possa jogar com chances iguais, e um jogador que se destaque muito estraga o jogo; não querem saber dele” (4). Daí a razão de Marcos de Mendonça achar que o futebol era

No livro de Mario Filho se percebe claramente que as mudanças se intensificam quanto mais o jogo se populariza, quanto mais se espalha e atinge todas as camadas da população. Enquanto conseguiu se manter como “jogo da alta”, “jogo de brancos”, pouco de conservar alguma feição britânica; à medida que brasileiros brancos, depois mestiços, depois negros se apoderam dele, mais

ca, era tão desprezível quanto “virar casaca” para um político; mostraria inconsistência indigna de um caráter bem formado. Da dedicação ao time e ao clube é exemplo conveniente a história de Monteiro, do Andaraí. “O torcedor tinha a sua razão para empregar o verbo se matar quando se referia a certos jogadores. A jogadores como Monteiro, que davam tudo pela vitória do seu clube. Mesmo quando não havia a mais leve esperança de vi-

gravura de POTY

ciência, era geometria pura; descobriu o que chamamos os “ângulos do gol”, estudou-os, aprofundou

val desabrochando o aspecto britânico de dança, de fantástico ballet cuja marcação fossem os

tória. O Andaraí perdendo longe, Monteiro fazendo mais força, molhando a camisa. “Tinha de

LAZZAROTTO, Poty. Gravura. *Joaquim*, 2000, n. 18, p. 15.
Ilustração para o texto “O futebol e o caráter dionisíaco do brasileiro”, de Maria Isaura Pereira de Queiroz.

MANGUE (xilogravura)

de POTY

LAZZAROTTO, Poty. Manguê.
Joaquim, 2000, n. 12, p. 6.
A imagem ocupa a página inteira.

LAZZAROTTO, Poty. Ponta-seca.

Joaquim, 2000, n. 11 p. 15.

Ilustração de Poty para o poema “Balada do Mangue”, de Vinicius de Moraes.

As duas imagens mostram os diferentes usos do que é genericamente designado como “ilustração”. No entanto, os usos são diferentes. Na xilogravura, não há referência a um texto; enquanto na ponta-seca existe a referência ao poema. As duas imagens tomam como tema o bairro do Mangue, zona de prostituição carioca. A força expressiva da xilogravura a confere um peso visual muito maior do que o da ponta-seca, visto que este último é, de certa forma, um complemento para o texto.

As próximas imagens do artista apresentadas aqui terão o caráter de independência que vemos na xilogravura.

LAZZAROTTO, Poty.
 “Marinheiros”. *Joaquim*,
 2000, n. 7, p. 13.
 A imagem ocupa a metade
 inferior da página. Acima,
 está a crítica
 “Expressionismo no Rio”,
 de Gianfranco Bonfanti.

LAZZAROTTO, Poty.
 Lavadeira. *Joaquim*, 2000, n.
 15, p. 10.
 Imagem inserida no meio do
 depoimento de Murilo Mendes.

- **Imagens de Guido Viaro**

VIARO, Guido. Jesus, Maria e José.
Joaquim, 2000, n. 3, p. 16.
Na seção “História Contemporânea”.

duas gravuras de G. VIARO

VIARO, Guido. Duas gravuras.

Joaquim, 2000, n. 13, p. 10.

Essas gravuras ocupam toda a página, como a xilogravura “Mangue” (acima).

do Nordeste

cife, ou por uns estação das de- na cara na mu- de flo- squerda. sa, com- um ins- car ba-

ção do Cidade lade da a e Na- ia? pois a janela rio Ca- é Capi- em dos omóveis am tan- ita, e os peça pa- gua.

a cidade rmativa, lando, e fracas- eira ci- legre se e fazer. unde co- derável, z, gente o, inter- ninguém lova fi- a, raça e ! Nunca e vi — umbo da n cheiro

a nomes rua da das Ca- Travessa urora. E lelepipe- pisa com bairros s, deses- LITOS!

palmei- scolhen- n morro. a praia coloniais. lerno do

Brasil, e uma casa igual a navio, com chaminé, apito, mastro, escadinha e tudo. O mar tem verde de todas as cores e os arrecifes emprestam tons de marrom para aumentar a beleza. Na praia as jangadas descansam e espantam pela simplicidade: seis ou sete troncos lado a lado, um banquinho, o mastro e a vela enrolada. O jangadeiro vai longe... vela branca no horizonte. Para se ir a Boa Viagem atravessa-se uma ponte estreita, quando tem bonde passando há só uma mão e a sinaleira é um disco de lata, vermelho pare — branco siga.

No centro da cidade há um grupo de edifícios modernos e uma avenida que lembram a Esplanada do Castelo, no Rio, e todos chamam de Esplanada. E' onde ficam os pontos iniciais de diversas linhas de ônibus, as filas, os cinemas e escritórios das empresas de avião.

Por estes dias os jornais só falam em comunismo, o rádio também, e na rua todo mundo tem cara de comunista. Os cafés e bares estão cheios de produtos americanos enlatados, doces, frutas, legumes, carnes, um perigo para nossa economia, pilhas e pilhas, latas coloridas, amontoadas num prodígio de equilíbrio — desafio.

Ontem descobri que armazem aqui é loja de fazendas e mercearia é o nosso armazem de secos e molhados.

Mas já falei muito, não foi? e deves ter mais o que fazer. No entanto, Joaquim, não posso deixar de te contar que a pensão onde estou é cheia de aquários e viveiros. Plantas aquáticas e um casal de pirarucus, peixe grande, mais de meio metro, cabeça chata de lancha de corrida, olhos saltados e embaçados como parabrisa de automóvel em dia de chuva.

Mas é hora de terminar. Já anoiteceu e os letreiros a gás neon se acenderam. Lembro-me do Rio que vi lá de cima do São Borja, não que pareça mas me deu vontade de me lembrar.

Adeus. Antes de ir embora ainda preciso descobrir pra que lado corre o rio; quando penso que é para um a maré empurra para o outro.

HARRY LAUS

VIARO

REVISTA DE LIVROS

MARAFÁ, de Marques Rebelo: Iniciando a publicação das obras completas de Marques Rebelo foi lançado, pelas edições **Cruzeiro**, o romance "Marafá", prêmio Machado de Assis de 1935. O autor apresenta numa linguagem plástica o "bas-fond" carioca, não menos humano porque mais trágico. E' de salientar os numerosos termos de jiría que, aproveitados na dialogação dos heróis, eminentemente cariocas, adquirem no livro inegável valor artístico, e enfeixados em vocabulário no fim do volume.

Afirma-se Marques Rebelo, sem dúvida, como uma das mais poderosas presenças na literatura nacional.

● **PARALELOS:** Circulou, em São Paulo, o n.º 6 desta magnífica revista de novos, sob a direção de Edgard Carone, Geraldo Duchêne, Georges Wilhelm, E. Camerini e outros. Apresenta seções de filosofia e ciência, crítica, música, artes plásticas, teatro e cinema. Redação à rua Vergueiro, 1784.

Joaquim é representante de "Paralelos" no Paraná.

● **ESTUDINHOS BRASILEIROS.** **Mário Neme, Guaira:** A conhecida casa editora do Paraná lançou em livro três ensaios de Mário Neme sobre: Língua do Brasil, Literatura Popular do Brasil e Acheegas ao folclore. Além de notável subsídio ao estudo em questão, da língua brasileira, é uma leitura gostosa, como diria Mário de Andrade. E' o n.º 28 da coleção Caderno Azul.

● **NENHUM:** Eis uma revista dos "novos" de Minas, espécie de prolongamento de "Edifício" e, sem dúvida, uma das mais bem feitas do país. De Minas é que sopram os novos ventos... Escrevem, entre muitos outros, J. Guimarães Alves, Marco Aurélio Matos, Dantas Mota, Jacques do Prado Brandão, Wilson Figueiredo, Hélio Pellegrino, Edmur Fonseca. Desenhos de Franz Weissman.

Endereço: rua Levindo Lopes, 271 — Belo Horizonte.

● **UM HOMEM DENTRO DO MUNDO, Oswaldo Alves, Guaira:** O romance que, situando um conflito humano em invulgar realização estética, revelou Oswaldo Al-

VIARO, Guido. *Joaquim*, 2000, detalhe da página 18, n. 14.

Além da gravura de Viaro, a página ainda abriga a seção "Revista de Livros" e a "3ª Carta do Nordeste" de Harry Laus.

- Outras imagens da revista

KAUFMANN, Arthur. Casas e postes telegráficos; Natureza Morta.

Joaquim, 2000, n. 5, p. 5.

Duas reproduções que acompanham um artigo sobre o artista. A diferença na qualidade dessas imagens, em relação às anteriores, é notória e explica porque o investimento na gravura acabou sendo uma vantagem para a revista.

Balada dos mortos dos

Cadáveres de Nordhausen
Erla, Belsen e Buchenwald!
Ocos, flácidos cadáveres
Como espantalhos, largados
Na sementeira espectral
Dos ermos campos estereis
De Buchenwald e Dachau.
Cadáveres neurosados
Amontoados no chão
Esquálidos enlaçados
Em beijos estupefactos
Como ascetas siderados
Em presença da visão
Cadáveres putrefactos

No requinh
Da última |
A vós vos tiraram a
A vós vos tiraram o
Fostes mar
Depois vos
Vossas peles afrouxa
Sobre os esqueletos.
A impressã
Os instrum
Desfibrados a panca
Ó mortos de percu
Cadáveres
Erla, Belse
Taumatúrgos da Viti
Honra! Vossa é a m
Não fostes
Cadáveres
Vós sois o humus da
De onde a árvore de
Dará made
E de onde,
Tombarão

VINICIUS

Joaquim, 2000, n. 5, p. 10.
Trecho de poema de Vinicius de Moraes ilustrado com fotos de cadáveres. Um exemplo extremo da abordagem da segunda guerra mundial na revista.

Joaquim, 2000, n. 9, p. 14.

A imagem, de teor irônico, acompanha a crítica negativa de Gianfranco Bonfanti sobre a exposição da produção dos alunos da Escola Nacional de Belas Artes.

As poucas pessoas que percorrem as galerias da Escola Nacional de Belas Artes, em visita à exposição dos trabalhos de aula de seus alunos, podem verificar a orientação e o nível artístico das realizações na Escola.

Está exposto o que de melhor fizeram os alunos durante o ano: temos os quadros (naturezas mortas e nus) das aulas de pintura, os desenhos a carvão da aula de modelo vivo, os desenhos e aquarelas da Arquitetura Analítica, os estudos e estudos de coloração das aulas de Anatomia Artística, os prazos e ladrilhos da aula de Arte Decorativa, as cabeças e bustos da Escultura e, enfim, os estudos de História da Arte e as medalhas da Gravura — eis o balanço de um ano! Pois esta mostra tem o caráter patético de uma exposição de escola primária, em que as professoras apresentam as infimas realizações de seus discípulos, oriundas de paciência e da mão do gato de mestre.

A história é sempre a mesma: em primeiro, cumprir saber quais as intenções dos alunos da ENBA, e pensar as suas possibilidades reais. Noventa por cento dos alunos não têm nenhuma ideia sobre arte, talvez com grande desejo de pintar, supondo que basta a manusear num dos cursos... e depois de dois anos é-se artista! Mistura-se-lhes, ao contrário, uma série de aulas teóricas e de renovação aplicação, matérias administráveis a um pintor já formado que se aprofunda em perspectiva, anatomia, etc., mas ao mesmo tempo (cuja única intenção era pintar, qualquer coisa mas pintar) esses primeiros visitantes e a imposição de severa disciplina, que mata qualquer censo, assassina também o Idealismo e a possibilidade de produção pessoal, se é que tal possibilidade exista.

Os modernos métodos de ensino, preconizados por Cézanne, Matisse, Richardson e outros, amplamente aplicados nos EUA, Alemanha e Inglaterra, tendem justamente a desenvolver no iniciado das artes plásticas o poder de criação. Ou seja: a preocupação em obter o aluno de habilidade técnica, se não foi eliminada, perdeu ao menos muito terreno, devido à observação de que grande insistência nesse sentido redundaria na perda de espontaneidade e espírito criador. Assim é que, ao lado de exercícios premeditados

vários de conteúdo ou intenção artística, e aptos para a educação da vista e da mão, fazem os alunos interpretações de objetos ou criam seus próprios modelos, ou ilustram, absolutamente alheios de qualquer influência, fatos ou contos.

Uma coisa da qual aparentemente não se compreende ainda a importância é a necessidade de se instruir o aluno sobre todas as ideias e aventuras da pintura moderna e antiga. Se houve tempo em que, com raras exceções, o caráter das obras de arte dentro da mesma época muito pouco variava de artista a artista, já hoje, pelo maior individualismo e sucessiva ruptura de todas as convenções, podemos dizer que o espírito, o caráter das obras varia de artista a artista e que somente para fins didáticos se pode agrupá-las em escolas ou tendências.

Se assim for, necessário é que se descortine ao iniciado o panorama do que foi feito, bom e ruim, nas artes plásticas, afirm de que veja qual o número de possibilidades que existem para si e, depois, se oriente com firmeza e compreensão no meio de tantas experiências artísticas distintas. Não sem antes colher, de cada uma, os ensinamentos que lhe oferecem. Ora, como se sabe, não é isso o que sucede atualmente. É comum se constatar que os mestres e artistas já amadurecidos, o que vale dizer cristalizados, num determinado sistema e possuindo determinadas fórmulas, não têm a menor compreensão por qualquer forma de arte que se tenha criado depois de sua formação, ou simplesmente por qualquer forma de arte que difira da por eles praticada. Em consequência, tais mestres que, em virtude de sua incompreensão, olham com hostilidade essas novas formas de expressão, orientam seus discípulos pelo mesmo caminho que trilharam, fazendo-lhes desconhecer o que esteja fora dele. O mal consequente à limitação da cultura artística do iniciado é fácil de se concluir.

A consequência são os quadros de flores e paisagens de cores que asdam por si... Outra consequência, ainda, é o fato de que a exposição de fim de ano da Escola Nacional de Belas Artes se assemelha mais a uma exposição de escola primária, em lugar de ser mostra de arte.

GIANFRANCO BONFANTI

Inês e o Ebrio

(Especial para JOAQUIM)

OSWALD DE ANDRADE

— Francamente, deu a “imunda” no cinema nacional...
— Você viu “O Ebrio” ?
— Assisti inteiro. E acho que é dos mais terríveis documentos sociológicos que, sem saber, vamos produzindo. Para se pôr ao lado do “Album de Família” ou dentro dele...

— Como é que você mistura uma peça de teatro que, pelo menos tem forma e forma modernista com essa borracheira sentimental que é mais do que decalque, degradação suburbana de temas surrados, d’“Os Miseráveis” ao “Primo Basílio”, com calores de tango e dós-de-peito de X-9 ?

— Acho que essas duas realizações da nossa “arte”, postas nos veículos que são o teatro e o cinema, documentam o Brasil...

— Como ?
— Você viu “Inês de Castro” ?
— Maravilha !

— “Inês de Castro” é Portugal e o “O Ebrio” é o Brasil. Não diga que estou falando mal. Não. Estou falando em termos sociológicos. E a sociologia não critica nem moralisa. Não tem função normativa. A sociologia constata. Você acha que fora de países que, como o Brasil, têm aquela formação estupendamente fixada em “Casa Grande e Senzala”, poderiam se produzir esses dois atentados contra o pudor histórico que são o “Album de Família” do Sr. Nelson Rodrigues e, na estética protozoária, “O Ebrio” do Sr. Celestino ?

— Para mim ambos pertencem à categoria do abjeto...

— O que provocou pânico em você, como em quase todo o mundo, diante desses dois produtos nacionais, foi verificar que eles trazem muito da nossa modesta verdade. Será ruim... mas é autocrítica, autoflagelação, catarse... Visitação do Santo Ofício... O Brasil é o resultado da catequese. E Portugal é o resultado da cristianização: Há uma diferença profunda e trágica. Portugal, como a Europa ocidental foi amalgamado numa luta de séculos, numa luta militar ideológica e ética em que se forjaram os caracteres homéricos dos homens de “Inês de Castro”, que homericamente realiza hoje o cinema de Leitão de Barros.

— O cristianismo foi pacificação...

— Nunca ! Escute este trecho de São Domingos contra os herejes de Albí: “De acôrdo com o proverbio de minha terra (a Espanha), onde nada conseguem as benções, pancadas podem ter resultado. E assim farão os golpes e a violência o que não puderem fazer as benções e a doçura”. Você não sente aí o aço dos homens de “Inês de Castro” ? O aço que destruiu Albí ? Veja a diferença que vai entre cristianização e catequese. Abra Gilberto Freyre e leia: “A degradação moral foi completa, como sempre acontece ao juntar-se uma cultura já adiantada a outra atrasada”. Eis o segredo do “Album de Família” que daria também a celestial pacotilha... Essa sub-humanidade desesperada e cinica que se movimenta na sifilografia medular do “Album” — uma exacerbação d’“Os Espectros” levada às suas mais luxuosas e bestas consequências — é a mesma que se agita farisaicamente na tela vomitante d’“O Ebrio”. O Brasil nunca foi cristianizado. O Eça sabia disso quando lhe disseram que o Primo Basílio não podia ser tão crapuloso porque tinha viajado, andado por aqui... estado na Baía.

— Que respondeu ele ?

— Perguntou se o Brasil era uma escola de regeneração. Daí o desespero que demonstram todos os inúteis voluntários da nossa catolicidade, do grande poeta Murilo Mendes ao bernanesco Tristão de Athayde e daí a heterodoxia inquieta em que caem Octavio de Faria e Alvaro Lins... Os homens de “Inês de Castro” são gente cristianizada, os nossos motivos para a literatura, a reflexão e a arte são apenas tirados de gente catequisada. E’ o produto daquela torsão de sentido produzida pelos inácnos numa nação que, segundo o próprio Montoya, era “limpa de ídolos e adorações”. Os missionário vie-

ram afirmar na América que a nudez é “contra o direito natural”. O ressentimento causado por essa inversão vital culminaria na sobrecasaca política do Império e no indulto dos Cajatis. O nosso teatro e o nosso cinema, por piores que sejam, indicam que continuamos os índios de camisolão e escapulário das missões jesuíticas...

— Você prefere a inhaca do século 14 português ?

— E’ a inhaca dos santos e dos heróis autênticos. O nosso heroísmo só explode num clima de desespero e de inutilidade romântica.

— Você leu o diário do Fournier ?

— Exatô ! E tenho em mente todos os testes da nossa bravura secular que ficaram apenas como protestos sem sequência ou soma. De Tiradentes a Prestes e ao Eduardo Gomes de 22, com os seus companheiros de Copacabana.

— Voltamos à bela Inês. Você acaba dando razão ao Julio Dantas: “Como é diferente o amor em Portugal !”.

— E’ diferente tudo !

— Não sou tão pessimista. Aqui tivemos o Fournier. Lá não se encontrou ainda um português que arrancasse pelas costas o coração dos que mataram, não Inês de Castro, mas a liberdade...

EM HOMENAGEM A TODOS OS JOAQUINS DO BRASIL

Elle n'a rien à continuer, cette génération, elle a tout à créer.
Stendhal.

FEVEREIRO :

- 1 — INÊS E O ÉBRIO
- 2 — NOTÍCIAS DO PARANÁ
- 3 — GERAÇÕES BRASILEIRAS DAS 2 GUER-
RAS.
- 4 — ARS POETICA
- 5 — FOLCLORE E UNIVERSALIDADE
- 6 — ABIGAIL QUER CARINHOS
- 7 — QUANDO EU MORRER
- 8 — COMPOSIÇÃO, DE R. BURLE MARX
- 9 — PORQUE NICANOR É HERÓI
- 10 — O CASO DE CONCIÊNCIA DO PARANÁ
- 11 — MÚSICA VIVA
- 12 — JOAQUIM
- 13 — PASSOS NA CALÇADA
- 14 — FIGURA, DE F. WEISSMANN
- 15 — POEMA A AMADA PRESENTE
- 16 — O POETA ENFRENTA A NOITE
- 17 — OH! AS IDEIAS DA PROVÍNCIA...
- 18 — CANÇÃO AMIGA

N.º 8

Joaquim, 2000, n. 8, p. 5.

No índice da revista, vemos a epígrafe de Stendhal sugerida por Wilson Martins e a dedicatória da revista “a todos os Joaquims do Brasil”. No índice, também consta, no item 14, “figura, de F. Weissmann”, confirmando o status igualitário conferido às imagens com relação aos textos. Além disso, a página também conta com o texto de Oswald de Andrade “especial para Joaquim”, o que também era o caso de alguns outros textos.

ANEXO C – OUTRAS REVISTAS

- *A Ilustração*

A Ilustração, Ano III, n. 17, 1941.

Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

Foto de Getúlio Vargas, acompanhada de um breve texto. Esse tipo de "homenagem" a Vargas era relativamente comum nas revistas do período, indicando o controle do Estado sobre a produção da imprensa e a propaganda personalista do regime. Isso também pode ser indicado por outro fator presente na imagem: no canto superior esquerdo, o registro da revista no Departamento de Imprensa e Propaganda, denominador comum entre algumas revistas.

SECUNDINO, Octavio. Saudade. *A Ilustração*, n. 5, mai 1940, p. 20. Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

Um exemplo de poema de Octavio Secundino, autor presente em *A Ilustração*. Esse tipo de impressão em várias cores é exceção entre as revistas aqui comentadas.

BRITO, Glauco de Sá. Um dia os homens contemplarão as flores simples dos campos. *A Ilustração*, n. 5, mai 1940, p. 13.

Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

Apesar de boa parte da produção literária em *A Ilustração* ser de teor passadista, a revista publicou poemas de Glauco Sá Brito e Wilson Martins, associados com os movimentos de novos da década de 1940.

• **Moços**

Capa, *Moços*, n.1, dez 1938.

Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

Esteticamente, a revista era bem sóbria. Note-se a presença de De Plácido e Silva entre os colaboradores. Nos números consultados, ele foi escritor na revista e um dos maiores anunciantes. Fez aí anúncios de: sua obra *Tratado do Mandato e Prática das Procuções e Caixas Econômicas Federais e Operações Bancárias*; da Empresa Gráfica Paranaense; do seu livro de ficção *Histórias do Macambira*; do seu escritório de advocacia; do seu jornal *Gazeta do Povo*; da Faculdade de Ciências Econômicas do Paraná e da Academia Paranaense de Comércio.

REVISTAS E JORNAIS

EM GERAL
Rua 15 de Novembro N. 205
— o — CURITIBA — o —
(Em frente ao Banco Nacional do Comércio)

JORGE DALL'IGNA
Agente de "MOÇOS"

ESCRITORIO DE ADVOCACIA

Dr. De Plácido e Silva

ESCRITORIO: Rua 15 de Novembro, 287 Fone. 470 e 221
RESIDENCIA: Rua Dr. Mariz N. 73 Fone. 335

Caixa Postal, R

CURITIBA PARANÁ

História do Paraná
— DE —
ROMÁRIO MARTINS
Fundador e Presidente do Instituto Histórico e Geográfico Paranaense

Obra de muito valor, versando o assunto com notável relevo documental e cultural.
Vinte capítulos em 538 páginas, em cuidadosa edição da Empresa Gráfica Paranaense, o alto mérito da História do Paraná pôde ser apreciado pelo seguinte índice:

- I — O Meio Físico.
- II — Distribuição Geográfica das Tribus Indígenas.
- III — A Posse da Terra.
- IV — Província Indio-Cristã de Guairá.
- V — Caminhos Históricos.
- VI — Fatores Éticos Fundamentais.
- VII — Bandeiras e Bandeirantes.
- VIII — Origens da Administração Pública.
- IX — Ciclo da Mineração do Ouro.
- X — povoamento do Litoral e do Planalto.
- XI — Origens da Economia Rural.
- XII — Militarismo.
- XIII — Elevação da Comarca à Província.
- XIV — Novos Fatores Éticos.
- XV — A Campanha Abolicionista.
- XVI — A Propaganda Republicana.
- XVII — Organização da Província.
- XVIII — Organização do Estado.
- XIX — Definição Territorial do Estado.
- XX — Administradores Públicos.

PEDIDOS PARA
EMPRESA GRAFICA PARANAENSE
Rua 15 de Novembro n. 279 - Curitiba

Volume brochado 2\$8000
Encadernado em pano .. 3\$8000

Moços, n. 3, mar 1939.

Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

Anúncio do escritório de advocacia de De Plácido e Silva e da banca de Jorge Dall'Igna, que venderia o periódico *Tinguí* alguns anos mais tarde. O resto da página é ocupada pela propaganda do livro *História do Paraná*, do historiador paranista Romário Martins. Mesmo que a revista *Moços* pretendesse ser uma "revista de moços", ou seja, realizar um trabalho renovador, ainda assim não se furtava ao anúncio de uma obra paranista. Temos aqui um exemplo do ecletismo de boa parte da intelectualidade da época.

Anúncio da Companhia de Terras Norte do Paraná. *Moços*, n. 3, mar 1939.
Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

- *Ao Luar*

Capa, *Ao Luar*, n. 1, jul 1941.

Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

O viés paranista pode ser visto na arte do título (os pinheiros do Paraná acima e à direita do casal) e na foto que mostra uma parte do centro histórico de Curitiba.

— 12 —

AO LUAR

Página do Turfe

NO PRADO

Notícia

Que docura, que encanto, que calor,
Há na voz, nos gritinhos, nas "porcidas",
Das pequenas formosas e queridas
Que aos seus olhos olhares vão se pôr!

Que entusiasmo demonstram nas corridas,
Sem a sua elegância descompor,
A clamar por Oreade com fervor,
Por Tapir, Mossoró, todas garridas!

Então vê-las depois nos intervalos,
Em passeio no hipódromo bonito,
A sorrir de passagem aos rapazes...

Na tarefa gracil de conquistá-los,
Esquecer por instante o favorito,
A rasgar poules boas... são capazes!

Notas Turfísticas

— Finalmente, o turfe já se encontra sob o reinado da graça e do encanto. Leatrice Moura, a escolhida entre tantas outras formosas frequentadoras das ótimas reuniões do Jockey Clube Paranaense, já foi solenemente coroada. Resta-nos apenas, agora, reverenciarmos, em nome de "AO LUAR", a graciosa Majestade. AVE pois, rainha Leatrice! Nós, vossos leais súditos, esperamos, reverentemente, as vossas reais ordens para cumpri-las rápida e prazenteiramente.

— Curitiba, ultimamente, sob a direção de sábios governantes, tem progredido entusiasticamente. Um dos índices mais notáveis desse progresso que nos orgulha, tem sido a nossa vida social que adquire cada vez mais maior brilhantismo. Outro este fato se evidencia, de maneira ímpar, com todo o seu esplendor, é nas reuniões turfísticas que, todos os domingos, são realizadas no hipódromo do Guabirubá, o maior do sul do Brasil. E ali, a exemplo de todas as grandes cidades, como Rio de Janeiro, Paris, Hollywood, Nova York, que o mundo feminino de nossa terra tem maior oportunidade de revelar sua elegância. E pelo que tem observado nessas reuniões tão encantadoras, nesse ponto, as curti banas nada ficam a dever as melhores dos maiores centros do mundo.

Para a mulher

1 Interessante modelo para vestida de lã. Os bolsos são bordados com chinita e enfeitados com pequenas laças da mesma fazenda. O cinto paderê, também, aer bordado. Lã franjada na cintura. Sida enue-zada.

2 Modelo para execução em lã e seda. Mangas franzidas. Na blusa, botões em grupo de quatro. Sida godê.

3 Vestida de lã escura. A gola, em forma de triângulo, é de cor clara e bordada. A sida é feita por diversos panos.

4 Blusa de veludo preto. Recorte pouco abaixo da omôbra com franzidas. Na frente, uma carreira de botões. Sida de lã, enue-zada. Cinto da mesma fazenda da blusa.

++

MODELOS DE
IDA HANEMANN

Ao Luar, n. 2, ago 1941.

Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.
Essas duas imagens mostram outros assuntos presentes na revista: o turfe e a moda feminina.
Boa parte das revistas consultadas não se limitava aos assuntos intelectuais.

• *Idéia*

12 páginas

"Cada um tem uma idéia..." (do Alvaro Moraya)

QUINZENÁRIO DE DIFUSÃO LÍTERO - EDUCACIONAL

Diretor: A. O. CAVANHA — Gerente: OSMAR COOK
Redator-Chefe — **Glaucio Sá Brito**

Ano 1 | Curitiba, 7 de Setembro de 1941 | Nº. 1

Pianos
«Essenfelder»

verticais e de caudas—
todos os tipos.

«Grand Prix»
Exposição Paris 1937

Fabricantes
F. ESSENFELDER & CIA.
Av. João Gualberto 1073
Tel. 4-5 Cx. Postal 251
Curitiba — Paraná

○ nome que sintetiza os ideais da Pátria

GETÚLIO VARGAS

○ nome que representa toda a evolução de um grande Estado

MANOEL RIBAS

«...a mocidade brasileira prepara-se para assumir seu papel de evidente importância, no desenvolvimento do progresso material, moral e intelectual do país.»

(Palavras de Juan P. Tonari, Ministro da Guerra da Argentina).

Este som festivo de clarins!...

É a voz dos homens livres da terra livre e fértil e boa.

Este som festivo de clarins!

E o canto do Mundo Novo,
Canto que tem todas as cores
que tremulam nas manhãs da Pátria:
Oiro... verde... azul e branco...
"Auri-verde pendão da minha terra!"

E cresce e se avanta a perspectiva
de milhões de jovens em marcha...
Vêm cantando ao som de clarins
o Canto do Mundo Novo!

Terra Prometida!
Dos arranha-céus de mil andares.
De mil e uma montanhas...
Terra Prometida... Esplêndida e suntuosa
como as histórias de Mil e Uma Noites.

Terra das esmeraldas... verdes como a esperança
dos Bandeirantes...
De Fernão Dias Paes Leme!

De vãos de oiro jorrando da terra
da encosta dos morros.
De vãos de água escondendo diamantes
mais lindos que o sol...

Música de apitos de fábricas...
De combóios em velocidade...
De selvagens tropeis...
Canto do Mundo Novo!

Precisamos reagir em tempo, contra a indiferença pelos princípios morais, contra os hábitos do intelectualismo ocioso e parasitário, contra as tendências desagregadoras, infiltradas, pelas mais variadas formas, nas inteligências moças, responsáveis pelo futuro da Nação; precisamos, com maior urgência, dar sentido claro, diretrizes construtoras e regras uniformes à política educacional, o mais poderoso instrumento a utilizar, no fortalecimento da nossa estrutura moral e econômica.

Getúlio Vargas

Idéia, n. 1. p. 1, 07 set 1941.

Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

Glaucio Sá Brito, que também era parte do grupo de *O Livro*, consta como redator-chefe. Esse número de *Idéia* foi incluído na coletânea *Imprensa Escolar*, do Diretório de Educação do Estado. Vemos aqui a apreciação favorável às figuras do regime, Vargas e Ribas. Se em alguns casos a propaganda de Vargas era um pagamento de tributos obrigatório em uma ditadura de caráter personalista, no caso das revistas escolares a propagação dos ideais do regime se fazia enquanto parte de complexo de valores inculcado na juventude – o que era a finalidade do incentivo às revistas estudantis por parte do governo.

SCLIAR; COMANDULLI, E. Capa. *Idéia*, n. 15, mai 1943.

Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

A revista (então sob direção de Glauco Sá Brito e Boris Ilnicki) já mostra uma intenção estética muito maior e uma linguagem definitivamente moderna – inclusive muito mais ousada do que em muitos dos momentos de *Joaquim*. A imagem acima é creditada a Scliar em xilogravura de E. Comandulli. O tema social é notório. Segundo Martins (1997b), Carlos Scliar era parte da estratégia do PCB para arregimentação de intelectuais, e sabe-se que entre os principais agentes de *O Livro* e *Idéia* havia uma tendência política esquerdista, como afirmado por José Paulo Paes e que pode ser visto nas análises marxistas da cultura de Armando Ribeiro Pinto.

Na contracapa desse número, consta que *Idéia* “circula sob os auspícios da Diretoria de Educação”.

MARQUES, Júlio. A casa das janelas azues. *Idéia*, n. 16, jun 1943. (Três páginas).

Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

Embora muito tenha sido comentado sobre o apuro estético de *Joaquim*, *Idéia* tem ilustrações de teor moderno na técnica da gravura e um design que valoriza textos e ilustrações, inclusive com o uso consciente do espaço vazio. Em comparação com *Idéia*, *Joaquim* deve muito mais à formula de design típica dos anos 1940, com uso quase total do espaço da folha, que lembra também os jornais da época. Além disso, os tipos e fontes de *Joaquim* também se vêem em outros periódicos da época, como a *Revista Branca* do Rio de Janeiro.

• *Tingui*

Tingui, p. 1, n. 7, jul 1940.

Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

Nesse período, *Tingui* segue a formatação das maior parte dos demais periódicos de estudantes do período do Estado Novo, ao menos dos reunidos em *Imprensa Escolar*. Além disso, a discussão do escotismo também é um fator comum entre eles. No canto inferior direito, vemos um dos pseudônimos de Dalton Trevisan (Notlad). Rodrigo Júnior, cuja casa era um ponto de encontro de intelectuais, colaborou com um poema. Sua produção literária hoje é considerada menor. (SAMWAYS, 1988)

Tinguí, n. 21, p. 1, abr 1941.

Tinguí, n. 23, p. 1, jun 1941.

Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

Nesses dois números constam retratos dos principais articuladores de *Tinguí* e, posteriormente, *Joaquim*. O texto sobre Walger mostra o reconhecimento de Trevisan e a amizade de ambos.

Sobre o texto de Trevisan, duas importantes distinções com relação a *Joaquim* podem ser feitas. Uma sobre o tema: o texto “O terceiro indianismo” é uma condenação a Monteiro Lobato, que Oliveira (2005) atribui à negação de Lobato do seu papel heroico para os moços. Além disso, a questão do retrato – em *Joaquim*, os poucos retratos de Trevisan presentes são gravuras, ou seja, perdem o caráter documental da fotografia em benefício de uma apreensão puramente artística da figura do autor (comp. com “imagens de Poty Lazzarotto”).

- *O Livro*

Capa. *O Livro*, n. 1, fev 1939.

Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.
No início, a revista era designada como “Revista dos Estudantes”.

Retrato de Manoel Ribas no artigo “Festa do Arado”. *O Livro*, n. 4, 1939, p. 35.
Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

CONDESSA, Milton de Oliveira. Despedida. *O Livro*, n. 7, 1939, p. 11.
Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.
Um exemplo de uma representação da guerra, focada no soldado.

Alunas de hoje... Educadoras de amanhã! *O Livro*, n. 1, fev 1939.
Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

Boa parte das representações de mulheres passavam pela questão da beleza física, mesmo quando se procurava enfatizar também seu lado intelectual.

A Convenção Estadual do P. S. D. realizada em Curitiba. *O Livro*, n. 86/87, maio/junho 1945.

Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

No primeiro parágrafo, abaixo da foto de Manoel Ribas discursando, lê-se: “No dia cinco de maio último, Curitiba teve oportunidade de assistir a um dos mais expressivos e mais importantes acontecimentos da vida política do Estado, quando da realização, na sede da antiga Sociedade Concórdia, a Convenção Estadual do Partido Social Democrático, pois afluíram, dos mais distantes municípios paranaenses, figuras exponenciais no mundo político, social, cultural e econômico, para ouvir e aprovar, com entusiasmo indescritível, o programa da entidade político-partidária então em organização, que resume todas as aspirações do povo brasileiro e aponta as soluções mais acertadas para os magnos problemas nacionais.” Em diversos momentos da revista, fica claro o alinhamento entre as posições de tais matérias e do governo.

O sistema rodoviário paranaense. *O Livro*, n. 88, 1945.

Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

O Livro também trazia “notícias” sobre as medidas governamentais para o progresso do Paraná, p. ex.: “Nesta rápida reportagem só nos ocuparemos do plano rodoviário que o governo estadual traçou e está executando com uma determinação e um desvelo dignos de elogio e cujos resultados podem ser apreciados pelas realizações que já estão efetivadas.” O tema das rodovias era considerado central para resolver o problema da desintegração do estado, o que também é citado na reportagem.

PINTO, Armando Ribeiro. Scliar: pintor anti-fascista. *O Livro*, n. 89, 1945.
Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

Moises Lupion: expressão dos anseios de progresso de sua terra. *O Livro*, n. 92, 1946.

Acervo Divisão de Documentação
Paranaense / Biblioteca Pública do
Paraná.

As matérias de *O Livro* sobre o candidato Moysés Lupion o apresentavam de acordo com sua imagem pública de campanha, de um *self-made man* que levaria o Paraná à modernidade.

BRITO, Glauco de Sá. O Muro; Balada de Belsen. Ilustrações: SCLIAR; BEL AMI. *O Livro*, n. 86-87, 1945.

Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

BRITO, Glauco de Sá. O anatomista; PAES, José Paulo. O engenheiro. *O Livro*, n. 91, 1946.

Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

O poema "O Engenheiro" também foi publicado no primeiro livro de Paes.

Anúncio do lançamento de três livros. *O Livro*, n. 96, 1947.

Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

Assim como *Joaquim*, que através das Edições Joaquim publicou Sete anos de pastor (uma reunião de contos de Dalton Trevisan), o grupo de *O Livro* também editou alguns livros de autoria do grupo ligado à revista – uma estratégia de publicação e divulgação bastante comum entre as revistas culturais do período também fora do Paraná.

Foto em matéria de COSTA, Samuel Guimarães. II Congresso Brasileiro de Escritores. *O Livro*, n. 99, out 1947.

Acervo Divisão de Documentação Paranaense / Biblioteca Pública do Paraná.

O Livro noticiou a ida da delegação paranaense ao

II Congresso de Escritores. Na foto estão alguns dos agentes do grupo.

Da esquerda para a direita: Floriano Gonçalves, Itamar Vugman, Samuel Guimarães da Costa, Armando Ribeiro Pinto, Glauco Flores de Sá Brito, Guignard e José Paulo Paes.