

JOAQUIM: MODERNIDADE PERIFÉRICA
E DUPLA RUPTURA

POR

MIGUEL SANCHES NETO
Universidade Estadual de Ponta Grossa (Paraná)

Embora o poder questionador da vanguarda se esgote com uma certa rapidez, o deslocamento espacial do ideário vanguardista continua a produzir obras e leituras de grande relevância, mantendo em plena combustão a efervescência cultural. Este foi o caso da revista *Joaquim* (publicada no Paraná, sul do Brasil, entre 1946 e 1948). Como a arte deste estado não havia sofrido a atualização modernista de 1922, ficando presa a valores tradicionais próprios de uma sociedade refratária ao novo, a revolução modernista aconteceu apenas duas décadas depois da de São Paulo, estado com o qual o Paraná faz divisa. Dirigida pelo então jovem contista Dalton Trevisan (1925), hoje um dos maiores nomes da literatura brasileira, *Joaquim* começou combatendo o atraso local, mas logo assumiu um discurso iconoclasta válido para o resto do Brasil, operando uma leitura da produção contemporânea a partir da província. O que poderia ser visto como manifestação temporã do movimento de 22, tornou-se, assim, extremamente atual, pois movimentou criticamente um campo literário que vivia um momento de retorno às linguagens e às posturas mais tradicionais (Geração de 45). Neste ensaio, vamos acompanhar a formação do perfil irreverente de *Joaquim* e como ela desencadeou o surgimento de revistas por todo o país, criando uma rede jovem de intercâmbio cultural.

PARANÁ: UMA INVENÇÃO SIMBOLISTA

Na condição de grande escritor vinculado à província, por ele definida ambigualmente como cárcere e lar, o contista Dalton Trevisan, para assumir sua vocação moderna, teve que fazer uma revolução do campo literário local. O Paraná em que ele estréia vive um período de expectativa de nova identidade ao ver se aproximar a data do primeiro centenário de sua autonomia política e este é um fator histórico importante para se pensar a atuação do grupo que se forma em torno da revista *Joaquim* (Curitiba, 1946-1948), exigindo uma arte atual. Desmembrado do Estado de São Paulo em 1853, o Paraná recebe um forte contingente de imigrantes europeus no final do século XIX e no início do seguinte, dando início à mais multifacetada colonização de todo o país, que vai dos tradicionais alemães e italianos a ucranianos, russos e poloneses, etnias que, a partir dos anos 40, vão, gradativamente, se impondo no meio cultural, incorporando-se ao tronco português do qual surgiram as primeiras classes dominantes da região. O próprio Trevisan é um

representante desta burguesia de imigrantes que vai alterar os quadros da cultura paranaense.

A expressão artística das elites portuguesas conhece o seu apogeu no período simbolista, momento em que a grande maioria das revistas nacionais era editada em Curitiba, cidade que pode ser considerada como centro irradiador do Simbolismo nacional. Das 29 revistas deste movimento, 16 foram editadas na capital paranaense: *Clube Curitibano* (1890), *O Artista* (1892), *Revista Azul* (1893), *O Cenáculo* (1895), *Galáxia* (1897), *A Penna* (1897), *Jerusalém* (1898), *O Sapo* (1898), *Esphinge* (1899), *Pallium* (1890), *Breviário* (1890), *Turris Eburnea* (1900), *Azul* (1900), *Acácia* (1901), *Stellario* (1905) e *Victrix* (1907). A breve existência destes órgãos faz com que os poetas criem sucessivamente novos veículos, mas sem deixar de manter uma atividade literária contínua, própria de um campo intelectual organizado e atuante. Esta atuação não vai se restringir à esfera das revistas, estendendo-se para vários projetos civilizadores da jovem cidade. Foi esta geração que criou inúmeras instituições locais (como a Universidade do Paraná) –todas em grandioso estilo neoclássico, revelando uma tendência para a urbe de fachada, que busca superar um cotidiano ainda preso a modelos agrários.

Carente de uma malha literária mais diversificada, a Curitiba de fins do século XIX e início do XX ficará definitivamente marcada por estes conceitos, que não encontram nenhuma resistência mais forte, porque seus melhores elementos (Nestor Victor, Dário Veloso, Emiliano Perneta, Rocha Pombo...) tinham aderido ao mesmo ideário, forjando uma pequena ilha simbolista numa latitude afastada dos centros literários, de tal forma que podemos dizer que este movimento definiu a primeira identidade cultural do estado. Assim, o Paraná, culturalmente, se torna uma invenção simbolista, que será defendida por uma elite pouco afeita à vida prática, voltada quase que exclusivamente às coisas do espírito e à cultura clássica. Isso pode chegar a um grau risível, como na coroação de Emiliano Perneta, eleito Príncipe dos Poetas Paranaenses, numa solenidade no Passeio Público de Curitiba, em 1911, quando se publicou seu livro *Ilusão*. Numa pequena ilha, foi montado todo um cenário grego e o poeta teve o seu arremedo de consagração. Era este o universo cultural do qual seus contemporâneos buscavam se aproximar. Nesta solenidade, ficou representado um desejo da periferia de se desvincular da barbárie, implantando no imaginário coletivo (a festa teve grande audiência) a urbe clássica encontrada ainda hoje nas fachadas de prédios imponentes. A “Ilha da Ilusão”, portanto, funciona como um modelo reduzido de todo um processo de falsificação da paisagem por uma geração antiolecionista que renuncia à experiência do mundo, vinculando-se às suas posições de mando. É a grande arte levantada pelo poder intelectual contra a vida prosaica, rasteira e antilírica.

Este poder (conservador em sua essência e, por isso, cioso de seus espaços) se estende hegemonicamente, nas letras, até os anos 40, quando as gerações nascidas do trabalho burguês buscam subvertê-lo, pressionadas pelas tensões integracionistas da II Guerra Mundial, que criava uma urgência para a vida contemporânea.

A extensão deste domínio conservador pode ser mensurada pelo fato de o modernismo paulista, tão perto geograficamente, não ter conseguido, no Paraná, ir além das manifestações caricatas: a elite intelectual se fez refratária a tudo que não estivesse ligado a conceitos colocados em voga durante o Simbolismo, um Simbolismo diluído em academicismo

vazio e em romantismo convencional. Este poder conservador lança seus tentáculos até sobre Dalton Trevisan que, em seus textos matinais, paga pedágio a ele com uma plaquete de poemas provincianos, *Sonetos tristes*, escritos sob a influência de um mestre absolutamente medíocre, Rodrigo Júnior, remanescente da segunda geração simbolista, ligado à revista *Stellario*, a quem Trevisan dedica o seu “Soneto ao soneto”, uma glosa sobre a falta de novidade desta forma poética:

Todas aquelas tristes amarguras
Que inda experimentei na minha vida,
Todas aquelas santas aventuras
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...

Tanto os temas desta profissão-de-fé quanto o vocabulário lírico são estereótipos recolhidos nos rescaldos de uma tradição poética que se inicia no Paraná no final do século XIX e que se mantém –adulterada por espíritos rasteiros– por mais meio século. Ao estreitar com estes poemas, o jovem Trevisan, produto pleno da vida cultural da cidade, ainda está vivendo num período pré-modernista, num desconhecimento completo das ações profiláticas das vanguardas. Algum tempo depois de publicar estes versos e outras composições extemporâneas, Trevisan vai ter que fazer uma revolução contra si próprio e assumir seu destino de contista universal, abandonando o verso, por ter sido ele o meio de expressão por excelência do período anterior. Contra o lirismo galvanizado, a surpresa de uma prosa rápida, nervosa e moderna.

Para dar este salto, o contista teve antes que desmascarar as pretensões literárias dos valores locais, encontrando assim sua vocação de desmitificador. Sem poder contar com o público existente no Paraná, ele cria sua platéia, buscando-a entre as novas gerações ou em outros lugares.

CAMINHOS QUE SE BIFURCAM

Dalton Trevisan aparece no horizonte literário paranaense como um cruzado, lutando para implantar uma nova idade de pureza moral e cívica em Curitiba. Ginasiano, cria com alguns amigos um jornal estudantil, no qual abre guerra contra os vendilhões do templo. Espírito exaltado, é com um texto altamente interjetivo que ele começa sua vida literária,

criando a folha *Tingüi* (março de 1940 a dezembro de 1943), veículo ainda indeciso e bairrista, como revela o próprio nome: *Tingüi* é uma árvore e um povo indígena local, funcionando como sinônimo do Paraná. Se a sua preocupação é localista, seu ideário inicial é de uma ingenuidade dolorosa. No texto de abertura de cada número, intitulado “Lutemos”, Trevisan nega todas as formas de vulgaridade realista. No número 4, fica dito: “Os nossos literatos, entenebrecidos pelo tinir metálico do dinheiro e imbuídos de falso realismo, preocupam-se somente em publicar imoralidades obscenas, deturpando a moral do povo influenciável” (1). Nesta mesma linha moralizante, o jovem defende a reforma do ensino secundário, rebelando-se contra a língua estrangeira, os sambas imorais, a gíria e a linguagem popular. E defende uma arte sã, marcada pelo espírito escoteirista. Estas posições revelam uma orientação puritana e altamente patriótica, de um ufanismo que fica visível não apenas em suas posições sobre arte, mas até nos reclames de um produto curitibano, estampado em seu jornal: “Ferro brasileiro, mão de obra brasileira e técnicos brasileiros confazem a balança FILIZOLA”. O equivalente, em termos literários, a esta afirmação nacionalista está em um texto convencional, escrito por Trevisan no número 5 da revista. Já encontramos aqui a gramática da repetição, que será a marca registrada deste escritor: “Eu amo, eu amo com todas as forças do meu ser, este meu Brasil colono. Eu choro, choro na penumbra de minha cela, temendo pelo seu futuro. Sei que ele não é, em nada, superior aos outros; não é pela extensão de seu território que avaliamos sua grandeza. Eu amo-o, amo-o porque é o meu Brasil” (“Brasil”, 1). É dentro deste discurso padronizado que Trevisan se insere, fazendo ecoar a mediocridade lírica de Curitiba. Ele é aluno de uma escola literária local, não transcendendo o seu papel de aprendiz, embora se perceba no tom enfático o desmitificador que surgirá em breve.

Se não existe maior valor textual na contribuição do jovem Trevisan, que está com 15 anos de idade, é inegável a importância desta estréia, pois ela terá que ser negada. Espírito inquieto, Dalton se encontra em uma encruzilhada juvenil, sentindo ferver em si uma pequena multidão de seres contraditórios, o que o leva a criar heterônimos, povoando com eles as páginas de *Tingüi* e testando assim formas de expressão diferentes. Com o próprio nome, Dalton assina os editoriais da publicação (sempre no tom exaltado de cruzado), poemas, sonetos, contos e crônicas. Mas há outras personagens a quem ele dá voz, como o poeta lírico/sentimental significativamente batizado como De Alencar, numa referência ao autor de *Iracema*. Os poemas deste pseudônimo são geralmente quadras, chamadas de “Cantos”, numa poesia tipo “para álbum de adolescente”. Este conteúdo juvenil é denunciado pela vinheta representando um cupido a ler uma carta (obviamente de amor), que ilustra alguns dos poemas deste autor, a quem são creditados ainda os “Contos inacabados”.

No mesmo diapasão romântico, mas dentro de uma lógica mais nacionalista, que tem a ver com o próprio José de Alencar, pela referência ao título de um de seus livros, aparece um certo Guarani, que escreve sonetos no estilo de marcha bélica de Gonçalves Dias, como em “O gigante morto”, que canta um dos ícones mais gastos das artes no Paraná: “O arrebol surpreendeu o velho pinheiro, / em sua tão impressionante e crua postura. / Eleva-se só, bravo guerreiro, / aos ares, desafiando a terra, a altura...” (*Tingüi* 8-9¹: 3). A referência a

¹ A revista era tão amadora que, em uma mesma edição, com o mesmo número de página das anteriores, aparecem dois números –no caso, o oitavo e o nono. Isso acontecerá mais vezes.

Gonçalves Dias fica escancarada no soneto “A morte do sabiá” (*Tingüi* 10-11:2), em que ele transporta este tópico do nacionalismo para os galhos do pinheiro do Paraná.

Fiel à mesma retórica romântica, mas tendendo mais para uma filosofia barata do que para o lirismo, Dalton criou um outro personagem, Tupinambá, que assina uns poucos textos que se propõem a definir o homem. É esta prosa de reflexão, mas em forma de aforismos, que encontramos em Notlad, um espelhamento do nome Dalton. É interessante esta inversão, pois revela um autor querendo ser o que ele era e também o seu inverso. Os pensamentos são singelos, não passando de diluição de leituras, e preenchem os cantos das páginas de *Tingüi*. Entre eles, figura esta crença na evolução, revelando que o jovem não se via fixo numa identidade: “Compenetremo-nos da maior verdade de todos os tempos: o ser humano é fruto da evolução, para a evolução continua a ascender. Será Deus. Não se compreende o estacionamento, o repouso...” (“Pensamentos”, *Tingüi* 7:1).

O não haver repouso pode ser percebido nesta atomização do autor, que assume outros papéis. Como o do nihilista Dom Nada, um ser que sofre mais acentuadamente os reverses do mundo e que veste o dominó da vida pelo avesso, vendo-se como um errado que não devia ter nascido: “Mas tudo isso é nada perto do que eu vou revelar. Vocês não hão-de ver que... que agora me meti a escritor! e... a poeta!!! Eu, o ilustre D. Nada – ESCRITOR E POETA: era o que faltava. De-ci-di-da-men-te sou um perfeito errado” (*Tingüi* 2/3:4). Levando a discussão num tom de blague, D. Nada tende também para a filosofice, brincando com esta visão negativa da existência.

Mais vinculado à questão social, floresceu o personagem Faminto, que assina textos críticos, chamando a atenção, por seu codinome, para a condição desafortunada do escritor. Mas ele encontra seu inverso num outro personagem, Senfome, criado a partir de um espelhamento agora semântico. O fato é que *Tingüi* funciona como uma festa de fantasias, em que o diretor experimenta identidades, estilos e idéias, compondo um painel contrapontístico em que vozes diversas configuram um grupo. O uso do pseudônimo em publicações juvenis é muito comum, pois possibilita uma ampliação da presença dos jovens autores que sentem a necessidade de ocupar mais espaço, pressionados pelo desejo de dar ao campo literário a sua cara. Com esta multiplicidade, Dalton Trevisan não estava apenas experimentando formas literárias, mas fabricando um grupo fictício que era bem maior do que o real congregado em torno da *Tingüi*. Ele aumentava o exército literário para amplificar o poder bélico dos jovens ginasianos. Nos últimos números, diminui a presença destes personagens e aumentam os colaboradores.

Mas Dalton Trevisan continua sendo o centro da revista, devido à participação econômica de sua família no empreendimento. Desde o primeiro número, há anúncios da empresa paterna, a Fábrica de Louças e Vidro Trevisan, cujo endereço se confunde com o do próprio jornal, sendo aquela localizada à rua Emiliano Pernetá, 466, e a outra na mesma rua, número 476. Os pseudônimos servem também para camuflar a onipresença do diretor da revista, um diretor que é a própria revista, uma vez que esta está a serviço de sua promoção. Isso fica visível na edição de número 17/18, em que circula, no lugar do jornal, a plaquete *Sonetos tristes*, de autoria do poeta. No lugar da publicação coletiva, a individual. E neste livreto aparecem os anúncios que deveriam circular na *Tingüi*, entre eles o da Fábrica Trevisan. Os sonetos são dedicados aos pais e irmãos, o que deixa patente a força da renda familiar na invenção da carreira literária do autor.

Filho de burgueses que se impõem pela força do trabalho, Dalton Trevisan fará com que *Tingüi* seja, apesar de todo o seu amorismo jornalístico e literário, uma publicação de caráter profissional. Os diretores buscam patrocínio, utilizam-se de estratégias de venda de assinaturas, publicando apenas os associados, e exercem, do primeiro ao último número, uma gramática do reclame. Embora os assuntos fossem líricos e um tanto contemplativos, a revista veiculava publicidade de médicos, advogados, de um calista, de um doutor de hemorróidas e outro de doenças venéreas como gonorréia e cancro mole e duro, mostrando que o realismo, combatido literariamente, era muito forte nesta concepção empresarial da folha. Esta sua característica cria um choque com os credos dos moços, dispostos a viver o ideal e vocacionados para um tempo burguês.

Como contraponto ao mundo real, temos uma figura que era o centro da poesia paranaense: Rodrigo Júnior. Além de ser homenageado em soneto de Dalton, este remanescente das revistas simbolistas aparece em vários momentos da *Tingüi*, direta ou indiretamente. Para o número 7, ele envia “A canção do homem que despertou”, alistando-se entre os protetores dos moços, como é declarado no editorial do número seguinte: “Tem sido compreendida a nossa luta pelos vultos mais destacados de nossa literatura. Raul Gomez, Rodrigo Junior, J. Cadilhe, e outros mais, vêm nos esclarecendo os passos. É a eles ainda que deveremos o julgamento de nosso concurso de contos” (1). O livro de Rodrigo Junior, *Flâmulas ao vento*, será elogiado no número 14, num texto provavelmente de Trevisan: “Rodrigo Jr, o grande vate paranaense, primou sempre pela beleza e ritmo suave de seus versos tristes que nos forcem a meditar”(5). Os *Sonetos tristes*, portanto, denunciam a influência deste poeta a quem Trevisan chama, no número 21, o maior vate paranaense (6), transcrevendo, na edição seguinte, um comentário de Rodrigo sobre os seus *Sonetos tristes*. Estamos, dessa forma, dentro de um mecanismo de troca de bens simbólicos, em que o moço reconhece o mestre para ser reconhecido por ele. Mestre do passado, como já sabemos.

Tingüi é a primeira estação de um caminho que levará Dalton Trevisan ao reconhecimento público e dá a medida do projeto de afirmação do autor, que se vale de estratégias mercadológicas para promover-se. As páginas da publicação dos ginasistas é utilizada como um espaço promocional que vai consolidar o seu nome, neste primeiro momento, com um estudante rigoroso e dedicado, que se inicia no mundo das letras. São dezenas as referências tanto ao trabalho da *Tingüi* quanto ao de seu diretor, notas espalhadas nos quatro cantos da publicação que recomendam o livro de Dalton, que fazem elogio ao autor e que estimulam a compra do volume. O reclame é utilizado também para divulgar o produto cultural do diretor. Há anúncios dos textos escritos por Dalton na *Tingüi*, projetos de livros, elogios para os *Sonetos tristes* e pedidos para que os leitores enviem apreciações sobre a produção do jovem poeta e contista. É uma prática comum a transcrição de cartas e resenhas sobre o trabalho de Trevisan que, dessa forma, se utiliza, na esfera literária, da mesma lógica publicitária que serve para a empresa paterna. A citação não se dá apenas em textos avulsos, mas no corpo de sua própria produção. Assim, num dos capítulos de sua novela *Um tipo curioso*, Dalton coloca o personagem lendo o seu livro de sonetos (*Tingüi* 21). Mas o fato mais escandaloso é o do concurso de contos do jornal, vencido por De Alencar, com o texto “Trapo”. Ou seja, é o próprio diretor que conquista o primeiro lugar do certame instituído por sua revista.

Neste primeiro estágio de seu projeto literário, Dalton Trevisan consegue ganhar visibilidade em seu estado, inserindo-se no centro do campo literário provinciano, não como uma voz nova, apenas com uma voz competente, que está na mesma altura de seus pares, produzindo uma literatura pacificada com os lugares comuns sentimentais, literários e urbanos que imperavam naquela Curitiba ainda presa ao seu passado de esplendor romântico/symbolista. Ele se faz parte da bibliografia paranaense, referendando uma tradição que recusa o Modernismo, como bem percebe José Zanlute, que comentou os *Sonetos tristes* no número 23: “Dizem os modernos seres incompreensíveis ser a poesia, na nossa época, morta. Pensam eles ser a máquina, o movimento diário do moderno mundo, os contínuos afazeres da humanidade, as causas do definhamento da lira. Não, a poesia não morre e não expirará enquanto o homem for homem...” (4), e segue um rosário de lugares comuns, que leva ao elogio da lira antimoderna de Trevisan.

Em nome de sua aderência aos valores da cidade, com a qual a visão poética de Trevisan está de bem, ele recusa o realismo em arte, achando ruim, por exemplo, um romance de Rachel de Queiroz, detratado em crítica de Dom Nada. Mas com ele se sente um eu cindido, em seus contos cultivava a flor realista, criticada por Quirino Silva, que ironiza as pretensões do autor de *Contos inacabados*: “Neste conto, o senhor Gênio demonstra-se propenso à tendência literária realista. Estou, senhor Gênio, que não é genial ser escritor realista... Aconselho-o a abandonar esta tendência, para não envenenar a mocidade. Nos escritores realistas, ensina Silveira Bueno, não há primor pela arte. A encenação da pornografia é o que lhes preocupa. Por isso que não aconselho ninguém a ler o [José] Lins do Rego, o [Jorge] Amado et caterva...” (*Tingüi* 23: 6). A recusa a seus versos, tidos também como imorais, será comentada em “As parcas estão comigo” (*Tingüi* 39), em que Trevisan se opõe a um pudico leitor, exigindo ser lido sem preconceitos. Esta duplicidade de recepção mostra o jovem numa fase de definições, em que duas posturas antagônicas convivem em conflito em sua personalidade.

A passagem de uma para outra se inicia ainda na *Tingüi*, mas é bastante acanhada. No início da revista, Dalton cita Coelho Neto, elevando-o à condição de modelo dos jovens escoteiros. No número 41, julho/agosto de 1943, na crítica a Catulo da Paixão Cearense, intitulada “O maior cabotino da literatura brasileira”, discurso polêmico que marcará, no futuro, a atuação de *Joaquim*, Dalton chama Coelho Neto de “desproporcionado fraseador e mestre de verborragia”, denunciando uma evolução. Mas a entrada de uma postura mais moderna pode ser melhor vista no crescimento da influência do pintor italiano Guido Viaro, que passa de anunciante da revista para mestre dos jovens. Dalton faz uma longa entrevista com ele na *Tingüi* 37 e o cita em vários momentos de suas “Idéias soltas”, reflexões sobre vida e arte que substituem a seção “Pensamentos” de Notlad. Viaro será um dos responsáveis pelo aprofundamento das tensões dos ginásianos e umas das referências de *Joaquim*.

No último número, em “Adeus Tingüi”, Trevisan conclui que esta publicação é um momento de consciência do moço do Paraná e se despede lembrando que ela foi uma “barricada nas fronteiras do ideal”. Apesar deste seu vínculo com um idealismo passadista, Dalton vive nesta encruzilhada de duas solicitações, a do mundo ideal em que ele se nutriu e o da vida cotidiana que o convoca cada vez mais, numa quadra em que o romantismo juvenil vai cedendo espaço para a urgência de ser um homem no mundo. O que se dá é a

luta entre o filósofo e o burguês, relatada em *Um tipo curioso* (*Tingüi* 22:5), ficção realista que desbanca o lirismo ingênuo:

A questão é esta: todos os atos de um indivíduo são reflexos da luta entre os seus dois egos. Cada Eu compõe-se de dois egos, que habitam o subconsciente. Ora triunfa um e ora triunfa outro... O Bem e o Mal... No meu caso, os dois egos interiores eram: o filósofo (o bem) e o burguês (o mal). O filósofo parecia ter dominado a minha mente. Porém, o burguês, auxiliado involuntariamente por causas diversas, substituiu-o por sua vez. O filósofo era puro, seus pensamentos eram sublimes. O burguês era fraco. A carne – oh! aquelas empregadinhas bonitas – oh! aquela Augusta... – despertou-o. E o filósofo horrorizado deu-lhe lugar.

Esta mudança que se opera em Trevisan liberta-o de uma moralidade convencional, que vai ser liquidada já no primeiro número da revista *Joaquim*, quando o novo grupo assumirá como divisa uma frase de Paul Verlaine, transcrita no “Manifesto para não ser lido”: “Tudo é belo e bom quando é belo e bom, venha de onde vier e tenha sido obtido pelo processo que for” (3). Sem dúvida, um salto e tanto.

CORTE ABRUPTO

O centro da inteligência curitibana passa a ser questionado com a colonização do norte do estado, que vive o seu apogeu desenvolvimentista na década de 40, quando se estabelece uma economia cafeeira que vai alterar, junto com o início de uma industrialização das cidades, o perfil da classe dominante. Some-se a isso a exigência de atenção cosmopolita que a II Guerra Mundial instaurou.

Paralelamente a estes fenômenos local e universal, havia ainda os reflexos do desenvolvimento da era Vargas, a maior integração do país com a construção de estradas, um aumento do índice de escolaridade do brasileiro e o crescimento significativo das urbes periféricas, que passaram a consumir bens industrializados, modernizando-se. O próprio mercado do livro se intensificou, abrindo a província, hermeticamente fechada em sua glória doméstica, para os produtos culturais mais contemporâneos e cosmopolitas.

Esta mudança é rápida, de tal forma que entre 1940 e 1946, anos de surgimento, respectivamente, da *Tingüi* e da *Joaquim*, dá-se uma verdadeira revolução de perspectivas nas posições do jovem contista, que começa a se ver como partícipe de uma nova idade.

Os jovens de diversas províncias estabelecem contatos, principalmente nas primeiras edições do Congresso Brasileiro de Escritores, em 1945 e 1947, desfazendo o descompasso entre as várias regiões do país. É a descoberta súbita (e, bastante atrasada, mas nem por isso menos entusiasta) da arte moderna que faz com que os moços de Curitiba, liderados por Dalton Trevisan, criem *Joaquim*, que teve dois momentos distintos, um mais voltado para a briga doméstica contra os passadismos paranaenses e outro de amplitude mais nacional.

Ao batizar a revista com um nome de pessoa, Dalton Trevisan estava definindo o centro de sua visão de arte: o homem. Não um homem regional, ligado à sua terra natal, mas o homem comum. A revista é dedicada “a todos os joaquins do Brasil”, lema que

sintetiza a proposta de universalização destes jovens provincianos que se queriam dentro do mundo. Joseph Brodsky, em seu livro de ensaios *Menos que um*, lembra que “são os pobres que constituem a maior parte da realidade, o homem humilde é sempre universal” (54). O nome da revista, assim, atende a um desejo de unificação e busca extrapolar as fronteiras estaduais, mas tem também um outro sentido, ligando-se à obra madura de Dalton: ele põe em cena a vacância de caracterização, que vai ser a célula de seus personagens em luta por uma identidade ou aceitando pacificamente o seu apagamento. Joaquim é, dessa forma, o tronco genealógico dos anônimos joões, marias, nandos, candinhos, polaquinhas, dinorás, olgas... É, poderíamos dizer, um personagem arquetípico de Dalton Trevisan, que com esta revista passa a ver o homem paranaense não mais dentro de um esquema idealizante, mas na vida real.

Assim como na *Tingüi*, a nova revista girará em torno de Dalton Trevisan, que a usará como instrumento de autopromoção e que publicará um grande número de textos, mas agora sem valer-se de pseudônimos, abrindo espaço para os mais diversos colaboradores modernos. Praticamente não escreve mais poemas, dedicando-se ao conto. Assim, é nas páginas da revista que se consolida o contista em detrimento do poeta. Dalton agora está cercado por mentalidades mais progressistas, como os artistas Poty e Guido Viaro, o poeta José Paulo Paes e os críticos Wilson Martins e Temístocles Linhares, além de outros companheiros de expressão apenas estadual. Todos, no entanto, estão empenhados na renovação artística de Curitiba, que passa a ser pensada como umbigo do mundo e não como espaço da cópia. O surgimento da revista, uma vez mais patrocinada pela família de Trevisan e por anúncios, equivalia a fazer uma nova cartografia da cidade, questionando seu centro de poder nas artes. O endereço da *Joaquim* é o mesmo da *Tingüi*: Rua Emiliano Pernetá, 476. E Dalton vai escrever um artigo negando a validade da obra de Pernetá no número 2 da revista (junho de 1946), num texto intitulado “Emiliano, poeta medíocre”. É novamente o cruzado, mas agora não a serviço de uma moralidade, mas da arte moderna.

A rua Emiliano Pernetá era uma das mais importantes de Curitiba. Esta importância geográfica corresponde à importância histórica, para o Paraná, do homenageado. Figurino de uma cultura oficial, Pernetá foi o maior expoente da geração que fundou uma literatura estadual que fez do Simbolismo sua data de nascimento. Dalton, avesso a esta tradição, promove a negação dos nomes consagrados da província, atingindo indiretamente seu antigo mestre, Rodrigo Junior.

Assim, o fato de estar localizada no coração da capital paranaense ganha um significado forte: a revista está fazendo uma leitura a contrapelo da cidade. Ao bombardear seus mitos de um endereço carregado de história, ela toma o posto-chave do bairrismo míope que idolatra os medíocres por não conseguir enxergar além de suas fronteiras municipais. Ao se apropriar modernamente da rua Emiliano Pernetá, *Joaquim* muda o sentido de seu trânsito: agora esta rua terá uma mão única, que dará acesso à modernidade universal.

O artigo de Trevisan se pauta pela recusa da auto-suficiência da província, que se prende a um horizonte restrito. Ele não nega cegamente a contribuição de Emiliano, apenas não aceita ser discípulo de seu conceito de arte. O seu texto, portanto, é antes contra a noção de cultura representada pelo poeta simbolista do que propriamente contra este. Para se combater uma religião é preciso quebrar suas imagens. É nesse sentido que a crítica a

Perneta tem que ser compreendida. O poeta aparece não como sujeito de um provincianismo, mas como objeto. O texto começa com uma frase que denuncia a mediocridade do ambiente social que produziu e entronizou o autor de *Ilusões*: “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 o poeta que ele não foi” (*Joaquim* 2:16). Perneta representa para os jovens um exemplo dos riscos de se entregar a uma cultura ensimesmada que, além de reduzir a estatura do artista, ainda se apropria de seu nome.

O contista se levanta contra a mitificação de Emiliano Perneta pelo fato de sua obra não ter continuidade no mundo contemporâneo, marcado por grandes dramas, como o da guerra. A nova mentalidade, formada em experiências dolorosas, não consegue encontrar em um poeta que produziu obra desligada do real nenhum ponto de contato. Ele sequer representou o homem da província, escrevendo uma poesia reprodutivista, calcada em clichês. Para Dalton, o seu único mérito foi transportar, de forma precária, um figurino de escola, não passando de um parisiense desterrado na colônia. Mesmo em sua terra natal, viveu no exílio. Por tudo isso, Trevisan concebe o seu exemplo como um caminho fechado, pouco recomendável para os jovens que queriam ter acesso ao universal: “*Ilusão* é, por ventura, o melhor livro de poesia escrito no Paraná, grato ao nosso coração por um laço afetivo, mas nem por isso é livro que ultrapasse as fronteiras da Rua 15, e, para nós, neste instante, são as fronteiras do mundo, e não as da rua 15, que procuramos atingir” (“Emiliano, poeta medíocre”, *Joaquim* 2:16). Logo, esta nova geração não pode se entregar às certezas dos valores locais.

O que se delinea aqui é um conceito diferente de literatura que não perdoa aqueles que ficaram presos à glória apertada da casa natal. Esta glória será motivo de chacotas numa pequena coluna escrita por Dalton, mas não assinada, que tinha o irreverente título de “Oh, as idéias da província”, na qual ele transcrevia os conceitos retrógrados que imperavam em Curitiba, numa verdadeira amostragem das tolices que paralisavam a arte local.

Contra esta pasmeira, os jovens propõem a prática da importação, tema da entrevista que Poty Lazarotto concede a *Joaquim* (já no número 1), numa espécie de manifesto do grupo. Morando no Rio de Janeiro e viajando com frequência a Curitiba, Poty fazia as vezes de ponte entre a província e a metrópole. Entrevistá-lo era uma forma de valorizar uma visão extra-muro. O entrevistador, Erasmo Pilotto, começa perguntando o sentido que a Exposição de Arte Degenerada do III Reich e da Arte Francesa Contemporânea tiveram para o Brasil. Poty vê na primeira a relevância dos temas de revolta. Na outra, percebe o atraso do Brasil em relação às novas tendências mundiais. Nesta exposição, Picasso, Matisse e Braque, que aqui serviam como parâmetros revolucionários, figuram na sala dedicada aos antigos. Isso chama a atenção do artista curitibano para a defasagem de nossas conquistas estéticas. Se os artistas metropolitanos estavam distanciados das novas tendências, no Paraná as artes eram “novidades de mais de 40 anos! Não chegamos nem a começar a experimentar o que já foi talvez superado” (“Poty e a prata da casa”, 7).

Tamanho atraso das manifestações artísticas paranaenses foi responsável pelo fato de, em 1946, o estado ainda viver à sombra dos simbolistas, diluídos por escritores irrelevantes. Poty vê como única saída a importação artística: “Falta-nos importação.

Parece que nos contentamos sempre com a prata da casa, sem nos preocupar em saber se ela é mesmo boa. Além disso, os *captains* do atual selecionado cultural paranaense teimam em confundir conservantismo com tradição. Acredito que a tradição é uma coisa que ajuda a caminhar para a frente e não a adoração e a repetição do que já foi feito [...]. Não creio que mandar vir de fora diminua o valor de nossos artistas. Ou diminua nossa cidade” (idem).

Poty propõe uma arte nova que nasça da conjunção da tradição e do progresso, pensando a renovação não a partir do zero, mas da importação de um referencial mais sofisticado. Sabe ele que a importação, para a periferia, é a oportunidade de participar da história contemporânea, superando as limitações impostas pelo isolamento geográfico. Importar não significa matar o local, mas injetar em suas veias um sangue diferente que lhe dará novo alento. Esta abertura para o outro é a pedra de toque do ideário de *Joaquim*, uma revista que quer que o mundo passe por Curitiba –o que é conseguido mediante a justaposição do fora e do dentro, que atualiza as artes paranaenses pelo contato com os melhores textos do país e do mundo.

Não é de estranhar que Dalton Trevisan se empenhe na limpeza do campo literário local: ele está recusando todo o seu passado e iniciando uma nova carreira, agora defensora da atualidade a todo custo. As idéias de Poty são as do grupo e, já no primeiro número, surge um poema de Vinicius de Moraes. Nas edições subseqüentes, foram publicadas contribuições de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Aníbal Machado, José Lins de Rego (criticado na *Tingüi*) e Oscar Niemeyer. Criou-se ainda um espaço fixo para as traduções de autores inéditos e/ou pouco conhecidos no país, o que fez com que passasse pela revista gente como Proust, James Joyce, T. S. Eliot, Tristan Tzara, Federico García Lorca, André Gide, Jean Paul Sartre e Virginia Woolf. Todos estes autores eram editados com um certo alarde, pois figuravam como novidade numa tradição literária absolutamente refratária ao novo. Cada nome moderno representava, no índice da revista, a decapitação de algum talento local, por isso a sua divulgação tinha, por si só, um tom iconoclasta, que era a tônica geral da revista e principalmente a de seu diretor.

Antonio Candido percebe com agudeza esta necessidade de irreverência, num artigo republicado no n.º 3: “*Joaquim* vem de onde tudo parece estar por fazer, devendo os rapazes despender a maior parte de sua energia em derrubar os fósseis e educar o gosto dos leitores” (“*Joaquim*, a irreverente e a heróica”, 9). Entre as revistas de moços surgidas naquele momento em outros pontos do país, *Joaquim* é tida como a mais combativa. E isso dá a oportunidade, segundo Antonio Candido, de se restaurar a credibilidade do Paraná, comprometida pela standardização artística dos simbolistas. Do Paraná “partiu um dos movimentos mais medíocres que tem infestado [a literatura brasileira], apadrinhado por Nestor Vitor, Rocha Pombo, Emiliano Perneta e logo acolitado por uma série de jovens poetas e escritores, tornados paranaenses honorários quando não o eram de nascimento” (idem). A tradição simbolista teve que ser posta a baixo pelos rapazes da *Joaquim*, o que faz dos anos 40 um momento de mudança não só de um padrão literário como também da própria identidade do estado.

É como uma certidão de nascimento do Paraná moderno que temos que compreender o surgimento desta revista. E isso fica explícito num dos textos de Trevisan. Firme em sua

irreverência, ele retorna à exposição de princípios no número 9, em um texto cujo título revela a situação sufocante que os jovens viviam: “A geração dos 20 anos na ilha”. Algumas metáforas buscam definir o isolamento dos jovens: ilha, casa vazia e muralha da China. Dalton combate a mentalidade isoladora em arte, disfarçada pelo belo adjetivo de *paranista*. A recusa em fazer parte deste grupo desligado dos acontecimentos mundiais nasce da condição de partícipe de um tempo de guerra. “Nós, os filhos da Segunda Guerra”, diz o jovem para mostrar que estas experiências fizeram com que eles acabassem, por força das circunstâncias, adquirindo o direito de habitar o presente: “não fomos poupados pelos acontecimentos e aprendemos na própria carne que somos parte íntima deles”(3). A província se torna reacionária quando tenta barrar o contato com o mundo.

A única saída para o impasse é derrubar os muros (“cumprira derrubar os muros e esborou-se ao eco de nossa grita a muralha da China”) e ganhar a vastidão do mar (“lançar o navio ao mar aventureiro”). Estas metáforas não refletem um sentimento de fuga, mas uma idéia de participação e irmandade com o tempo presente. A guerra, ao colocar o homem em perigo, promoveu a abolição simbólica das fronteiras, fazendo com que os problemas não ficassem mais circunscritos a este ou àquele país –eram agora de toda a humanidade. O que questiona a auto-suficiência da província é a situação histórica daquele período, e Dalton tem consciência disso: “O mundo é um só; os nossos problemas, estéticos ou vitais, são os mesmos dos moços de Paris ou dos moços de Moscou” (idem).

Lutar contra este fechamento é apagar o adjetivo que define uma identidade redutora e perigosa: “Nossa geração, que reclama o seu direito de influir no destino do mundo, jamais fará arte paranista, no mau sentido da palavra. Ela fará simplesmente arte” (idem). O adjetivo *paranista* (que serve, segundo Trevisan, para disfarçar o reacionarismo) é derrubado por ser um muro que separa a província do mundo. Uma arte não-delimitada por adjetivos desta natureza é o projeto desta geração que sai em busca do homem universal que habita a periferia. O artigo termina com uma declaração fundacional: “a literatura paranaense se inicia agora”. O uso do adjetivo paranaense não tem a função de representar uma identidade, quer apenas demarcar geograficamente a produção literária. É um adjetivo vazio de ideologia.

O interessante é que os jovens não vão se ausentar da ilha, negando-a. O seu projeto é abrir a província para o outro, traduzindo o mundo nela e ela no mundo. Caminho de mão dupla, portanto. Daí a concentração cartográfica nos destinos suburbanos que vai marcar os contos de Dalton publicados na *Joaquim* e, depois, toda a sua obra, onde Curitiba está sempre presente.

Há, portanto, uma duplicidade de relações com o periférico, de negação e de afirmação. Curitiba ganha, nas propostas de *Joaquim*, este sentido contraditório, visível na crônica “Minha cidade”, uma profissão-de-fé do contista: “Curitiba sem pinheiros ou céu azul, pelo que tu és –província, cárcere, lar– esta Curitiba, e não a outra para turista ver, com amor eu canto” (*Joaquim* 6:18). Assim como importam-se códigos, também exporta-se a cidade flagrada modernamente em suas contradições. Esta Curitiba periférica torna-se traduzível nacionalmente nas páginas de *Joaquim*, que logo adquire uma relevância jamais alcançada pelas revistas paranaenses do Simbolismo, muito ligadas a um ideário restritivo. É a geração de Dalton Trevisan que, ao dar uma nova dimensão à província, produz um verdadeiro movimento de renovação do panorama literário nacional,

deflagrando o surgimento de dezenas de revistas jovens por todo o país. *Joaquim* deixa de ser uma revista apenas paranaense, conseguindo leitores e colaboradores em várias latitudes e assumindo assim seu papel no processo de ressemantização da província, agora vertida numa linguagem que é moderna sem deixar de ser local. Isto ficava visível até externamente, nas capas da publicação, no início feitas por Poty mas depois assinadas pelos mais importantes artistas do momento, como um Di Cavalcanti e um Portinari.

É preciso entender como se deu este alargamento da ação da revista.

ESPAÇO FRONTEIRIÇO

Talvez um dos equívocos mais comuns sobre *Joaquim* seja a sua filiação simplista à Geração de 45, por haver uma coincidência histórica e a presença de alguns colaboradores deste movimento na publicação paranaense, como Ledo Ivo, Paulo Mendes Campos, Fernando Ferreira de Loanda e José Paulo Paes. A geração de 45 marcava-se pela ligação à tradição poética. Diz João Cabral de Melo Neto: “O fato de constituírem uma geração de extensão de conquistas, muito mais do que uma geração de invenção de caminhos, é o que melhor me parece definir os poetas de 45. [...] A diferença entre os problemas que enfrentaram os poetas de 45 e os poetas que, em livros publicados em 30 ou imediações, fixaram os caminhos que a poesia brasileira até hoje vem seguindo, parece-me radical. Somente tendo-se essa diferença em mente é possível compreender o processo da obra desses poetas mais jovens: a dependência em que eles estão de uma tradição, curta porém viva e atuante no momento em que penetraram na vida literária, e os esforços no sentido de alargamento dessa tradição de vinte anos” (“A Geração de 45”, *Prosa*, 75). Os poetas jovens incorporavam a obra de seus antecessores, como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Cecília Meireles, buscando não mais a ruptura, mas o alargamento das conquistas, um alargamento que descambava para uma prática mais convencional, menos agressiva do discurso poético. Nada mais natural, portanto, do que a reverência aos nomes consagrados de nossa literatura e que estes fossem lidos pelo que havia de permanência em sua produção. Houve, com isso, um retorno às fontes e formas líricas e um certo afastamento da vida que desencadeou uma produção mais intimista e menos moderna tanto em sua fatura quanto em sua temática. É o momento de retorno, por exemplo, do soneto.

Os escritores dos grandes centros não tinham que conquistar coletivamente mais nada, podendo se dedicar à sua arte poética, ao seu canteiro de rosas imarcescíveis. Isso, logicamente, não se aplicava ao Paraná e a algumas outras províncias, presas a modelos artísticos do século XIX, para as quais ainda era necessária uma revivescência de uma postura iconoclasta. É graças a esta temporalidade emperrada que os jovens da *Joaquim* vão se dedicar a uma revolução estética, propondo a província como centro cultural. Carlos Drummond de Andrade, numa carta transcrita no n.º 2 da *Joaquim*, chama a atenção para este diferencial da publicação paranaense. Vivia-se um momento restaurador, onde não cabia mais o espírito destrutivo. Numa geração do pós-guerra, não existia clima para a contestação, pois urgia reconstruir o mundo em ruínas. Os próprios representantes de nossas vanguardas, numa crise em que abundavam explicações e justificativas, silenciaram sua revolta contra os passadismos. Esta circunstância vivida num plano macroestrutural faz com que o poeta mineiro se entusiasme com os moços do Paraná: “Nosso poder de

admiração vai se tornando tão familiar e nosso poder de destruição tão débil, que a insubordinação dos moços, neste ano de 46, é quase um espanto” (17). O poeta transmite neste mesmo texto a sua surpresa diante da ironia do endereço da *Joaquim*: “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*” (idem). Note-se que se trata de uma insubordinação destrutiva contra um nome mais distante, e não contra os modernistas, que vinham sofrendo revisão negativa nos grandes centros, mas que eram extremamente atuais no panorama literário do Paraná. *Joaquim*, dessa forma, estava na contramão e sua atuação foi aos poucos se desprendendo da situação paranaense. Isso é visível, por exemplo, no abandono do didatismo dos primeiros números, em que os jovens se dirigiam a um público pouco afeito às artes modernas, e na diferenciação da natureza das polêmicas. No início elas ficam restritas aos nomes estaduais, mas depois começam a atingir autores nacionais, empreendendo uma revisão mais extensa.

A mais importante polêmica de repercussão nacional é a de Dalton contra Monteiro Lobato, intitulada “O terceiro indianismo” (*Joaquim*, n.º 12). Como nas outras polêmicas, o que comanda o articulista é sua condição jovem, que o faz intolerante com as posturas reacionárias de escritores que negam os valores modernos. Para Trevisan, Monteiro Lobato traiu a si mesmo e a seu tempo não só por não compreender a renovação artística de 1922, mas também por não querer enxergar a mocidade. No fim do artigo, escrito quando saía a obra completa de Lobato, Dalton revela a razão desta fúria contra o autor de *Urupês*: “Quando um repórter lhe disse que os moços viam nele, por causa de sua prisão na ditadura, um exemplo de resistência, responde com tais palavras: –Não acredito nesses moços” (12). É bom lembrar que o próprio Dalton escreveu um artigo na *Tingüi* 23 (julho de 1941), reconhecendo nele o “devoto pai das letras”. Agora não existe mais lugar para devoção e sim para a crítica herética, com a qual Dalton rompe com sua própria prática de uma poesia com pretensões indianistas –como vimos ao analisar a *Tingüi*. A polêmica é uma resposta à traição aos moços e pretende deixar claro que os jovens também não acreditam em Lobato. Dalton centra suas restrições em *Urupês*, decretado “livro ilegível”. Ao contrário do que anuncia a editora, o livro não inauguraria nada, tratando de obra que, não conseguindo fazer uma pesquisa moderna da vida cabocla, opta por uma linguagem artificialmente estilizada, valendo-se de uma sintaxe lusitana e tendo a vida brasileira apenas como assunto. O passadismo de Lobato se funda em sua incapacidade de sentir simpatia humana pelo caboclo retratado em seus contos. Retirando sua atenção do elemento humano, ele a coloca nos aspectos exteriores, no aformoseamento gongórico da natureza, o que faz com que o livro seja regional apenas pela referência estilizada a algumas “árvores do mato”. Ou seja, assim como José de Alencar e Gonçalves Dias fecharam os olhos para o índio, preferindo sonhá-lo de acordo com moldes europeus, Lobato teria visto vesgamente o caboclo –daí o livro ter o único mérito de ser continuador do indianismo romântico.

As polêmicas e as resenhas críticas, mesmo quando não assinadas por Dalton, vão passando em revista autores e obras do momento, dando uma penetração maior para *Joaquim*. Nestas posturas ásperas, o que conta não é o erro ou o acerto dos argumentos, mas o princípio que as guiou. Elas revelam o poder de insubordinação dos jovens que não aceitam ascendências paralisadoras. Os moços se viam como soldados de um novo

modernismo, que passava a limpo as artes, introduzindo nomes contemporâneos da cultura universal, sempre no projeto de corrigir o atraso em que se vivia fora dos grandes centros. Uma característica desta literatura jovem do pós-guerra é a recusa a qualquer tentativa de unidade de propostas – o único elo era a juventude dos seus participantes. Não se constituíram grupos com credos culturais bem definidos, tanto que a *Joaquim* publica manifestos de várias tendências e aceita colaboração de todos os cantos do país, sem se preocupar com a orientação estética. Bastava ser contemporâneo para ser aceito no sumário da revista. Este modernismo temporário surge, portanto, sob o signo da multiplicidade e está relacionado com a entrada das províncias no campo literário nacional. A província passa a coexistir com as metrópoles, interferindo ativamente no produto cultural do país.

Como consequência desta multiplicidade, e contando com o êxito da *Joaquim*, começam a aparecer por todas as províncias revistas de jovens, criando uma malha de relacionamento de uma geração nova que empreende a leitura moderna do periférico, não a partir de conceitos regionais, e sim universais. Nas páginas da *Joaquim* são noticiados os surgimentos de novas revistas, que imediatamente tornam-se representantes da publicação paranaense, enquanto esta também passa a representar as co-irmãs. *Joaquim*, portanto, criou um estilo e uma gramática, sendo a matriz de todas as demais revistas jovens que a seguiram. Assim pensava, no calor da hora, Ody Fraga e Silva, um dos componentes da *Sul* (Revista do Círculo de Arte Moderna, de Florianópolis, Santa Catarina), que credita à publicação de Dalton Trevisan a paternidade deste movimento de revivescência da província: “No Brasil começaram a aparecer nas províncias os guerrilheiros da renovação. Não tinham contato entre si, eram ilhotas num mar de marasmo e academicismo [...]. É claro que a ilhota de Florianópolis não teria vindo à tona se outras não tivessem vindo antes, e umas foram surgindo após outras e, sem dúvida, a paternidade destas ilhas cabe ao *Joaquim*” (*Sul* 5:1).

Além de noticiar os livros produzidos nestas ilhotas, a revista do Paraná dava espaço para colaboração destes jovens e depois noticiava o surgimento dos projetos editoriais nestas latitudes esquecidas. É a província se unindo para uma renovação artística, sem passar necessariamente pelo Rio e por São Paulo. Nos 21 números da *Joaquim*, 31 revistas que circulavam paralelamente, a grande maioria feita por jovens, ganharam espaço publicitário. É dessa forma que nasce uma rede de auto-organização que institui um circuito paralelo de livros, idéias e autores. A província já não se basta a si mesma.

Poderíamos afirmar, ainda, que *Joaquim* adquiriu uma identidade de pedaços. A tendência para a estratificação, que pode ser verificada na entrada no campo literário de tantas revistas jovens, é o princípio organizativo da publicação dirigida por Dalton. O seu próprio manifesto inaugural é marcado pela colagem de trechos de diversos escritores, revelando a natureza compósita do ideário da revista. Isso fica evidenciado na publicação de manifestos alheios. No seu número 9, sai o “Manifesto Invencionista”, em que artistas argentinos apresentam proposta de uma arte não-figurativa, concreta, que valorize a ótica, a realidade e a invenção – qualquer similaridade com os concretistas brasileiros, que surgirão na década seguinte, não é mera coincidência. No número 18, é publicado o “Manifesto dos Novíssimos”, lançado por jovens poetas paulistas que se intitulam a “geração do primeiro semestre de 1948”, numa crítica ao próprio conceito de geração. Eles elaboraram este manifesto no I Congresso Paulista de Poesia, estimulados por um conflito

entre Oswald de Andrade e Domingos Carvalho da Silva. Os novíssimos, diante das brigas entre modernistas históricos e representantes da Geração de 45, se viam em uma encruzilhada, recusando-se a seguir qualquer um dos dois caminhos. Queriam se estabelecer resistindo aos estereótipos de 22 e de 45 e aceitando do passado somente aquilo que fosse conquista. Num certo sentido, *Joaquim* se identifica com esta posição, pois também não reconhece um rótulo que a prenda a um grupo, a uma arte ou a um centro de cultura.

Tal procedimento pode dar a chave de leitura do periódico paranaense, mostrando que ele estava antes interessado em tornar-se o delta de confluência das mais variadas expressões artísticas. Aceitando colaboradores da Geração de 45, do Modernismo e dos novíssimos, *Joaquim* buscava ser este ponto de encontro dos contrários.

Uma seção que saiu em quase todos os números (“História Contemporânea”) também era produzida segundo a técnica da colagem. O mapa literário que ia se desenhando era composto por retalhos, onde os opostos se tocavam: ao mesmo tempo que havia, por exemplo, um nítido anseio de universalização, manifestava-se a valorização do local, o que fez com que a província se abrisse para valores externos no momento em que tomava consciência de si mesma.

Logo, o que caracteriza esta revista, em todos os sentidos, é uma mecânica de dupla ruptura. Ela rompe a um só tempo com a idéia de autonomia do regional, como culto da identidade, como movimento de contra-colonização, e com a concepção de uma arte totalmente desenraizada da vivência do cotidiano. Assume o lugar geométrico dos contrários, refletindo uma necessidade de habitar o fronteiro como forma de resolver uma condição dilemática, visível nos vários contos de Trevisan estampados na revista, em que jovens vivem o conflito de pertencer à província acanhada e ao *mundo vasto mundo* drummondiano.

O que este novo conceito de província reflete é uma combinação de internacionalismo e localismo. Gilberto Freyre, nesta mesma época, em *Interpretação do Brasil*, defendia que o regionalismo e o internacionalismo não podem ser pensados como conceitos excludentes, mas interpenetráveis: “Não importa que nos seus apegos transnacionais, o homem vá tão longe quanto se possa imaginar e torne-se um verdadeiro cidadão do mundo. Sua condição de membro do grupo primário local parece, ainda assim, necessária para a sua saúde pessoal e social” (175). Suas análises definem a posição assumida por *Joaquim* de partir para uma conquista do universal sem perder o local. O conceito de tradução, tão caro aos jovens, também tem que ser estendido para o projeto de recuperação das trajetórias periféricas. Ao retratar um universo afastado, estava sendo empreendido um movimento tradutório que completava a tradução de outras literaturas para a província.

Podemos definir todo este projeto, distinguindo-o da era provinciana, a partir do uso de um conceito diferenciador: *Joaquim* era uma revista provincial. Ou seja, não buscava simplesmente uma valorização localista, mas a sua superação. O termo provincial cifra uma ruptura com o provincianismo, embora marque com precisão o lugar a partir do qual se está fazendo a revolução literária. *Joaquim* demarca uma posição geográfica sem se restringir a este espaço. É provincial por sua localização e não por sua ideologia. As revistas jovens dos centros periféricos de cultura caracterizam-se então por um provincialismo que transcende o provincianismo, fazendo esta passagem de um conceito para outro e, conseqüentemente, a reinvenção da periferia.

Rompendo com os extremos, a revista se fixa nesta região estratégica que lhe permite manter uma certa distância das ortodoxias artísticas. Se ela não era nem só local e nem só universal, também não era nem modernista nem da Geração de 45. Enquanto espaço agregativo, funcionava como elo de posições contraditórias, fazendo com que fossem estabelecidas ações em frente dupla ou múltipla, fundando uma lógica de alternativas, em que prevalece um desejo de habitar o tumultuado coração do agora.

Se *Joaquim*, sensível ao espírito destrutivo dos modernistas, também acolhia os jovens menos iconoclastas, é inquestionável que o que a distinguiu era seu poder crítico. Segundo Walter Benjamim, o caráter destrutivo tem como objetivo primordial abrir espaço e está ligado a uma idéia de rejuvenescimento, na medida em que quer garantir ar fresco e terreno livre, opondo-se à lógica conservacionista: “o caráter destrutivo está na frente dos tradicionalistas. Alguns transmitem as coisas, tornando-as intocáveis, conservando-as; outros transmitem as situações, tornando-as manejáveis e liquidando-as. Estes são os chamados destrutivos” (237).

A necessidade de manejo é própria dos jovens que buscam desobstruir o campo literário, criando espaço para suas edificações. Desejar a destruição daquilo que impede o seu desenvolvimento é visto como uma tarefa positiva: “O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente porque vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros e montanhas, também aí ele vê um caminho. Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento. Já que vê caminhos por toda a parte, está sempre na encruzilhada” (*Joaquim* 237).

É com este caráter destrutivo que *Joaquim* investe contra os monumentos da província classicizante, descobrindo os caminhos que levam ao mundo e ao subúrbio. A ação liquidatória dos valores suspeitos define o seu parentesco com a geração modernista enquanto o desejo de participar de seu tempo leva-a ao encontro dos coetâneos que estão liquidando os próprios modernistas. Daí a posição fronteira da revista, embora seja inegável a sua modernidade. A restauração do espírito combativo, nascido do excessivo academicismo no Paraná, é sua face mais saudável. A província funciona, naquele período, como uma reserva de revolta que, retomando 1922, dota a literatura dos anos 40 de uma inquietação perdida.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamim, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Brodsky, Joseph. *Menos que um*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- Freyre, Gilberto. *Interpretação do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.
- Joaquim* – 21 números. Curitiba: abril de 1946 a dezembro de 1948. Reedição fac-similar – Curitiba: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- Melo Neto, João Cabral de. “Geração de 45”, in *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- Muricy, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1952.
- Perneta, Emiliano. *Ilusão e outros poemas*. Curitiba: Prefeitura Municipal, 1996.

Sanches Neto, Miguel. *A reinvenção da província*. Campinas: UNICAMP, 1998.

_____. *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.

Sul – n.º 5. Florianópolis, agosto de 1948.

Tingüi – 42 números. Curitiba: março de 1940 a dezembro de 1943.