

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

VANDERLEI DE SIQUEIRA

**A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM LITERÁRIA CURITIBANA ENTRE OS
SÉCULOS XIX/XX: ESPELHO E LENTE DAS TENDÊNCIAS ESTÉTICAS
FRANCESAS**

DISSERTAÇÃO

CURITIBA

2020

VANDERLEI DE SIQUEIRA

**A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM LITERÁRIA CURITIBANA ENTRE OS
SÉCULOS XIX/XX: ESPELHO E LENTE DAS TENDÊNCIAS ESTÉTICAS
FRANCESAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Linha de pesquisa: Estéticas Contemporâneas, Modernidade e Tecnologia.

Orientadora: Profa. Dra. Naira de Almeida Nascimento

CURITIBA
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Siqueira, Vanderlei de

A construção da imagem literária curitibana entre os séculos XIX/XX [recurso eletrônico]: espelho e lente das tendências estéticas francesas / Vanderlei de Siqueira. -- 2020.

1 arquivo eletrônico (84 f.): PDF; 1,24 MB.

Modo de acesso: World Wide Web.

Texto em português com resumo em inglês.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens. Área de Concentração: Linguagem e Tecnologia. Linha de Pesquisa: Estéticas Contemporâneas, Modernidade e Tecnologia, Curitiba, 2020.

Bibliografia: f. 79-84.

1. Linguagem e línguas - Dissertações. 2. Poesia brasileira - Paraná - Séc. XIX - Sec. XX. 3. Escritores brasileiros - Paraná - Crítica e interpretação. 4. Literatura brasileira - Influências francesas. 5. Influência (Literária, artística, etc.). 6. Análise do discurso literário. 7. Civilização moderna - Séc. XIX - Sec. XX. 8. Cultura na literatura. 9. Identidade social na literatura. 10. Curitiba (PR) - Civilização - História. I. Nascimento, Naira de Almeida, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens. III. Título.

CDD: Ed. 23 – 400

TERMO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO

A Dissertação de Mestrado intitulada *A construção da imagem literária curitibana entre os séculos XIX/XX: espelho e lente das tendências estéticas francesas* defendida em sessão pública pelo candidato **Vanderlei de Siqueira**, no dia 12/03/2020, foi julgada para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, área de concentração Linguagem e Tecnologia, e aprovada, em sua forma final, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens.

BANCA EXAMINADORA:

Dr.^a Naira de Almeida Nascimento (orientadora – PPGEL/UTFPR)

Dr.^a Rosana Apolonia Harmuch (membro avaliador – UFPR)

Dr. Marcelo Fernando de Lima (membro avaliador – PPGEL/UTFPR)

A via original deste documento encontra-se arquivada na Secretaria do Programa, contendo a assinatura da Coordenação após a entrega da versão corrigida do trabalho.

Curitiba, 12 de março de 2020.

Carimbo e Assinatura do(a) Coordenador(a) do Programa

Agradecimentos

À Vera Lúcia Molin de Siqueira, minha esposa, que acompanhou - bem de perto - todo o processo de aulas teóricas e de escrita. Lendo, relendo e analisando, teve participação indispensável, sempre com palavras de ânimo e companheirismo.

À prof^a. Dr^a. Naira de Almeida Nascimento, minha orientadora, que aceitou o desafio e encaminhou a pesquisa de maneira profissional e atenciosa, sempre com sugestões e discussões precisas que me colocaram no rumo pretendido.

À prof^a. Dr^a. Rosana Apolônia Harmuch, examinadora da qualificação e da banca, pela leitura minuciosa do texto e pelos apontamentos que me fizeram repensar interpretações e buscar novas leituras.

Finalmente agradeço ao prof. Dr. Marcelo Fernando de Lima, também examinador da qualificação e da banca, além de professor do Mestrado, pelo incentivo, pela lista imensa de títulos para leitura, pela crítica construtiva e por tirar toda a adjetivação do texto.

A minha decadência é um fruto caprichoso
desta época sem luz que não sabe o que quer.
Emiliano Pernetá

RESUMO

Este estudo aborda as apropriações culturais e literárias idealizadas pelos escritores paranaenses que contribuíram para a construção de uma identidade imaginada, nas últimas décadas do século XIX e início do século XX, como representante de um comportamento artenovista que fulgurava na *Belle Époque* curitibana. Em nosso caso, o objetivo é sugerir que sob a inspiração da literatura francesa, a produção local ressignificava os conceitos de modernidade e de urbanidade por meio de temas que versavam sobre o transitório e efêmero no espaço urbano que se configurava na província recentemente elevada a estado. O centro da abordagem desta dissertação é a análise e interpretação de poemas que, ancorados no diálogo com escritores franceses, como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Paul Verlaine, situaram os leitores no novo momento histórico. A partir do Simbolismo e da produção literária das duas primeiras décadas do século XX houve certa consolidação de um pensamento intelectualizado sobre o Paraná e, principalmente, sobre Curitiba, o que resultou na necessidade de se definir ou se afirmar a identidade artística local. A fundamentação teórica contempla as hipóteses formadas por Stanley Fish sobre a formação de comunidades interpretativas, assim como as ideias de Benedict Anderson sobre comunidades imaginadas e socialmente construídas por interesses comuns. Nesse sentido, o presente estudo organiza poemas de Emiliano Pernetá, Dario Vellozo, Silveira Neto e Rodrigo Junior em seções temáticas que revelam a escrita e o estilo da vida urbana finissecular, símbolo do repertório cultural paranaense.

Palavras-chaves: Poesia paranaense. Modernidade. influência francesa. Comunidade literária.

ABSTRACT

This study addresses the cultural and literary appropriations idealized by the writers from Paraná who contributed to the construction of an imagined identity, in the last decades of the 19th century and the beginning of the 20th century, as a representative of an artenovist behavior that shone in the Belle Époque of Curitiba. In our case, the objective is to suggest that, under the inspiration of French literature, local production gave new meaning to the concepts of modernity and urbanity through themes that dealt with the transitory and ephemeral in the urban space that was configured in the province recently elevated to state. . The focus of this dissertation's approach is the analysis and interpretation of poems that, anchored in the dialogue with French writers, such as Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé and Paul Verlaine, placed readers in the new historical moment. From the Symbolism and the literary production of the first two decades of the 20th century, there was a certain consolidation of an intellectualized thought about Paraná and, mainly, about Curitiba, which resulted in the need to define or affirm the local artistic identity. The theoretical foundation contemplates the hypotheses formed by Stanley Fish on the formation of interpretive communities, as well as Benedict Anderson's ideas on imagined and socially constructed communities by common interests. In this sense, the present study organizes poems by Emiliano Pernetá, Dario Vellozo, Silveira Neto and Rodrigo Junior in thematic sections that reveal the writing and the style of urban life, symbol of the cultural repertoire of Paraná.

Keywords: Poetry of Paraná. Modernity. French influence. Literary community.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Coroação de Emiliano Perneta	33
Figura 2	Palacete dos Leões	38
Figura 3	Palácio Belvedere	38
Figura 4	Antiga Prefeitura de Curitiba	39

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A CONSTRUÇÃO DA COMUNIDADE INTERPRETATIVA LITERÁRIA PARANAENSE.....	17
3 CURITIBA: A CAPITAL INVENTADA DA LITERATURA <i>BELLE ÉPOQUE</i>	26
4 LITERATURA PARANAENSE: IMAGINADA COMO <i>ART NOUVEAU</i>	37
5 TEMÁTICAS FRANCESAS NA LITERATURA LOCAL	50
6 CURITIBA, DILUIDORA E DIVULGADORA DOS MODISMOS FRANCESES	59
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS	81

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo geral a análise de um recorte histórico da produção literária paranaense considerando as décadas finais do século XIX e as iniciais do século XX. Neste contexto, vale salientar que a popularização da *art nouveau* e a vida da *Belle Époque* curitibana, alavancadas pelo surto econômico da erva-mate, possibilitaram o surgimento do movimento simbolista, de revistas literárias, de clubes e associações artísticas que, por sua vez, tentavam assimilar e ao mesmo tempo divulgar a modernidade vivida na Europa, principalmente na Paris de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Verlaine. Como diluidores desse espírito moderno, tais produções construíram a imagem de uma cidade de ares aristocráticos, mas que estava só começando a experimentar o agito de uma capital marcada pelo uso da eletricidade, de automóveis circulando entre bondes e de uma arquitetura que se pretendia artenovista.

O próprio Paraná era um Estado em construção e a última província criada no final do Império. Isso reforça nos artistas locais o apego ao regionalismo, mas também permite projetar a cidade como modelo cultural ligado à vida moderna. É nesse viés histórico que este trabalho seguirá, visando, por meio da análise de poemas de escritores locais, reflexões sobre um deslocamento de hábitos, comportamentos e valores trazidos pelas “novidades” da modernidade inaugurada pela literatura francesa.

Neste contexto, vale salientar que a própria elite local tinha uma tendência à atualização centrada em ideais liberais europeus, o que se refletia na moda, na decoração e na arquitetura e, também, na literatura. Vale destacar que a estética baudelairiana também aproveitou do romantismo o tédio, os *blue devils*, o *spleen*, o mistério e a meia-luz – o que corrobora a ideia de que a poesia francesa *fin-de-siècle* também utilizou mecanismos de intercâmbios e processos intertextuais.

Acerca do simbolismo francês, pode ser mencionado que este movimento resultou dos fatores histórico-culturais que indicavam riqueza, otimismo e prosperidade, o que era completamente contrário à realidade brasileira. Baudelaire, nesse sentido, trilhou o caminho do lúgubre e do

depressivo e isso alcançou Paul Verlaine (1844-1896), Tristan [Jochin] Corbière (1845-1875) e Jules Laforgue (1860-1887), todos reconhecidamente simbolistas pela crítica francesa. Aliás, todos viveram com o estereótipo de marginalizados e tiveram morte prematura. Curiosamente, durante o período, a palavra simbolismo ainda não havia sido cunhada como identificação do movimento, conforme testemunho abaixo do autor de *Symbolistes et décadents*, Gustave Kahn:

Em 1885, havia decadentes e simbolistas, muitos decadentes e poucos simbolistas. A palavra decadente tinha sido pronunciada, a palavra simbolista ainda não; falávamos de símbolo, mas não tínhamos criado a palavra genérica simbolismo e os decadentes eram outra coisa. A palavra decadente tinha sido inventada por jornalistas. (KAHN, 1902, p. 33-34).

Como se pode perceber, a comunidade interpretativa francesa também foi se formando com o tempo até que os discursos sobre a produção fossem alinhados historicamente. O fato é que no Brasil o nome genérico de simbolismo não dava conta de um aglomerado de escritores tão peculiares, alguns ainda ligados ao parnasianismo, o que pode ter atrapalhado a recepção do movimento. Isso aliado à ausência de uma proximidade com o pensamento estético francês. Daí a necessidade de, localmente, investir-se em uma modernização que aproximasse a cultura e as artes a esse universo estetizado pela *Belle Époque* e pela *Art Nouveau* para criar um ambiente necessário e imaginado pela literatura.

O objetivo específico, portanto, é analisar textos que demonstrem não só a inspiração na literatura francesa como também intertextos articulados a outros âmbitos da vida social e percepções estéticas da vida urbana: como o flâneur, o dândi, a multidão e a temática da evasão. Esses temas refletem o olhar do transeunte sobre a cidade e seus passantes, denunciando a pressa, os dramas e histórias de vida, assim como denunciam o pragmatismo econômico nas atitudes. Enfim, são marcas da modernidade, na qual a literatura tentava buscar espaço. Dessa maneira, escolhemos partir da leitura dos poemas de Emiliano Pernetá, justamente por ele haver demonstrado uma expressiva expectativa em relação a uma autonomia literária e devido ao fato de este escritor ser um expoente da literatura local.

No entanto, para ampliar a interpretação que propomos, também serão analisados, em menor número, poemas de Dario Vellozo, Silveira Neto e

Rodrigo Júnior, poetas paranaenses que tomaram caminhos literários diferentes entre si, mas que são complementares no que se refere à lógica da identidade literária paranaense da época. Esses textos são interpretados com a intenção de demonstrar como esses poetas abordavam os temas poéticos e os novos conceitos estéticos, desenvolvidos e propostos pelos escritores franceses, em um ambiente limitado como era a cidade no final do século XIX. Vale ressaltar, portanto, que a abrangência do estudo limita-se a aspectos da influência da literatura francesa na formação de um momento literário articulado localmente, visto aqui como uma particularidade do movimento simbolista em uma cidade ávida pela emancipação e pela modernização.

O conceito de **campo literário** de Pierre Bourdieu, assim como o de **comunidades interpretativas** de Stanley Fish e o das **comunidades imaginadas** de Benedict Anderson são referenciados como aporte teórico porque trazem maior flexibilidade na análise literária no que se refere à recepção dos textos pelos leitores, reais divulgadores de uma representação mental da modernidade curitibana tematizada na literatura local. A intenção, portanto, é demonstrar, com um breve recorte, a estética viabilizada por essa literatura, projetada para uma comunidade específica que fomentou o surgimento de tantos periódicos literários e livros de poesia que esgotavam as tiragens e acabaram por conquistar a admiração dos leitores. Portanto, este estudo não supõe uma defesa apaixonada da literatura paranaense como sistema literário, mas defende uma identidade imaginada em um cenário igualmente criado e aceito por escritores e leitores.

A escolha dos textos não se deu aleatoriamente, pois foram pesquisados poemas representativos dos autores acima citados com o claro objetivo de evidenciar temas e recursos literários de inspiração, intertextualização ou até mesmo imitação do estilo francês com intenção de sugerir que a literatura finisse secular constitui a fundação de uma literatura autoafirmada paranaense, justamente pela grande contribuição na formação de uma identidade para as letras locais, fato impresso nos versos e nas ações tomadas pelos principais escritores da época.

Para selecionar os poemas, os critérios norteadores foram a construção formal, o tema e o diálogo com as estéticas francesas e, por isso, os textos são representativos da poesia simbolista (como Pernetá, Vellozo e Siveira Neto) e

da poesia dita futurista oriunda das primeiras décadas do século XX e representada, neste trabalho, pelo poeta Rodrigo Júnior, para inferir que tal influência continuou na produção que se iniciava no novo século, atingindo revistas literárias, novelas, contos e crônicas publicados na capital.

A metodologia empregada iniciou por uma extensiva leitura dos autores citados além de uma revisão dos poemas franceses para apreender a identificação em relação à maneira como os poetas locais interpretavam o que liam e ressignificavam conceitos e temas aplicando-os à realidade circundante, o que pode explicar a necessidade de imaginar um ambiente semelhante ao europeu.

Além disso, vale destacar que nada desabona a tentativa dos escritores paranaenses em incorporar, por assim dizer, a estética francesa em seus textos, aliás, a arte sempre se configurou como um jogo de recusas e retomadas. O próprio Baudelaire inspirava-se no “*spleen*” romântico de Victor Hugo e na pintura de Constantin Guy, chamado por ele de o pintor da vida moderna. O quadro *L’Embarquement pour Cythère* (1717), pintura de Antoine Watteau também influenciou Baudelaire a escrever o poema “*Un voyage à Cythère*”, que narra a excitação do poeta ao chegar à ilha da deusa Afrodite, mas não encontrou os prazeres que buscava e sim um lugar sombrio e devastado com aves de rapina devorando o corpo de um enforcado, imagens que compõem alegorias sobre a condição humana. Emiliano Pernetá, por sua vez, escreveu o soneto “Embarque para Cítera”, que aborda o tema da viagem como evasão, no qual pode ser lido em um dos versos: “Que a minha vida fosse uma grande viagem”. É o choque entre a realidade frustrante e o desejo de fuga que une esses poetas, o que permite que seja afirmado que não se trata de cópia, mas de ressignificação.

A compreensão dessas correlações foi evidenciada pela filosofia da linguagem que, a partir dos estudos de Bakhtin (2003), define que todo enunciado, seja literário ou oriundo das demais esferas culturais, nunca é mera repetição de outro enunciado já existente; o que não quer dizer que seja inteiramente novo, nessa condição (de ser sempre novo) a comunicação seria impossível. Novos enunciados reiteram valores, reafirmam sentimentos, repetem estruturas linguísticas. Isso porque segundo Bakhtin:

Essa consciência do outro não se insere na moldura da consciência do autor, revela-se de dentro como uma consciência situada *fora e ao lado*, com a qual o autor entra em relações dialógicas. [...] O nosso ponto de vista não afirma, em hipótese alguma, uma certa passividade do autor, que apenas monta os pontos de vista alheios, as verdades alheias, renunciando inteiramente ao seu ponto de vista, à sua verdade. A questão não está aí, de maneira nenhuma, mas na relação de reciprocidade inteiramente nova e especial entre a minha verdade e a verdade do outro. O autor é profundamente *ativo*, mas o seu ativismo tem um caráter *dialógico* especial (BAKHTIN, 2003, p.338-339).

Para organizar a defesa de uma comunidade interpretativa, o primeiro capítulo discute as oscilações do conceito de sistema literário e apresenta algumas possibilidades mais flexíveis de análise, como a hipótese de Stanley Fish de que são as crenças comuns de uma comunidade que determinam a representatividade e o valor da literatura, vista por ele como uma categoria aberta de arte. Da mesma maneira é apresentado o conceito de **campo literário** de Bourdieu para uma reflexão sobre as manifestações simbólicas do regionalismo.

O segundo capítulo desenvolve um olhar de viés histórico para analisar a *belle époque* curitibana. A intenção é averiguar a formação e a organização dos escritores locais e o surgimento das ideias que resultaram no grupo simbolista paranaense, a partir do retorno de João Itiberê da Europa e de Emiliano Pernetta de São Paulo. Além disso, abordou-se o entusiasmo da cidade com a literatura e com os temas sobre a modernidade, tão almejada localmente. Andrade Muricy e Rocha Pombo são citados como fonte histórica, além das hipóteses de Benedict Anderson sobre comunidades imaginadas para dar suporte à construção da identidade literária curitibana. Além disso, o capítulo apresenta as ideias de Stanley Fish a respeito da formação de comunidades interpretativas para demonstrar que as crenças comuns determinaram o julgamento adequado e possível, na época, da literatura local.

O terceiro capítulo analisa, brevemente, o estilo *art nouveau* na arquitetura da cidade para associá-lo ao comportamento e à literatura local. O respaldo se dará nas definições de literatura artenovista de José Paulo Paes para justificar a tentativa de adequação dos artistas locais a essa estilização ornamental importada da França. Dessa forma, vale destacar que o refinamento estético é aproveitado pela literatura local, que se apropria do *dândý* e dos devaneios evasionistas deste em meio à multidão para propor

reflexões acerca dos dilemas da modernidade. Outrossim, poemas de Emiliano Pernetta e Rodrigo Júnior são analisados, nesse capítulo, para exemplificar a noção de espaço urbano da época, à luz da influência de Baudelaire. Portanto, os capítulos dois e três constituem a base teórica que dá suporte às análises feitas nos capítulos quatro e cinco. A estratégia é configurar a recepção dos textos produzidos localmente como responsável pela identidade literária autoafirmada. A partir de tal norte teórico seguem-se as análises que demonstram, na poesia, um projeto de autonomia estética que interpreta e recria bens simbólicos.

O quarto capítulo é dedicado à temática francesa na poesia de Emiliano Pernetta. A partir da leitura dos poemas “A uma transeunte”, “A uma desconhecida” e “Ao cair da tarde” é analisada a forma como o “flâneur” de Baudelaire é reconstruído pelo poeta paranaense em suas observações sobre a cidade.

No quinto e último capítulo a intenção é configurar uma amostragem para validar o reconhecimento de uma comunidade interpretativa que se apropriou dos ideais da literatura francesa. Por meio de poemas de Emiliano Pernetta, Dario Vellozo e Silveira Neto são realizadas as análises literárias em analogia com os originais de Baudelaire, de Rimbaud e de Mallarmé.

Imagem inventada ou miragem, o fato é que houve uma produção literária organizada e com objetivos modernizadores em Curitiba. Assim, o presente estudo busca compreender esse movimento apreciado pela crítica literária, mas tão pouco conhecido pelos paranaenses, que até parece isolado no tempo, apesar de ter significado muito para a cultura local.

2 A CONSTRUÇÃO DA COMUNIDADE INTERPRETATIVA LITERÁRIA PARANAENSE

Ocorre, com acentuada frequência, que escritores intensamente comemorados em seu tempo caem em completo esquecimento no decorrer dos anos. Em contrapartida, nomes negligenciados e ignorados pela crítica podem ser resgatados do limbo histórico e lançados à consagração literária como ícones de outras épocas, posteriores àquela na qual viveram. Os exemplos são fartos, mas pensemos no caso do poeta Cruz e Sousa que, aos 36 anos, morreu na miséria e praticamente anônimo. Mesmo tendo lançado apenas dois livros em vida, é hoje um escritor estudado em todos os livros didáticos e nos manuais de literatura como o precursor do Simbolismo e o mais importante nome de tal estética. Mas, ao pensarmos na escola simbolista brasileira, cujos artigos-manifestos foram lançados em 1893 no jornal *Folha Popular*, percebemos que há outros nomes cujo enredo de reconhecimento póstumo se repete, entre eles o do também poeta Emiliano Perneta. Cabe destacar que não se pretende aqui uma equiparação, mas a retomada de um escritor que muito colaborou com a literatura local a exemplo de outro que se tornou reconhecido tempos depois de sua época.

Muito prestigiado, o paranaense Emiliano Perneta colecionava elogios, como no relato do crítico Andrade Muricy:

Emiliano, secretário da redação, tomou a iniciativa do lançamento dos artigos-manifestos iniciais do movimento, marcados com o signo do Fauno de Mallarmé, e subscritos por B. Lopes, já de renome nacional (mas em outro sentido estético), pelo próprio Emiliano, Oscar Rosas e Cruz e Sousa. Araripe Júnior registrou o fato (Movimento de 1893, pp. 88 a 89) apresenta (sic) os nomes desses moços na ordem acima, que exprime a ordem decrescente do prestígio literário de que no momento gozavam (MURICY, 1976, p. 231).

Chama atenção a expressão “ordem decrescente do prestígio”, o que também indica a importância de Emiliano no cenário literário do final do século XIX. No entanto, os nomes não só desse poeta, mas de Dario Velozo e Silveira Neto, entre outros, não entraram na memória literária nacional. No máximo, configuram-se enquanto expoentes da manifestação local de literatura.

Esse breve exemplo tem como objetivo a apresentação da ideia de que uma obra, sozinha, não encerra em si mesma o seu significado já que seu valor

é sempre flutuante a depender de como se insere em um sistema artístico. Tal ideia é fundamentada na definição de Pierre Bourdieu, especificamente no que ele denominou como campo literário, conceito por meio do qual defende o entendimento de que a criação artística só acontece por meio do mapeamento da interação interposta entre obra e público. Essa interação está vinculada à noção de valor, o que também exige dos leitores certas tomadas de posição, que vão definir a recepção da obra (boa ou má) e a sua permanência (duradoura ou efêmera) na memória do sistema literário.

Basicamente, o campo literário reenquadra as obras na história regional ou nacional por sua lógica interativa e considera a escrita um espaço de negociação que independe da crítica, dos editores, dos livreiros e dos próprios escritores. Isso explicaria a fama de Emiliano em sua época e seu posterior esquecimento, assim como a permanência literária de Cruz e Sousa alcançada apenas postumamente.

Bourdieu afirma que a “palavra escrita não está inconsciente do seu espaço, do seu tempo histórico” (BOURDIEU, 2010, p. 286). Isso porque o ato de produção e de apropriação de escritos não está “alheio ao que um campo ambiciona” (BOURDIEU, 2010, p. 286). É nesse caminho que se concentra essa dissertação, que tem como recorte a transição do século XIX para o XX, período marcado pela valorização da vida urbana e pelo surgimento de artistas que fomentavam o espírito moderno, influenciados pela arte francesa, especialmente por Baudelaire, constituindo um campo literário no cenário curitibano.

Foram jovens paranaenses que se esforçaram para organizar grupos de estudo e de produção literária, lançar revistas e periódicos, publicar novelas, sempre com intercâmbios culturais com artistas de outros centros urbanos. Portanto, a quantidade de publicações, de escritores, de leitores, a introdução do espaço urbano nos temas, do místico e do novo acabava por estabelecer um diálogo entre o conjunto de transformações que ocorriam em Curitiba e o interesse pela modernidade e pela literatura. Segundo Bourdieu, o uso da própria história pode ser “um meio para se criar uma representação mental” (BOURDIEU, 1998, p. 107-108) como um poder simbólico sobre uma sociedade.

É necessário destacar que a produção literária curitibana da época foi o resultado de um longo processo de formulação de uma autoimagem após a emancipação paranaense de São Paulo, em 1853, em um contexto no qual os escritores tornaram-se os principais formadores de uma identidade local. Dessa maneira as questões históricas aliaram-se aos símbolos escolhidos, como os pinheiros e o pinhão, para representar a terra promissora de pessoas nobres e talentosas que surgia no início do século XX. Assim inicia-se certa homogeneização identitária e cultural que acabou por representar a história e a memória das elites que a inventaram. Essa relação entre forças simbólicas e sua permanência ou efemeridade é vista por Bourdieu como a identidade regional que, segundo o autor, está associada ao regionalismo.

O regionalismo (ou o nacionalismo) é apenas um caso particular de lutas propriamente simbólicas em que os agentes estão envolvidos quer individualmente e em estado de dispersão, quer coletivamente e em estado de organização, e em que está em jogo a conservação ou a transformação das relações de força simbólicas e das vantagens correlativas, tanto econômicas como simbólicas; ou se prefere, a conservação ou a transformação das leis de formação dos preços materiais ou simbólicos ligados às manifestações simbólicas (objectivas [sic] ou intencionais) da identidade social (BOURDIEU, 1998, p. 124).

Para Bourdieu é a partir do século XIX que se pode falar em “autonomia do campo literário, tendo em vista as contribuições estéticas de Flaubert e Baudelaire” (BOURDIEU, 1996, p. 64), na medida em que transferem a força da criação artística da coisa representada para a própria representação. São os dilemas da vida e todas as inferências simbólicas que eles produzem que interessa aos escritores. Trata-se de um poder simbólico aplicado na construção da realidade e que tende a estabelecer um sentido imediato de mundo. Assim, não se pretende aqui “comprovar” a existência de um sistema literário paranaense, mas inferir – dentro do campo literário – as influências estéticas e temáticas da literatura francesa em produções de autores locais. Na verdade, a concepção utilizada é a da criação de uma comunidade que, mesmo atrasada econômica, social e culturalmente, ansiava em reproduzir as características urbanas de grandes centros, inclusive no que se refere à arte, imaginada como moderna, apesar de provinciana, na tentativa de se autoproclamar como tradição literária.

O crítico Antonio Candido afirmava que não é possível construir uma história literária apenas com escritores excepcionais e, por isso, para entender os grandes autores é preciso pesquisar a produção “menor”. Vale destacar a definição de sistema literário do autor:

É uma tradição no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõe ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar (CANDIDO, 1962, p. 24).

O conceito norteador de sistema literário desenvolvido por Antonio Candido, que concebe “sistema” como integração de autores, obras e público sugere que somente essa tríade permitirá que os textos de um determinado grupo sejam entendidos como literatura. É por isso que Candido afirma que as obras não nascem literárias já que são os leitores que as definem e as validam.

Dessa maneira, pode-se resumir o conceito de sistema literário de Antonio Candido como a existência de um conjunto de produtores literários (mais ou menos conscientes de seu papel), um conjunto de receptores sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros e por fim o elemento decisivo: a tradição (espécie de transmissão da tocha entre corredores). Segundo o autor, “Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização” (CANDIDO, 1962, p. 24). Esse conceito-fórmula, bastante inflexível, acaba por considerar, muito fortemente, a tradição como mola propulsora de debates históricos e civilizatórios, caracterizados por uma literatura de abrangência e reconhecimento nacional – em que se reconheça, nesse sistema, a própria identidade artística do estilo e dos objetos temáticos.

No entanto, o conceito de sistema literário de Antonio Candido não abarca processos locais e suas especificidades. Não se pretende, no entanto, discordar de Candido, mas apontar a existência de uma experiência literária, também apoiada em uma tradição: a francesa, que desenvolveu um espírito construtivo e que, apesar de algumas fragilidades, estéticas ou temáticas, pretendia um senso de modernidade atrelado às questões de seu tempo.

Nessa perspectiva, Bourdieu constata que há certa instabilidade nas conceptualizações relacionadas ao estabelecimento de um sistema artístico, uma vez que as obras se abrem a múltiplas leituras a partir de sua forma de

inserção no campo literário. Para ele não existe uma definição universal de escritor já que compreende a escrita como um lugar de negociação, o que pode causar espanto àqueles que tendem a perpetuar o romântico estereótipo do criador iluminado unicamente pela inspiração, sem qualquer tipo de influência, releitura e dialogia. O conceito de campo literário, portanto, é uma possibilidade mais versátil de entendimento do universo que envolve a produção, a circulação e o consumo de uma produção artística. Assim, esse universo é permeado, justamente, por influências, releituras, intertextos, contextos sociais e históricos.

Se é complexa a definição de um sistema literário paranaense, em virtude de lacunas na “transmissão da tocha”, da efemeridade da produção local e da constante “inspiração” na literatura francesa torna-se mais viável a defesa de uma comunidade interpretativa, termo criado por Stanley Fish (1980) na obra *Is there a text in the class?*, ou ainda, de uma comunidade imaginada, conceito de Benedict Anderson (2008), do livro *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*.

A hipótese de Fish sugere que um texto só terá significado se estiver inserido em um conjunto de pressuposições. Segundo ele, interpretamos textos porque nos identificamos e pertencemos a uma comunidade interpretativa que nos instrumentaliza a ler de uma forma particular, ou seja, as leituras são culturalmente construídas e não são o resultado de uma prática isolada. Dessa forma, o sucesso dos escritores locais do final do século XIX está atrelado à aceitação do público de uma literatura imaginada como sofisticada e que atendia aos anseios artísticos da época, apesar de regional, pela emergência de significados aceitáveis.

Mesmo que não tenham atingido leitores em abrangência nacional e que até mesmo tenham, alguns, caído no esquecimento, para aquele momento eles configuravam a identidade da arte literária paranaense. A partir da visão de Fish, podemos dizer que a comunidade interpretativa são os próprios escritores e intelectuais que leem e interpretam, nesse caso, a cultura francesa, criando bens simbólicos novos a partir dessa leitura:

[...] como os pensamentos que um indivíduo consegue pensar e as operações mentais que ele consegue performar têm sua origem em uma ou outra comunidade interpretativa, ele é tanto um produto daquela comunidade (agindo como uma extensão dela) quanto os significados que ela o possibilita produzir. De imediato, o dilema que

fez surgir o debate entre os defensores do texto e os do leitor (dos quais eu certamente fui um deles) é dissolvido porque as entidades em competição não são mais tidas como independentes (FISH, 1980, p. 14)¹.

A conclusão de Fish é de que os leitores têm autoridade interpretativa sobre o objeto literário. Independentemente da competência linguística, os leitores são os que determinam os sentidos dos textos. Dessa forma, pode ser afirmado que essa subjetividade partilhada entre obras e leitores é resultado de uma atitude de colocar a interpretação num patamar muito mais estético do que teórico.

A literatura enquanto categoria só pode ser uma categoria aberta, não definível pela ficcionalidade, ou por uma desconsideração de verdade proposicional, ou por uma predominância de alegorias e figuras, mas simplesmente pelo que decidimos colocar nela. E a conclusão para isso é que é o leitor que "faz" literatura. Isso soa como um subjetivismo exagerado, mas é qualificado quase imediatamente quando o leitor é identificado não como um agente livre, fazendo literatura de qualquer modo antigo, mas como um membro de uma comunidade da qual as suposições sobre literatura determinam o tipo de atenção que ele presta e portanto o tipo de literatura que "ele faz"²(FISH, 1980, p. 11, tradução nossa).

O objetivo de Fish é demonstrar como as crenças comuns determinam o julgamento adequado dos textos enquanto textos literários. Esse debate sobre a qualidade literária é sempre muito arbitrário e, às vezes, improdutivo, haja vista a existência de várias correntes teóricas de análise que tomam tal abordagem como enfoque. Por isso é que as ideias de Fish ajudam a entender a produção literária local e sua representatividade, justamente porque se considera que tal produção atingiu leitores que a imaginaram simbolicamente

¹ Cf. o trecho original: "[...] since the thoughts an individual can think and the mental operations he can perform have their source in some or other interpretive community, he is as much a product of that community (acting as an extension of it) as the meanings it enables him to produce. At a stroke, the dilemma that gave rise to the debate between the champions of the text and the champions of the reader (of whom I had certainly been one) is dissolved because the competing entities are no longer perceived as independent. [...] the meanings and texts produced by the interpretive community are not subjective because they do not proceed from an isolated individual but from a public and conventional point of view".

²Cf. o trecho original: "[...] ...while literature is still a category, it is an open category, not definable by fictionality, or by a disregard of propositional truth, or by a predominance of tropes and figures, but simply by what we decide to put into it. And the conclusion to that conclusion is that it is the reader who "makes" literature. This sounds like the rankest subjectivism, but it is qualified almost immediately when the reader is identified not as a free agent, making literature in any old way, but as a member of a community whose assumptions about literature determine the kind of attention he pays and thus the kind of literature 'he' 'makes'".

dentro de uma perspectiva que reconstrói um passado idealizado, com alguma hesitação pessimista relacionada ao futuro, mas que também ambicionava a modernidade pelo progresso exaltando a cor local mesmo que, para isso, lançasse mão de certo tom de imitação de metrópole.

Isso não significa que seja um “vale tudo”. A hipótese das comunidades interpretativas, que recebem os textos, concebe que os leitores possuem estratégias anteriores até mesmo ao próprio ato de leitura. Neste âmbito é preciso considerar o contexto, o tempo histórico, a identidade cultural, sejam quais forem. Nesse sentido, o reconhecimento de um texto literário não depende de mecanismos linguísticos, mas também não se trata de uma liberdade arbitrária por parte do leitor. Desse modo, a iniciativa do reconhecimento de uma obra parte sempre de um olhar coletivo, trata-se de todo o trabalho de uma comunidade de leitores, com percepções estéticas e temáticas comuns que determinarão as propriedades do texto.

Se é possível identificar um campo literário que integra leitores e obras, assim como uma comunidade interpretativa da literatura paranaense, conseqüentemente, há de se constatar que existe um objeto estético de interpretação que permeia as produções finisseculares literárias do Paraná. Fish concebe que a linguagem literária tem algo além do racional e define uma “comunidade interpretativa” como algo que:

Não é objetivo por que é um conjunto de interesses, de motivos e metas particulares, a perspectiva disso é interessada não como neutra, mas pelo mesmo raciocínio, os significados e textos produzidos por uma comunidade interpretativa não são subjetivos porque eles não provêm de um indivíduo isolado, mas de um público e de um ponto de vista convencional³ (FISH, 1980, p. 16, tradução nossa).

O fato de que a literatura curitibana tenha se projetado por meio de um discurso inventado pode ser compreendido a partir de uma ideia que ajude a pensar como comunidades podem ser inventadas em torno de apropriações culturais e das transformações tecnológicas, assim como o aperfeiçoamento das novas tecnologias da comunicação e da informação. A tese de Benedict

³Cf. o trecho original: “[...] is not objective because as a bundle of interests, of particular purposes and goals, its perspective is interested rather than neutral; but by the very same reasoning, the meanings and texts produced by an interpretive community are not subjective because they do not proceed from an isolated individual but from a public and conventional point of view. (Tradução nossa)”.

Anderson (2008), no livro *Comunidades Imaginadas* sugere que é preciso reinventar as formas de pensar o nacional, as identidades e as próprias comunidades. Para Anderson é justamente a maneira como uma comunidade é imaginada que a identifica e a diferencia das outras. Dessa forma, é a heterogeneidade que marca a existência criativa dos territórios, lugares e cidades e nações:

Assim, dentro de um espírito antropológico, proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada – imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana. Ela é imaginada porque mesmo os membros das mais minúsculas nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles (ANDERSON, 2008, p. 32).

Apesar de o conceito ser aplicado ao termo “nação”, vale destacar que tal definição enfatiza a limitação íntinseca dos sujeitos que a compõem, mas estes comungam de uma imagem de pertença e união. Com efeito, esse mesmo sentimento ainda é alimentado na comunidade local. Se se quer que hoje Curitiba seja vista como capital social, capital ecológica, cidade europeia, do transporte público modelo para o mundo, de forte indústria e educação refinada – isso não é uma comunidade imaginada? Também um produto cultural? Parece-nos muito plausível atribuir à literatura local um *status* de produção clássica da *Belle époque* paranaense de representação expressiva entre os séculos XIX e XX porque faz sentido e tem valor simbólico, até mesmo para sustentar esse conceito contemporâneo de capital para esta comunidade, certamente, imaginada.

O ponto central da teoria de Anderson é o poder e a força que a imaginação possui para definir identidades. Segundo o autor, nações usam essa força para definir seu nacionalismo, visto também como um produto cultural específico:

[...] tanto a nacionalidade – ou, como talvez se prefira dizer, devido aos múltiplos significados desse termo, a condição nacional [nationness] – quanto o nacionalismo são produtos específicos. Para bem entendê-los temos de considerar, com cuidado, suas origens históricas, de que maneira seus significados se transformaram ao longo do tempo, e por que dispõem, nos dias de hoje, de uma legitimidade emocional tão profunda (ANDERSON, 2008, p. 30).

A Curitiba imaginada tinha até um “príncipe”: Emiliano Pernetá. Ele tinha “súditos”: leitores e admiradores e também inspirava outros poetas já que era o

príncipe dos poetas. Também tinha um “templo” para exposição e adoração das obras produzidas no principado: revistas, novelas, manifestos, contos, poemas e romances povoados de lindas e misteriosas mulheres pálidas com olhar furtivo entre doce e amargo relance da claridade azul, vistas entre automóveis ou à sombra das araucárias.

Finalmente, vale destacar que esta comunidade imaginada produziu literatura sob a inspiração da literatura francesa. Essa influência nem sempre conseguia equivalência temática em nossas letras, principalmente por se querer moderna, no final do século XIX, com tudo o que requeria ser moderno em um local que ainda iniciava uma modesta modernização tecnológica, social e comportamental.

3 CURITIBA: A CAPITAL INVENTADA DA LITERATURA *BELLE ÉPOQUE*

Apesar da dificuldade de impulsionar a modernidade cultural, em virtude de uma modernização socioeconômica desigual, muitos escritores paranaenses foram influenciados pela arte francesa. Aliás, grande parte dos escritores desse período se interessava pelo homem moderno e pelo espaço urbano, pelas questões existencialistas, pelo transitório e efêmero, temas recorrentes na obra de Baudelaire, por exemplo.

Essa preocupação com a realidade sensível identificava, então, o primeiro grupo da estética simbolista no Paraná, que tentava modernizar a literatura tratando de temas que achavam pertinentes para o momento histórico em que viviam, cheio de contradições e incertezas. Baudelaire abordava em seus ensaios essa sensação de fugacidade da vida urbana, pois, segundo o escritor, “[a] Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p. 25).

Baudelaire presenciava a modernização do comércio com galerias e vitrines iluminadas que, ao expor a mercadoria, também fascinava o andante das ruas, o *flâneur*. Este errante que se entrega a compulsão de sujeito urbano, que vaga sem destino pelas galerias e ruas de Paris, mas ao mesmo tempo pretende ser um homem do mundo. E esse mesmo homem retira da moda e de sua época o que tem de poético, portanto, retira do transitório o que tem de eterno para alcançar a essência do belo.

Já na província, a modernização trouxe - resguardadas as proporções - a velocidade que quebrou aquela sensação de continuidade e de contemplação experimentada nos veículos a cavalo. Agora, como afirma Renato Ortiz, “[o] trem só conhece o tempo de partida e de chegada, a rapidez e a quebra das fronteiras representam o espírito de uma época; elas expressam uma aceleração da vida social e os artistas captam com vivacidade esta configuração da sociedade” (ORTIZ, 1991, p. 222). Também é importante destacar que o aperfeiçoamento das técnicas de impressão permitiu a publicação viva e contínua de uma literatura intensa que contribuiu para a

formação de leitores e de uma cultura de leitura além de retratar o movimento da província frente ao tradicional e ao novo, que se completavam e se recusavam ao mesmo tempo.

É nessa perspectiva que a comunidade imaginada de uma cidade detentora de tantos artistas modernos e criativos consegue se firmar historicamente. Segundo Anderson, “[...] as comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas” (ANDERSON, 2008, p. 33).

Essa comunidade imaginada constitui um terreno fecundo para a pesquisa comparada, destacando-se a influência da literatura francesa na produção local, objeto desta dissertação. Outrossim, é evidente que o surgimento dessa comunidade interpretativa tem motivos históricos. O Conselheiro Zacarias foi o responsável pela instalação das instituições que fizeram funcionar a nova Província, incluindo a Assembleia. Também foi do Conselheiro a ideia de convidar Cândido Martins Lopes, de Niterói, para instalar a *Typographia Paranaense*, inaugurada em 1854, a primeira do Paraná. Além disso, Zacarias também mandou construir a Estrada da Graciosa, inaugurada em 1873, que ligou a capital ao porto e favoreceu a indústria de erva-mate. Seguiram-se, posteriormente, a iluminação, o bonde elétrico e, no fim do século, veio a inauguração da Livraria da Imprensa Paranaense, o que possibilitava a compra de títulos franceses e portugueses.

O século XX traz uma imprensa mais ativa, o alargamento das ruas para o automóvel, e toda essa modernização traz o espírito da modernidade nas letras. Segundo Canclini, “a atualização do próprio Brasil foi composto por ondas de modernização” (CANCLINI, 2011, p. 67) das quais destaco duas: a primeira comporta o fim do século XIX e início do XX e foi impulsionada pela oligarquia progressista (forte coalizão política conservadora, no Congresso e na sociedade civil, destacando-se o capital financeiro e a burguesia rentista), pela alfabetização e pelos intelectuais europeizados; a segunda figura entre os anos 1920 e 30, pela expansão do capitalismo e ascensão democratizadora dos setores médios e liberais, pela contribuição de migrantes e pela difusão em massa da escola, pela imprensa e pelo rádio.

Em Curitiba, na primeira onda, havia, de certa forma, um ambiente propício para uma ação renovadora do meio literário local, mas era necessário

que houvesse alguém que tivesse o conhecimento e a audácia necessários para propor alguma renovação estética. Esse alguém se chamou João Itiberê da Cunha (1870/1953), irmão do músico Brasília Itiberê. João Itiberê foi enviado para a Bélgica aos oito anos de idade para estudar, onde chegou a doutorar-se em direito pela Universidade de Bruxelas. Teve colegas ilustres como Maurice Maeterlinck e Albert Guiraud e era considerado poeta belga, tendo em vista suas colaborações para a revista *La Jeune Belgique* e para o *Le Figaro*, de Paris, o que também lhe rendeu cartas honrosas de *Leconte de Lisle*, de Henri de Regnier e de Sully Prudhomme (isso sem contar a sua profunda amizade com o Príncipe Alberto, Émilie Verhaeren e o Marquês Rafael Merry Del Val, que viria a ser cardeal do Vaticano).

Seu retorno a Curitiba foi um acontecimento. Jean Itiberé, como passou a assinar, trazia a experiência como poeta e uma biblioteca invejável da literatura simbolista europeia. Tornou-se uma figura curiosa e admirada pelos intelectuais, principalmente por sua formação literária simbolista:

Aquele Dândi - vestiu-se com o mesmo rigor e apurado gosto até o fim da sua vida, aos 82 anos -, deslumbrou e chocou Curitiba com essa elegância e requinte. Mais, porém, do que sua finura de maneiras impressionaram aos intelectuais da sua terra as suas credenciais literárias (MURICY, 1976, p. 199).

Assim começava a formação de uma comunidade interpretativa da modernidade e do simbolismo francês em Curitiba. Obviamente tratava-se de um estilo importado, mas os poetas locais, como se estivessem numa torre de marfim, apesar de morarem em uma província, esforçaram-se para compor versos com o requinte simbolista e seus temas esotéricos, que segundo Muricy:

Foi-lhes repentino, inesperado enriquecimento, a contribuição que lhes trazia Itiberê. Dos simbolistas do Paraná somente Emiliano Perneta formou-se, pela Faculdade de Direito de São Paulo. Nenhum dos outros recebeu formação universitária; o próprio Rocha Pombo só se bacharelou em Direito quase na velhice. Aquela avalanche de cultura, de qualidade especiosa, complexa, difícil, estimulou-os prodigiosamente, e os exaltou como é raro ver-se. Resultou disso um verdadeiro ambiente, bastante de estufa (*sèrres chaudes...*), porém dinamogêno como nenhum outro ali, nem antes, nem depois (MURICY, 1976, p. 201).

Emiliano Perneta, já propagador do simbolismo, depois de algum tempo em Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo (onde leu Baudelaire) retorna a

Curitiba em 1895 e se junta ao grupo dos simbolistas. Sua presença desencadeou outros ritmos no movimento, como analisa Muricy:

Este [o simbolismo local] tomara, principalmente a partir dos primeiros lustros deste século, feição mais festiva e menos mórbida, menos decadente, graças à fantasia versátil e colorida e à exuberância do lirismo de Emiliano. Nos primeiros tempos após a sua volta andou bastante arredio [...] Ainda assim, levava atividade jornalística ponderável, e chegou a criar, ou ajudou a criar, algumas das pequenas e singularíssimas revistas, típicas do movimento, mesmo em França. Assim: *Galáxia* (1897) e *Victrix* (1907). Não participou, porém, da fundação da mais importante de todas, *O Cenáculo*, que é de 1895 (MURICY, 1976, p. 204).

Vale lembrar que João Itiberê colaborou com a revista *O Cenáculo* tendo, inclusive, influído na publicação de autores belgas e franceses, seus amigos. Dessa maneira surgia um grupo de jovens escritores que experimentavam ora uma poesia mais visual, ora mais impressionista, de amarguras fulgurantes ou delicada afetuosidade.

Os nomes são muitos: Dario Velozo, Silveira Neto, os irmãos Pernetta (Emiliano e Júlio), Emílio de Menezes, João Itiberê, Euclides Bandeira, Nestor Vitor, José Gelbcke, Nestor de Castro, entre vários outros. Esse grupo inicia um movimento que adentra o século XX produzindo admiradores e críticos, mas que fomenta a produção literária de outros escritores (súditos ou não) ditos modernos e futuristas, como Rodrigo Júnior e Otávio de Sá Barreto.

É nesse cenário que surge a comunidade imaginada de Curitiba: uma cidade que tentava se abrir para o novo e para o espírito moderno, e a literatura desse período também é um produto cultural vinculado às relações sociais de produção de época.

Sobre as relações da obra com a época em que foram produzidas, Walter Benjamin pondera:

Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente à função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época (BENJAMIN, 1994, p. 122).

Nesse caso, as obras produzidas no período referido situaram os leitores no novo momento histórico que se apresentava. Vale destacar que a partir da produção literária houve certa consolidação de um pensamento intelectualizado

sobre o Paraná e, principalmente, sobre Curitiba, como lugares que fomentavam um estilo muito peculiar.

Atitude, comportamento, vocabulário, novos suportes, novos temas, tudo convergia para uma postura simbólica que inaugurava um movimento literário objetivo e com ares revolucionários, apesar da representação burguesa e do desejo de ser objeto de consumo. Essa atitude também foi abordada por Benjamin em relação à Paris, a capital do lirismo moderno:

O que caracteriza essa literatura (*do modismo*) é a metamorfose da luta política, de vontade de decidir em objeto de prazer contemplativo, de meio de produção em artigo de consumo (BENJAMIN, 1994, p. 130).

Considerando que o Paraná desmembrou-se de São Paulo em 1853 para configurar a província e apenas em 1889 tornou-se estado brasileiro, o presente estudo concentrou-se na transição do século XIX para o XX, período marcado pela urbanização da capital e pelo surgimento de artistas que fomentavam o espírito moderno na cidade, influenciados pela arte francesa.

Nesse viés, destaca-se a apreciação do simbolismo paranaense feita pelo pesquisador francês Roger Bastide (1964) em que afirma ter o simbolismo no Brasil tendências regionais. Segundo o pesquisador:

O simbolismo do Paraná é assim a primeira manifestação e um Brasil diferente contra o Brasil tropical, uma consciência literária daquilo que o Paraná tem de específico, e, portanto, de autenticamente brasileiro por um mesmo modelo: o clima temperado contra o sol tórrido, a branquicenta bruma e a geada, o vento sul gelado contra os alíseos, os vergéis em flor contra a floresta virgem (BASTIDE, 1964, p. 263).

É importante ressaltar que há contradições dentro do próprio Simbolismo francês. Apesar das tentativas dos críticos e historiadores do Simbolismo em buscar uma ampla definição para o termo que abordasse também uma descrição estética do movimento como um todo, os resultados não foram conclusivos. Ora o Simbolismo é visto como um movimento literário de ampla filiação (que vai de 1885 a 1895), formado por um *cénacle* de escritores que redigiam manifestos e publicava revistas literárias, ora afirma-se que a estética simbolista autêntica é a produção dos quatro maiores da poesia francesa da segunda metade do século XIX: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, definidos, então, como fundadores. Sobre isso, Paul Valéry (1991) assim se posiciona:

Acabo de mostrar-lhes que a unidade que se pode denominar Simbolismo não se encontra em uma concordância estética: o Simbolismo não é uma Escola. Ao contrário, ele admite grande quantidade de Escolas, e das mais divergentes, e eu disse a vocês: a Estética os dividia; a Ética os unia (VALERY, 1991, p.68).

Controvérsias à parte, foi Baudelaire que instaurou a discussão sobre como a poesia problematiza certo tipo de relação entre o poeta e a linguagem da poesia e, ainda, entre o leitor e o poema. Sobre esta questão João Alexandre Barbosa, ao estudar a modernidade a partir de Baudelaire, constata:

Eis, portanto, o paradoxo fundamental de caracterização da modernidade da poesia: parecendo desprezar o leitor, na medida em que não facilita o relacionamento através de uma linguagem que fosse sempre o eco de uma resposta previamente armazenada, o poeta moderno passa a depender da cumplicidade do leitor na decifração de uma linguagem que, dissipada pela consciência, já inclui tanto poeta quanto leitor (BARBOSA, 1986, p. 22).

Pode-se concluir que o leitor despreparado da época sentir-se-ia impactado com temas obscuros, como o da inadequação e o da esterilidade da modernidade. Diversamente dos temas clássicos e românticos, o sujeito da poesia simbolista não é o “eu comum”, mas o “eu poético, que visa a enunciação dos problemas e conflitos que emanam do próprio fazer poético, a metalinguagem. Assim, os temas dessa estética situam-se dentro de indagações sobre a criação artística e, mais especificamente, sobre a crise do “eu poético”. Diante disso, pode ser mencionado que, neste contexto, os poetas tornam-se personagens que sofrem sua própria fragmentação e, por isso mesmo, só existem enquanto imagens da modernidade.

Tais imagens foram captadas pelo simbolismo local e reinterpretadas para um espaço urbano, também imaginado, que seria então o ambiente dos escritores tidos como homens do mundo. Portanto, a quantidade de publicações, de escritores, de leitores, a introdução do espaço urbano nos temas, do místico, do espiritual, do novo acabava por estabelecer um diálogo entre o conjunto de transformações que ocorriam em Curitiba e o interesse pela modernidade e pela literatura francesa. Para o historiador, escritor e crítico literário José Francisco da Rocha Pombo, ferrenho defensor da modernização do Paraná, ambos os processos (modernização e modernidade) estavam intimamente associados:

Quem viu a Curitiba acanhada e sonolenta, de 1853, não reconhece a Curitiba suntuosa de hoje, com as grandes avenidas e boulevards, as amplas ruas alegres, as suas praças, os seus jardins, os seus edifícios magníficos. A cidade é iluminada a luz elétrica [...] O movimento da cidade é extraordinário, e a vida de Curitiba é já a vida afanosa de um grande centro. Existem para mais de trinta sociedades, clubes e instituições de ordem popular. Contam-se seis colégios particulares, cinco livrarias, nove tipografias, muitas de primeira ordem, e uma litografia (ROCHA POMBO, 1992, p.8).

Esse registro de Rocha Pombo é muito representativo do esforço para construir uma imagem de Curitiba como metrópole cultural, apesar dos seis colégios particulares (!). O desejo pelo progresso, pela modernização da cidade de Curitiba sempre esteve presente entre os curitibanos, orgulhosos do progresso da cidade e entusiasmados com as novidades, como pode ser notado numa nota de Claudino dos Santos, proprietário, juntamente com Ermelino de Leão, do Jornal *A Notícia*, assim como redator e cronista, em 1906, assinando com o pseudônimo Paul d'Amis:

Decididamente Curitiba vai a passos acelerados na estrada do progresso; com que graça não se moverão por essas ruas largas e arredores da cidade o gracioso veículo impelido por força oculta [o bonde elétrico], ao som da campainha elétrica, em retas e curvas, fazendo o provinciano estonteado, de olhos abertos, queixo caído, dizer consigo mesmo: Puxa barbaridade, como pode um bicho deste andar sem burros! (D'AMIS, 1906, p. 02).

Tal cenário finissecular contradiz a realidade de uma cidade situada fora dos centros literários do país e com certa dificuldade na circulação de informações e altos índices de analfabetismo. Mas é justamente a imaginação de uma cidade moderna que fomentará o Simbolismo e o Paranismo. Apesar de importado da França, o Simbolismo conseguiu o status de literatura oficial, mesmo tendo sido iniciado em São Paulo.

Sempre haverá hesitação para afirmar que a literatura simbolista curitibana se propagou no âmbito popular, mas é inegável a contribuição desse grupo para a formação intelectual da capital do estado, visto que antes de tal movimento não havia uma cultura literária, pelo menos clara e organizada.

O simbolismo acabou por trilhar um caminho literário. Com muito esforço, foram 15 revistas literárias publicadas na época, em Curitiba, que tinham um acabamento estético muito bem elaborado. Na poesia, o nome de Emiliano Pernetá surge como o maior representante da literatura paranaense,

tanto que foi coroado o Príncipe dos poetas e até recebeu um busto em sua homenagem na Ilha da Ilusão, no centro do Passeio Público, em evento simbólico ocorrido no dia 20 de agosto de 1911, em virtude do lançamento do seu livro *Ilusão*, momento em que uma multidão reverenciava o poeta (conforme figura 1), o que indica a existência de uma comunidade interpretativa interessada em poesia. Sobre esse evento Muricy comenta:

A cidade levantou-se de entusiasmo sem precedente. Ela como que se revia naquele retrato luminoso, e nele jubilosamente se reconheceu. (...) No dia escolhido, ainda o poeta não aceitou as coisas mais arriscadas; recusou-se a chegar ao local, triunfantemente, de barco, pelo rio Belém, humilde afluente do Iguaçu, que banha o jardim, e foi por uma simples ponte semili-rústica que chegou à ilha de então em diante chamada de "Ilusão", e na qual foi erigido o seu busto.(...) Dario entregou a Emiliano, em nome da cidade e da intelectualidade paranaense, em bem lavrada caixa de preciosas madeiras, um exemplar suntuosamente encadernado de *Ilusão*, e, sobre ele, uma coroa de louros naturais (MURICY, 1976, p. 240, grifos do autor).

Figura 1: Imagem do evento



Fonte e créditos da foto: <http://organismo.art.br/>

Destaca-se, também, a presença de Emiliano Pernetta e de Nestor Vitor na capital paulista à frente da divulgação das ideias simbolistas. Essa projeção de “nova literatura” e “nova estética” estava alinhada ideologicamente aos conceitos de modernidade e das reformas urbanas e, no plano temático, a atração pelo oculto e pelo mistério - influência de Mallarmé, Verlaine e Baudelaire – traziam à tona a cidade aristocrática imaginada como suporte para tal literatura.

[...] a convergência do capitalismo e da tecnologia de imprensa sobre a fatal diversidade da linguagem humana criou a possibilidade de uma nova forma de comunidade imaginada, a qual, em sua morfologia básica, montou o cenário para a nação moderna (ANDERSON, 2008, p. 82).

Nesse viés teórico, caberia a explicação do reconhecimento nacional de Cruz e Sousa apenas postumamente. Nascido em Santa Catarina, o “Cisne Negro” não conseguiu ser aceito pela comunidade local. Somente depois de muito esforço dos críticos, principalmente de Nestor Victor, é que a imagem do “Dante Negro” ganha contornos de poesia bem-vista, de uma alma sofrida e incompreendida. Some-se a isso o fato de ter produzido sua obra na capital das letras (Rio de Janeiro) e ao fato de a consagração chegar via crítica oficial.

Na Curitiba imaginada – da rica cultura aristocrática *art nouveau* -, nomes como Rodrigo Júnior, Octávio de Sá Barreto, Dario Velozo, Silveira Neto e Emiliano Pernetta (quando retornado à província) formaram reconhecidamente uma comunidade interpretativa, sobretudo porque legitimavam a construção de uma identidade cultural paranaense. Segundo Anderson (2008, p. 203) “[...] existe um tipo específico de comunidade contemporânea que apenas a língua é capaz de sugerir - sobretudo na forma de poemas e canções”.

Assim, a Curitiba do final do século XIX representava uma nova forma de consciência literária que exigia, também, nova estética e novos suportes. Dos comemorados escritores da época restaram hoje apenas nomes de rua, de praças e de museus, que poucas pessoas identificam como poetas e artistas, além da visão ufanista e idealizada de uma *belle époque* curitibana. Sobre as memórias perdidas Anderson (2008, p. 278) pondera que “Todas as mudanças profundas na consciência, pela sua própria natureza, trazem consigo amnésias típicas. Desses esquecimentos, em circunstâncias históricas específicas, nascem as narrativas”.

O que ficou da literatura paranaense da época foi exatamente isso: uma narrativa, uma comunidade imaginada que, para ser lembrada, precisa ser narrada, inclusive com ênfase na barbárie que é a perda da memória.

O que ocorre com as pessoas modernas ocorre também com as nações. A consciência de estarem inseridas no tempo secular e serial, com todas as suas implicações de continuidade e, todavia, de “esquecer” a vivência dessa continuidade – fruto das rupturas do séc. XVIII -, gera a necessidade de uma narrativa de “identidade” (ANDERSON, 2008, p. 279).

Foi por meio dessas narrativas que Curitiba obteve a fama de cidade aristocrática que trouxe a modernidade para as letras locais. Talvez por esse mesmo recurso - de apropriação imaginada - que o nosso país seja reconhecido como a “Pátria de chuteiras”, ou, ainda, caberia a ideia de que “Deus é brasileiro”, mas em que espaço da memória ficou o país da desigualdade e dos preconceitos e da escravidão? Ou ainda em que dimensão isolou-se a Curitiba dos esgotos a céu-aberto, das ruas de barro, dos prostíbulos e das polacas vendendo galinhas? Parece que esta é outra narrativa...

Tudo indica que amnésias coletivas fazem parte deste jogo narrativo, mas as unanimidades literárias também – em sentido oposto – são construções imaginadas. Cruz e Sousa não deixa de ser a imagem do resgate histórico com narrativa construída exatamente para esse fim: o maior representante da estética simbolista no Brasil. Mas e os outros? E o Simbolismo Paranaense?

A importância do movimento simbolista paranaense era coisa que ninguém se lembraria de pôr em dúvida, no Rio, no tempo em que para aqui vim (1916). Apesar da sua pouca ou secundária repercussão na crítica oficial mais acreditada, que já encerrara então os seus dias, - mortos, Silvío, Verissimo e Araripe,- era isso de geral reconhecimento. Nem tinham sido, aliás, por ela melhor aquinhoados os simbolistas aqui residentes, e menos ainda os de Minas e Bahia. Quanto ao Paraná, esse momento, juvenil, apesar de tão cheio de complicações, será sempre como um clarão de luminosidade estranha de madrugada, por mais glorioso que venha a ser, e diferente por completo, o seu porvir intelectual (MURICY, 1976, p. 209).

Imaginar é selecionar imagens e é isto que eles são: imagens de um passado de glória literária, são símbolos do repertório cultural paranaense que legitimam a época e transcendem a história, não se trata de injustiçados ou justificados. Isso porque as comunidades imaginadas se transformam.

Na história secular da “pessoa”, há um começo e um fim. Ela surge dos genes dos pais e das circunstâncias sociais, subindo a um palco histórico efêmero, onde desempenhará um papel até a sua morte. Depois disso, nada resta além da penumbra da fama ou da influência que perdura (ANDERSON, 2008, p. 279).

Não há como negar a fama dos escritores paranaenses. É preciso notar a grande colaboração deles na divulgação do simbolismo no Brasil, além da presença em São Paulo e no Rio de Janeiro. Sem contar que, localmente, o Simbolismo ganhou características muito peculiares, com o predomínio da literatura solar, mas sem deixar de lado os aspectos urbanos da modernidade que influenciaram os poetas do início do século XX. O crítico literário do período era Nestor Victor, que morava no Rio de Janeiro e colaborava no jornal *O Globo* e muito se empenhou em divulgar a produção paranaense. Enquanto aqui, Emiliano Perнета e Dario Vellozo faziam um esforço enorme para editar revistas e livros.

Ao que tudo indica, os novos sempre negam o passado e foi o que o Modernismo fez com o Simbolismo, quando rechaçou o que chamaram de alienação literária, a fim de que conseguissem mudar o cenário literário e formar uma nova comunidade, agora como representantes das vanguardas europeias, ainda que pelo viés da antropofagia. Ora, a fonte continua sendo, principalmente, a arte francesa, inclusive a disposição gráfica do verso criada por Mallarmé foi fonte de inspiração para os modernistas, e isso não é muito diferente da maneira como os simbolistas se apropriaram do estilo francês no século XIX, mas agora o discurso construído é outro: não se trata de cópia, mas de “comer” a arte europeia e adaptá-la à realidade brasileira.

4 LITERATURA PARANAENSE: IMAGINADA COMO *ART NOUVEAU*

A arte nova trazida da Europa não se deu localmente por meio de manifestos radicais ou por teorias polêmicas, mas por uma atividade criadora silenciosa de artistas de vários setores. Sem o crivo de uma escola literário-estética nacional, a postura de tais artistas tinha em comum com os escritores franceses a reflexão sobre a modernidade e o gosto pelo místico. Essa ideia de criar novas formas, sem querer apenas copiar fórmulas literárias tradicionais vai ao encontro da estética *art nouveau* que também buscava novos materiais e novas técnicas, agora disponíveis em consequência do progresso industrial.

Neste âmbito, a originalidade aplicada à decoração que explorava as possibilidades de uso do ferro e do vidro era a marca desse estilo que influenciou também as artes plásticas e a literatura, graças aos avanços tecnológicos na área gráfica, como a técnica da litografia colorida. Assim, *Art nouveau* foi a característica mais evidente do período da *Belle Époque* e, como era do gosto burguês, tornou-se um estilo visto como moderno e inovador, com suas estruturas de ferro e *design* que retratavam o mundo da beleza e da sofisticação.

Embora não seja fácil destacar características comuns na grande variedade de manifestações da arte nova, pode-se começar repetindo que foi a arte típica da chamada *belle époque*, isto é, daquele longo interregno de paz que se estendeu de 1870 até a primeira guerra mundial e durante a qual prosperou uma rica sociedade burguesa, brilhante e fútil, amante do luxo, do conforto dos prazeres, em cujas camadas mais cultas os artífices do *art nouveau* encontraram os seus clientes de eleição (PAES, 1985, p. 67).

Nessa mesma perspectiva, a cidade de Curitiba imaginava a sua *Belle Époque*. A arquitetura recebe o requinte da *art nouveau* como se observa no estilo do palacete dos leões (figura 2), construção concluída em 1902, durante o ciclo da erva-mate, por um empresário do setor. Em 1915 é inaugurado pelo prefeito Candido de Abreu o Palácio Belvedere (figura 3) e, em 1916, surge o prédio da prefeitura de Curitiba (figura 4). Todos com muitos ornamentos, colunas, arcos, papéis de parede, varandas com balaustradas, escadarias com

corrimões de metal ornamentado, instalações em ferro fundido, vidros em janelas de *design* inovador e angular.

A cidade também investe em postes de ferro fundido com luminárias decorativas em vidro, calçamento e pavimentação de ruas, além de várias outras obras públicas, como o portal do Passeio Público (também em estilo *art nouveau*), sem contar as residências de famílias abastadas que também aderiam à arte nova.

Figura 2: Palacete dos leões



Fonte: <https://curitibacult.com.br/arquitetura-em-curitiba-10-obras/>

Figura 3: Palácio Belvedere



Fonte: Paes e Souza (2014)

Figura 4: Prefeitura de Curitiba



Fonte: <https://curitibacult.com.br/arquitetura-em-curitiba-10-obras/>

Nesse cenário, a literatura local também buscava uma adequação a essa estilização ornamental que visava à exaltação dionisíaca da vida por um lado e por outro tematizava a vitalidade da visão simbolista que refletia o devaneio imaginativo, o sonho e as reflexões filosóficas por meio de um refinamento estético consoante ao gosto decadentista.

O novo estilo de arte e de vida importados da Europa, aonde fomos sempre buscar as nossas novidades, estava particularmente adequado ao movimento histórico que então vivíamos. Pois, guardadas as proporções, passávamos também aqui por uma espécie de *belle époque* (PAES, 1985, p. 70).

A elegância, assim como os vícios mundanos da nossa *Belle Époque* estão fixados nos poemas de Emiliano Pernetta e Dario Velozo, estão nas *Novelas Paranaenses* e estão nas revistas da época, como em “*O Cenáculo*”, com suas palavras estrangeiras, seus conceitos baudelaireanos, os estereótipos do dândi e do *flâneur*, assim como na imagem feminina que na concepção da *art nouveau* é o modelo da mulher moderna. Assim, Paes afirma como essência da *art nouveau*:

No centro dessa arte, está uma cultura de palacete cujos principais sustentáculos são o asteta e o dândi, para os quais não existe nada de mais alto do que o requinte artístico de suas próprias salas de estar (PAES, 1985, p. 76).

A ênfase no ornamento, característica mais evidente da *art nouveau*, é vista por Paes como a principal característica da literatura pré-modernista brasileira. Para ele a ornamentação ocorre nos autores que fixam em suas obras os costumismos, as elegâncias e os vícios mundanos da *Belle Époque*:

O tema do eterno feminino, que no *art nouveau* esplende no estereótipo da mulher moderna, liberta dos preconceitos da vida

burguesa, ainda que o preço dessa liberdade seja a prostituição mais ou menos de alto bordo, gerou toda uma literatura de garçonière (PAES, 1985, p. 72-73).

É dessa forma que o autor sugere um “regionalismo de fachada” e um “verbalismo ornamental”, visto em Euclides da Cunha, a estilização filosófica, como em Graça Aranha, ou ainda a originalidade da poesia necrofílica de Augusto dos Anjos. Justamente por se tratar de uma literatura de muitos recortes e temas, a produção pré-modernista é de difícil delimitação, e ainda mais nos textos em versos.

A transição do século XIX para o XX fomentou o surgimento de grupos autônomos cujas preocupações, muito peculiares, eram urgentes tendo em vista a realidade técnica, econômica e social e é nesse sentido que o autor conceitua a literatura *art nouveau*, que deliberadamente estiliza os processos de criação, beirando o paroxismo e o *kitsch*.

Se a quase inexistência de uma prosa de ficção simbolista possibilita distinguir com maior nitidez o ornamental *art nouveau* do documentário naturalista, o mesmo não acontece com a poesia, onde a linguagem figurada ou ornada é própria do gênero. Tem-se de trabalhar por exclusão, deixando de lado o que demonstre ser retardatariamente parnasiano ou simbolista para distinguir, no restante, o que ainda não seja ostensivamente modernista e então caracterizá-lo como um resíduo especificamente artenovista (PAES, 1985, p. 76).

Localmente, o Simbolismo superou o Realismo e preparou o terreno para a literatura modernista do início do século XX. Nesse ínterim, em contato com as ideias da *art nouveau* e, considerando que a arte modifica o real, surge a realidade do sonho, a realidade imaginada: a imagem de uma cidade que se abria para o progresso e para o estilo artenovista.

Segundo José Paulo Paes, o estilo *art nouveau* está relacionado à estética decadentista e simbolista do final do século XIX. No que se refere à literatura, pode-se mencionar que a presença de temas ligados à arte, de personagens aristocráticos, de ambientes refinados em contraposição a mundanos, aliada a uma estetização dos conteúdos ficcionais constituíam as principais publicações da literatura *art nouveau* da época. Com todas as afetações estéticas, o Simbolismo e a *art nouveau* acabavam sendo confundidos (PAES, 1985, p. 68). Entretanto, esta se distancia daquela ao

afastar-se da vaguidade musical, do misticismo, do sonho e do devaneio em favor de uma linguagem mais plástica e imagética.

Vale destacar que o termo *art nouveau* é utilizado por Paes para designar a produção literária do período que se estende dos fins do Simbolismo aos primórdios do Modernismo. Segundo ele, o termo “pré-modernismo” é incômodo e não dá conta de tal período visto que expressões “puras” da estética dominante que dá nome a determinada escola guardam simbioses com a que a precedeu ou ainda com a que irá sucedê-la. Segundo Paes:

O termo é ambíguo na medida em que ora dá a entender uma simples precedência cronológica – e pré-modernistas seriam, a rigor, quantos houvessem atuado literariamente depois do simbolismo e antes do modernismo -, ora inculca uma ideia de precursor – e pré-modernistas seriam, nesse caso, supostos modernistas anteriores ao modernismo propriamente dito, cujo início oficial se dá em 1922 (PAES, 1985, p. 64).

É nesse sentido que o autor sugere transpor para o campo literário os conceitos da *art nouveau*, tendo em vista o caráter eclético e o fato de o movimento ter se firmado sem estar arregimentado em uma escola. Esse estilo também chegou aos artistas curitibanos que, seduzidos pela eloquente criatividade artenovista, também formaram uma comunidade de escritores e leitores.

Marco Aurélio Monteiro Pereira (1996) desenvolveu um estudo sobre a cidade de Curitiba em fins do século XIX e início do XX enfatizando que os discursos produzidos sobre a cidade eram caracterizados pelo “progressismo”, natural de uma cidade que se esforçava em seu processo de urbanização. Segundo o autor, essa formação discursiva apontava para a noção de progresso em seus diversos aspectos: arquitetônico, urbanístico, industrial, educacional e artístico. Entretanto o simbolismo, estilo que se destacava nos escritores da época, desenvolvia um tom passadista que negava essa modernidade que, então, a florava em Curitiba. Um tanto paradoxal, a literatura curitibana das primeiras décadas do século XX tentava flertar com as novidades vanguardistas, mas acabava por abordar temas regionais, não sem refletir as tendências francesas, sejam da *art nouveau*, intertextos ou referências a Baudelaire.

Rodrigo Júnior (pseudônimo de João Carvalho de Oliveira - 1887/1964) é um bom exemplo de literatura que Paes denomina de *Art Nouveau*. Poeta

essencialista, sonetista, tradutor e empreendedor literário participou de grupos futuristas e modernistas em Curitiba. Acompanhou desde a coroação do príncipe Emiliano Pernetá até o surgimento das revistas *Tinguí* (1940-1943) e *Joaquim* (1946-1948). Teve uma produção eclética marcada por seu rompimento com o simbolismo, por considerá-lo imitação do simbolismo francês. Maria Tarcisa Bega (2013), comentando tal atitude, afirma que naquele início do século XX o cenário literário local se dividiu em dois grupos distintos: os fundadores (simbolistas e parnasianos) e os Novos, mas que conviveram lado a lado, sabendo administrar suas diferenças de “estilo, de tons e de militâncias, numa política de dupla aceitação e reconhecimento” (BEGA, 2013, p. 338-339).

No ano de 1912, Curitiba passou por algumas obras de embelezamento (algumas em estilo art nouveau) e saneamento, entre outras. O crítico Nestor Vítor visitava a cidade para compor o livro *A Terra do Futuro* (impressões do Paraná) que seria publicado no ano seguinte. Claudécir de Oliveira Rocha (2019), em tese de doutorado sobre a obra de Rodrigo Júnior, faz a seguinte referência ao livro:

Um fato importante é que o projeto desse livro, *Terra do Futuro* (Impressões do Paraná) foi sugerido por Nestor Vítor ao então governador do Paraná, Carlos Cavalcanti, que aprovou e o livro foi escrito em 1912. A intenção era descrever e caracterizar o Paraná, os progressos pelos quais havia passado, contrastando com o passado de província, demonstrando a evolução econômica e social, o desenvolvimento intelectual, os planos futuros do governo para tornar Curitiba uma grande cidade (ROCHA, 2019, p. 202).

A intenção de Nestor Vítor era a de comparar a velha provinciana Curitiba com a capital “moderna” de 1912. Nesse mesmo ano, Rodrigo Júnior publica o seguinte poema:

CENAS DA PROVÍNCIA

A Nestor Vítor

1. A tarde pela praça a multidão vulgar
2. Anda flanando ao som da banda militar,
3. E as árvores, na paz do domingo vadio,
4. Não deixam escapar sequer um murmúrio.
5. As Julietas ideias, em pressurosos bandos,
6. Aos pálidos Romeus deitam olhares brandos,
7. Com sorrisos gentis de loureiras hipócritas
8. Sob olheiras sensuais, quase todas cloróticas...
9. É a hora mais ardente e em que mais movimento.

10. Parece que a cidade abre o olhar um momento,
11. Acorda-se e boceja antes de adormecer.
12. E Curitiba aflui ali com que prazer!
13. De tudo se entrevê naquela multidão:
14. O janota simplório, o janota D. João,
15. E toda a corja vil da alta sociedade
16. – Graças de cortesã e bandulhos de abade...
17. Crianças virginais perdem ali o decoro
18. Enquanto o exemplo salaz do cínico namoro,
19. Enquanto o velho sol se vai gloriosamente
20. No smorzando da cor, na apoteose do poente,
21. Rolando para a extrema-unção crepuscular.
22. Oh, tarde feita só para a gente sonhar!
23. Como seria bom ao longe, numa vila,
24. Envolta em solidão, bucólica e tranquila,
25. Na agonia da luz, em que há um longo queixume,
26. Haurir-te a suavidade, aspirar-te o perfume,
27. E ouvir, como se fosse a voz de harpas eólias,
28. O vento entre o sutil aroma das magnólias!

29. Mas a vaga mundana, esse povo basbaque
30. Em que há velhas de cuia e sujeitos de fraque,
31. Belezas de carmim e seios de encomenda,
32. E em que os pais como expõem os mascates à venda
33. O diamante de um brinco ou um corte de vestido,
34. As filhas vêm expor para pescar marido;
35. A enxurrada de toda essa gente banal
36. Rola sempre, ao clamor de dobrado marcial,
37. Com um ar de quem está a se divertir bastante,
38. Mas no íntimo a achar tudo aquilo maçante,
39. De um extremo da praça a outro extremo da praça.
40. De vez em quando, ao soar do guizo, um bonde passa...
41. Uma tristeza atroz cai sobre as coisas. Tudo
42. Sente descer do espaço impassível e mudo
43. O asfixiante horror do tédio provinciano.
44. Numa casa afastada ergue-se a voz de um piano
45. A gemer numa valsa art-nouveau, muito piegas,
46. Que uma jovem mulher vai estropiando às cegas
47. Sem saber o que faz, assassina frenética...
48. De súbito, porém, fulgura a luz elétrica
49. Espancando a penumbra em que a praça jazia,
50. E a multidão dispersa aos poucos, erradia.
51. A campanha febril dos cinemas então
52. Começa a retinir, chamando a multidão,
53. O burguês que com a esposa e as filhas lá vai, sério,
54. Ver sem corar, alegre, as fitas de adultério,
55. As cenas imorais de exemplo edificante,
56. E a cantora que, ao som de uma ária saltitante,
57. Já rouca, uma canção canalha garganteia
58. E atira a perna ao ar com aplausos de plateia.
59. Àquela hora, no entanto, ao longe, pelos campos,
60. Entre fosforecência áurea dos pirlampos,
61. Sob o ideal misticismo e a vasta claridade
62. Do céu que sonha envolto em sua tranquilidade,
63. Inda o grito do peão de quebrada em quebrada
64. Ecoa, recolhendo a morosa boiada...
65. E enquanto o azul na sombra aos poucos se estreleja,
66. Na rede embala o filho a voz da sertaneja,
67. Num tom sentimental repassado de mágoa,
68. Cantando uma canção tão simples e tão pura,

69. Que cheia de encanto tal, cheia de tal doçura,
 70. Que só da gente a ouvir se enchem os olhos d'água.
 (JUNIOR, 1940, p. 14)

Esse poema traz em si uma descrição de Curitiba, mas não como uma cidade ideal. É ao mesmo tempo um grande centro urbano e uma província tediosa. Percebe-se um diálogo com Baudelaire à medida que o eu lírico visualiza a cidade sob o olhar de um flâneur: *E Curitiba aflui ali com que prazer! / De tudo se entrevê naquela multidão* (versos 12 e 13). São os Romeus, as Julietas, as crianças, os janotas (Dândis), as cortesãs, todos sob a mesma luz que encerra a tarde de um domingo ao som de uma bandinha marcial que tocava na praça.

O poema tem uma ornamentação bem ao estilo *Art Nouveau*: versos alexandrinos (12 sílabas poéticas em cada verso); rimas toantes (com sons vocálicos) e emparelhadas (AA/BB) que são ora agudas (entre as oxítonas – vulgar/militar), ora graves (entre paroxítonas – bandos/brandos), ora esdrúxulas (entre proparoxítonas- hipócritas/cloróticas). Esses recursos sonoros ajudam na construção imagética da cidade: o movimento das pessoas transitando na praça e todo o burburinho causado pela banda e pelo alvoroço do momento. Pode-se então destacar que o poeta descreve mais que uma cena, ele pinta um quadro, pois a imagem é criada pelos versos que sugerem uma turba se divertindo num domingo vadio. Trata-se, portanto, da força do estilo *Art Nouveau* com sua linguagem plástica e sonora para descrever a multidão na praça.

Esse observador lírico revela certo ar de perplexidade frente àquela multidão que se estendia de um extremo a outro da praça, mas não poupa sua verve ácida aos burgueses: *E toda a corja vil da alta sociedade* (verso 15). Tal ponto de vista resgata o universo baudelairiano povoado pela imaginação e pelas pessoas que ele observa no ambiente da grande Paris. Não se trata de uma análise realista sobre esses personagens, mas a criação de uma imagem estética da cidade, um tanto fantástica, que espera o aplauso para se recolher: *Sob o ideal misticismo e a vasta claridade / Do céu que sonha envolto em sua tranquilidade* (versos 61 e 62).

Da mesma forma que o eu lírico repudia o tédio da província: *O asfixiante horror do tédio provinciano* (verso 43), ao vaguear pela rua ele

também descreve os apelos da modernidade: o cinema, os bondes, a luz elétrica, uma voz cantando uma valsa *art nouveau*. É a rua que metaforiza essa cidade e o poema demonstra a necessidade de entendê-la, de captar sua essência, de encontrar um sentido por trás dos passantes que se misturam naquela praça descrita entre a luz e a penumbra. Todo esse espaço urbano é a inspiração do *flâneur*, voltado para a atmosfera inebriante da rua, que, segundo Benjamim:

A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são escrivatinhas onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornal são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente (BENJAMIM, 1994, p. 35).

Apesar do empenho do poeta em analisar as cenas da província há certo ar nostálgico ao sugerir que ao longe, nos campos, a natureza envolta de um misticismo poético embala sentimentalmente o sono do filho de uma sertaneja. Trata-se de mais uma imagem estética que considera a simplicidade e a tranquilidade do campo o oposto do que ele via naquele turbilhão de gente que transitava pela praça da cidade, com todos os seus vícios e delícias. Trata-se do clássico tema do *fugere urbem* que busca no canto do peão que conduz a boiada e na cantiga da mãe que embala o filho a simplicidade e a felicidade verdadeira.

Esse eu lírico não se deslumbra com a agitação da cidade já que isso tudo parece monótono e fútil, como a ideia de o burguês e a esposa levarem, sem corar, as filhas para assistirem a fitas de adultério (versos 53,54 e 55). É essa refinada ironia entre o campo e a cidade que o poema enfatiza, pois esses provincianos que estão sendo descritos não são meros moradores da província, mas são provincianos no sentido de mentalidade provinciana, ou seja, aqueles que são seduzidos (*esse povo basbaque* – verso 29) pelo progresso e se deslumbram com as novidades a que querem aderir a qualquer preço.

Apesar de conceber a multidão como sinônimo de vida urbana, o eu lírico é um solitário que vagueia em seus pensamentos sobre a cidade em transformação. Ele vê a cidade como sua casa, mas essa mesma cidade lhe

causa estranhamento devido às transformações trazidas pelo progresso. Nesse viés, há um claro intertexto com as ideias de Baudelaire de que é necessário o poeta casar-se (*épouser*) com a multidão para compreendê-la.

Atrás das vidraças de um café, um convalescente, contemplando com prazer a multidão, mistura-se mentalmente a todos os pensamentos que circulam à sua volta. Resgatado há pouco das sombras da morte, ele aspira com deleite todos os indícios e eflúvios da vida; como estava prestes a tudo esquecer, lembra-se e quer ardentemente lembrar-se de tudo. Finalmente, precipita-se no meio da multidão à procura de um desconhecido cuja fisionomia, apenas vislumbrada, fascinou-o num relance. A curiosidade transformou-se numa paixão fatal, irresistível! (BAUDELAIRE, 1995, p. 856).

É essa curiosidade que move esse *flâneur* lírico, que se vê no meio do caos urbano, a descrever *a enxurrada de toda essa gente banal* (verso 35). Assim surge a descrição das velhas com a cuia na mão, dos pais interesseiros que buscam casamentos lucrativos para as filhas e daquela aparente felicidade maçante e tediosa que é interrompida pelo som do sino do bonde.

Essa postura literária, um tanto europeizada, que retoma a melancolia e o tédio burguês do dândy reflete a *belle époque* paranaense, também decorativa e imaginada como moderna: é a literatura *art nouveau* que ornamenta e traz o frescor da novidade nas letras. Nesse viés, faz muito sentido a descrição de Emiliano Pernetá, no poema “Sol”, do livro *Ilusão*, lançado em 1911: *O pinheiro: – Eu sou como uma taça erguida para a luz*. Nada mais requintado do que comparar o pinheiro à taça erguida, nada mais ornamental e poético do que imaginar a luz perpassar o cristal. Esses recursos de ornamentação plástica não eram aplicados apenas na poesia, na visão de Paes:

Art Nouveau não é só um estilo de época comum a várias artes – a arquitetura, a pintura e o desenho, as artes aplicadas do mobiliário, da vidraria, dos adereços, da poesia e da prosa de ficção –, mas até mesmo, como quer Champigneulle, “uma filosofia, uma ética e um comportamento” (PAES, 1985, p. 66).

Curitiba tornou-se um núcleo do culto e irradiação dos ideais decadentes e simbolistas e é nesse cenário que se insere a figura importante de Emiliano, um dos mentores do movimento simbolista brasileiro e divulgador do estilo de Baudelaire. O crítico literário Massaud Moisés, sobre a estética literária seguida por Emiliano afirma: “Entretanto, evitemos de nivelar Emiliano Pernetá com os

simbolistas ortodoxos e epigonais, que se agarram exclusiva e canhestramente às transparências crepusculares ou neblinosas” (MOISÉS, 1967, p. 81). Essa afirmação reitera a ideia de que a poesia de Emiliano Pernetá não segue todas as fórmulas simbolistas, pois tem um tom poético mais arejado e progressista, numa perspectiva elegante, ativa e aristocrática, bem sintonizado com o estilo artenovista.

Contemporâneo de Rodrigo Junior, Pernetá tem, em sua obra, notada influência de Baudelaire. No poema “Um casal” é possível perceber os traços da modernidade conceituados pelo poeta francês: a ideia de misturar-se à multidão – casar-se com a multidão - para compreendê-la, mergulhar na vida cotidiana – nas altas esferas da moda até a forma mais baixa de vida, além da efemeridade que cerca os ambientes com suas atmosferas decadentes e paradoxais.

UM CASAL

Andam ambos os dois de braços dados; ela
É uma mulher sutil – e nem feia nem bela.

Onde um vai, outro vai. Como todo casal,
Às vezes vivem bem, às vezes vivem mal.

Queime, porém, o sol, caia a chuva em torrente,
Eles saem a pé, quotidianamente.

E tal como quem não conhecesse ninguém,
Numa cidade estranha, ambos caminham, sem

Cessar, inquietamente, apressados e a esmo,
Cada um a ruminar, a sós, consigo mesmo...

Mas, com uma tão completa indiferença que
Um olha e nada vê, outro finge que vê.

Ela traja roupão de veludo, e não perde
A elegância vulgar de uma luneta verde.

Ele usa de calções, chapéu de pluma, e enfim
Tem o porte e o ar de um velho espadachim...

E no meio da turba incolor, e sem arte,
Correm continuamente, assim, por toda parte.

E errando, como dois fantásticos jograis,
Vão, como todo o mundo, a esses salões triviais,

Ao enterro, ao bailado, à ópera, ao entrudo,
À taverna, ao café, ao parque, enfim, a tudo,

A saracotear, até pela manhã,
O minueto, a valsa, o bolero, o cançã...

De resto, nós também, como se fosse uma ária
Monótona, nós dois, oh! alma solitária,

Não rolamos, aí, nessa onda banal,
Tão esquisitos, como o fúnebre casal?

(PERNETA, 1945, p. 90)

Escrito em dísticos alexandrinos, o poema descreve a incursão de um casal pela cidade. A descrição é bastante excêntrica tanto no modo de vestir desse casal quanto na aparência, já que a mulher não é bonita nem feia. Aliás, essa indiferença na descrição também se repete com tudo o que o casal observa por seus passeios a pé, cada um a pensar solitariamente sobre o que olham, mas não veem.

O primeiro verso indica uma tendência ao coloquialismo, já que a expressão “ambos os dois” configura um pleonasma, além de ser também um arranjo eufônico. É curioso perceber que o casal, ele de calção – o que lembra a burguesia da renascença (calções bordados seguidos de meia até o joelho) – como um espadachim, e ela de roupão de veludo – peça de tecido nobre que recobria o vestido como uma capa, andam sempre por ambientes burgueses: óperas, cafés, festas e salões. Trata-se de uma ênfase ao espaço urbano visto como banal e tedioso, mas que seduz o casal, descritos como fantásticos jograis, aqueles que ganhavam a vida divertindo o público com imitações e festas populares.

Eis aqui uma contradição muito interessante, pois se tem a impressão de que é um casal burguês, mas na verdade eles estão deslocados, ou se sentem deslocados, o que pode explicar as roupas excêntricas. A sensação é a de que o casal quer ser visto e também participar de tudo o que considera banal, como se o poeta tematizasse exatamente a efemeridade e o vazio da vida urbana provocado pelos passeios em que observavam a turba incolor e sem arte.

Essa indiferença tratada no poema também resgata um encontro descrito por Baudelaire no poema “Os olhos dos pobres”. O texto apresenta um casal apaixonado que se encontra num *boulevard* deslumbrante e esplendoroso. Tudo ia bem até que uma família de pobres famintos olha o casal pela vidraça e a mulher pede que sejam retirados, pois são insuportáveis. O encontro não acaba bem, ele se decepciona e conclui com tristeza que o pensamento é incomunicável, mesmo entre pessoas apaixonadas.

Assim também é o casal descrito por Emiliano Pernetá: incomunicável. Eles caminham como se não conhecessem ninguém e tentam manter uma postura de superioridade, dançando valsa e bolero. Mas, no fim, sentem-se como aquela família de pobres fascinados pela beleza do lugar, apesar de saberem do abismo que os separa de tanto *glamour*. Esse casal sempre apressado e a esmo também nos remete à visão do espaço urbano como traço de modernidade, sugerido pelo poema de Baudelaire. Segundo Berman:

O que torna esse encontro particularmente moderno? O que o distingue de uma vasta quantidade de outras cenas parisienses, que também falam de amor e luta de classes? A diferença está no espaço urbano onde acontece nossa cena: “No fim da tarde você quis sentar-se em frente ao novo café, na esquina do novo bulevar (sic), ainda atulhado de detritos, mas já mostrando seus infinitos esplendores”. A diferença, em uma palavra, é o boulevard: o novo bulevar parisiense foi a mais espetacular inovação urbana do século XIX, decisivo ponto de partida para a modernização da cidade tradicional (BERMAN, 2005, p. 145).

Todo o espaço urbano descrito por Pernetá, assim como a descrição do par lírico, deságua na figura de linguagem dos últimos versos: uma analogia do casal com o poeta e sua alma, o que também sugere a incomunicabilidade como tema. Talvez o poeta sintá-se como um jogral que apenas diverte os nobres, como alguém que anda pela multidão, mas é solitário. De elegância vulgar o poeta não se comunica com sua própria alma, por isso é como o casal: monótono e esquisito.

5 TEMÁTICAS FRANCESAS NA LITERATURA LOCAL

Segundo Andrade Muricy (1976), o poeta Emiliano Pernetta foi o introdutor da obra de Charles Baudelaire entre os paranaenses e também configura o principal nome do Simbolismo. O escritor também participou da vida literária de São Paulo e do Rio de Janeiro, o que demonstra seu envolvimento com o simbolismo brasileiro e não apenas com o local. Pernetta era o redator do jornal *Folha Popular*, do Rio de Janeiro, no qual foram publicados textos dos primeiros simbolistas, inclusive Cruz e Sousa.

Dario Vellozo e Julio Pernetta fundaram a *Revista Azul* quando tinham ambos 23 anos (1893), sempre com contribuições de Emiliano Pernetta. Silveira Netto e Julio Pernetta fundaram revistas importantes, como *O Cenáculo* (1895), de cunho simbolista, e *Pallium* (1900). Todos foram escritores com carreira consolidada.

Na linha dessa modernidade trazida pelos simbolistas, surgiu uma nova geração de escritores, agora assumidamente modernistas e com uma postura mais voltada a questões teóricas que tentavam estabelecer uma identidade: eis que apareciam no cenário literário os futuristas, os passadistas e as novelas paranaenses que, por sua vez, inauguraram uma corrente que causava certo estranhamento, para a surpresa de muitos, sempre bem-humoradas, impudicas e venenosas.

Se Baudelaire criou a figura do *flâneur*, que perambulava pela cidade em estado de observação, muitas vezes cruel, da alma humana frente à modernidade, os simbolistas paranaenses traduziram essa visão nas crises existenciais e as novelas traziam o grotesco da vida urbana.

A modernização de Curitiba aparece nessas obras não só por meio das representações interpessoais, mas na personificação das máquinas, como o automóvel. Nesse sentido, São Paulo, Paris e Curitiba coabitam o mesmo espaço simbólico – quais são as reais e quais são as imaginadas pelos escritores? De acordo com o professor Clóvis Gruner (2008, p. 174), “[...] o espaço físico informa o imaginário e as representações que dele faz o espaço imaginado e simbólico; por outro lado, é a partir dos discursos e narrativas, forjados no interior deste mesmo imaginário que a urbe se constitui e ganha

significado”. O texto, mais que descrição, é, portanto, produção e invenção da cidade e aceito pela comunidade que a imagina como tal.

Baudelaire e Emiliano

Segundo Berman (1982), Baudelaire tinha uma visão pastoral da modernidade que proclamava a natural afinidade entre modernização material e modernização espiritual; também sustentava que os grupos mais dinâmicos e inovadores na vida econômica e política seriam os mais abertos à criatividade intelectual e artística. Mas essas ideias também encontrariam o tom contraditório quando, em 1855, Baudelaire lança mão de uma retórica reacionária que vê a moderna ideia de progresso com desdém:

Existe ainda outro erro muito atraente, que eu anseio por evitar, como ao próprio demônio. Refiro-me à ideia de “progresso”. Esse obscuro sinaleiro, invenção da filosofância hodierna, promulgada sem a garantia da Natureza ou de Deus — esse farol moderno lança uma esteira de caos em todos os objetos do conhecimento; a liberdade se dispersa e some, o castigo (*châtiment*) desaparece. Quem quer que pretenda ver a história com clareza deve, antes de mais nada, desfazer-se dessa luz traiçoeira. Essa ideia grotesca, que floresceu no solo da fatuidade moderna, desobrigou cada homem dos seus deveres, desobrigou a alma de sua responsabilidade, desatrelou a vontade de todas as cauções impostas a ela pelo amor à beleza. [...] Tal obsessão é sintoma de uma já bem visível decadência. (BAUDELAIRE 1855 apud BERMAN, 2005, p. 135).

Dessa maneira, é possível perceber que a visão de Baudelaire sobre a modernidade tinha uma dualidade entre o progresso material e o espiritual e a sua concepção sobre o artista era a de um ser desvinculado do mundo material do vapor e da eletricidade, mas também fora da arte passada e da futura. É uma transcendência paradoxal do artista que, livre de tudo, parece flutuar sobre a miséria, sobre o belo e sobre o místico.

No capítulo V do ensaio “Sobre a Modernidade”, Baudelaire afirma:

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do *grande deserto de homens*, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples *flâneur*, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. (BAUDELAIRE, 1988, p.32).

É dessa maneira, dando valor e vigor poético ao belo e ao grotesco, que o poeta maldito influencia toda a geração de escritores modernos do século XX. A figura do dândi, homem rico e ocioso que, mesmo entediado de tudo, criado no luxo e acostumado a ser obedecido, anda à procura da felicidade ou mesmo de satisfação de devaneios passageiros que o tempo e o dinheiro podem oferecer, permeia não só a literatura simbolista como também alcança um vasto universo artístico que outros artistas também abordarão. Esse *flâneur* que tem a multidão e o movimento como seu universo é eternizado por Baudelaire e passa a ser um tema reaproveitado em vários momentos da literatura moderna.

Não foi diferente com o Simbolismo paranaense. Emiliano Pernetá, impactado com a leitura de Baudelaire, desenvolve uma poesia que tematiza o amor, a mulher, a morte e a natureza com forte personalidade literária de poeta simbolista decadente. É claro que esse decadentismo paranaense era feito de paradoxos posto que havia um atraso cultural em relação ao panorama literário europeu. Apesar disso os poetas buscavam a sofisticação das rimas e elaboração de sonetos com temas rebuscados.

No entanto, o príncipe dos poetas assume a liderança do grupo dos simbolistas e, juntamente com Dario Vellozo, passam a ser influenciadores de outros grupos que aparecerão na capital. Desse modo os artistas locais viam, sentiam e analisavam a modernidade que se apresentava na virada do século XIX, inebriados pela literatura francesa a ponto de tornarem-se divulgadores da vida moderna ou, ao menos, ilustradores do novo que se apresentava com tantas possibilidades para o homem do século XX.

Dessa influência destacamos dois sonetos de Emiliano Pernetá que dialogam com o clássico poema “A Uma Passante” e um terceiro que retoma a ideia da natureza sombria do texto “Correspondências”, ambos de Charles Baudelaire, publicados no livro *As Flores do Mal*, de 1857. Abaixo, a tradução de Guilherme de Almeida:

A Uma Passante

A rua, em torno, era ensurdecadora vaia.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão vaidosa
Erguendo e balançando a barra alva da saia;

Pernas de estátua, era fidalga, ágil e fina.
 Eu bebia, como um basbaque extravagante,
 No tempestuoso céu do seu olhar distante,
 A doçura que encanta e o prazer que assassina.

Brilho... e a noite depois! - Fugitiva beldade
 De um olhar que me fez nascer segunda vez,
 Não mais te hei de rever senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!
 Pois não sabes de mim, não sei que fim levaste,
 Tu que eu teria amado, ó tu que o adivinhaste!

(ALMEIDA, 2010, p. 127)

Nesse soneto, Baudelaire descreve o ambiente urbano apenas com a expressão “ensurdecadora vaia” e é nesse meio que narra um encontro casual, mas profundo e desconcertante. Pode ser chamada a atenção para a descrição da dama desconhecida: bela, elegante e misteriosa. Segundo Walter Benjamin (1994, p. 76), a roupa preta “Toda de luto” vestida pela *passante* era sinônimo de modernidade, o que denota a “profunda fascinação que a transeunte enlutada do soneto exerceu sobre o poeta”. Também é perceptível a ideia de que o amor é fugaz, um sentimento tão avassalador, mas que não terá uma segunda vez, assim como a modernidade: bela e fascinante, mas efêmera.

Segue o primeiro poema de Emiliano Pernetá, publicado no livro *Músicas em 1888*:

A UMA TRANSEUNTE

A Emílio de Menezes

Passas na rua, eu vejo-te, que belos
 Olhos! Em plena florescência avanças,
 Túmidos seios, túrbidos cabelos
 Descem negros, elásticos, em tranças...

Em qualquer dia nessa boca, pelos
 Teus ombros, pelas tuas carnes mansas,
 Há de dar beijos fundos e colhê-los
 A voraz boca da paixão que lanças!

E hão de gastar-te, formosura, como
 Colhe-se e come um saboroso pomo,
 Deusa, flor imortal, em ouro e luto...

Vida humana ridícula! Parece
 Em tudo a vida semelhante a um fruto:
 Nasce, perfuma, colhe-se, apodrece...

(PERNETA, 1945, p. 159)

É perceptível que não se trata de uma tradução de Baudelaire. Apesar de abordar o mesmo tema, a modernidade de Emiliano entrecruza, em um mesmo plano, a beleza e a passagem do tempo, ambos transitórios. Tal transição é metaforizada na “mulher que passa”. Os hipérbatos do segundo quarteto assim como os *enjambements* denotam a sofisticação da construção do soneto, além disso, sugerem a metáfora da imprecisão, do desconcerto, do pensamento desconexo causado pelo aleatório encontro com a dama de cabelos negros penteados em tranças. Desta forma, apresenta-se abaixo o segundo quarteto em ordem direta apenas para observar a construção plástica da cena:

A boca voraz da paixão que lanças
 Há de dar beijos fundos e colhê-los (beijar e ser beijada)
 Pelas tuas carnes mansas, pelos teu ombros
 Em qualquer dia nessa boca

Vale destacar, também, o paradoxo construído no primeiro terceto: a formosura da deusa imortal que terá sua beleza colhida e comida como um saboroso pomo, em ouro e luto. Pode ser destacada também como elemento poético a imortalidade associada à flor e o ouro associado ao luto, o que marca uma inversão proposital já que a flor é efêmera (luto) e o ouro é o que não se deteriora. No entanto, ela é tratada como Deusa, por isso a visão paradoxal de sua beleza, ao mesmo tempo imortal e efêmera. A última estrofe enfatiza a desilusão e a perda, a transitória vida ridícula que apodrece, assim como a própria modernidade apresenta o brilho e a escuridão, a apoteose e a ruína, tudo na cidade é efêmero.

É inegável a (re) significação que Emiliano faz do poema “A Uma Passante” visto que sua transeunte assume um sentido original à medida que sua descrição passa a ser associada à vida. Da mesma maneira, além dos hipérbatos, o soneto inicia com rimas ricas e termina com rimas pobres, o que pode ser lido como uma quebra estrutural na forma. Por fim, é necessário considerar a dedicatória a Emilio de Menezes, poeta parnasiano, preciosista e mestre na versificação. Sempre foram muito amigos e talvez seja esse o motivo

da dedicatória ou ainda uma provocação, ainda que amigável, indicando que também dominava a sofisticação do soneto.

Publicado postumamente no livro *Setembro* (1934), o poema “A Uma Desconhecida” sugere uma retomada de “A uma transeunte”:

A UMA DESCONHECIDA

Tua beleza é como essa estação que passa,
 Cujo encanto fugaz inda brilha e palpita,
 Cheio de frutos bons, leve de aroma e graça,
 De um aroma ideal, de uma graça esquisita.

Ainda ao tronco gentil o desejo entrelaça
 As rosas do prazer e a doçura infinita;
 Quanto, porém, a luz vai se tornando escassa...
 Quanta folha caiu dessa árvore bendita!

Em te vendo passar, ó doce fim de outono,
 Fechada na estamenha escura do abandono,
 Com que expressão sutil meu olhar te acompanha...

Ah, pudesse eu falar-te, um dia, voluptuosa,
 Sem palavras, assim como uma sombra estranha,
 Como zéfiro fala ao ouvido da rosa!

(PERNETA, 1945, p. 82)

Nesse soneto o poeta também versa sobre a beleza que se deteriora com a passagem do tempo que modifica a natureza: os dias de aroma ideal, frutos bons e rosas dão lugar aos dias cinzentos do outono forrados de folhas secas. A beleza da mulher que passa (compara ao doce fim do outono) é como a estação que se apresenta com toda força e graça, mas vai embora – *Quanta folha caiu dessa árvore bendita*.

No último terceto o eu lírico se compara ao vento (zéfiro) sugerindo uma imagem curiosa: o vento que poderia alcançar essa desconhecida e soprar-lhe ao seu ouvido palavras que não são ditas, mas sentidas. Há um claro diálogo com “A Passante” de Baudelaire, principalmente pelo tratamento poético que tematiza a fugacidade do amor e do tempo, traço da modernidade essencialmente urbana do autor.

Já no soneto “Ao Cair da Tarde” Emiliano Pernetta descreve a paisagem com imagens que sugerem algo além do entardecer. A comparação da natureza a um palácio em festa sugere a ornamentação necessária para visualizar uma natureza sublime, mas que no silêncio absoluto impõe a triste

reflexão do abandono que conduz ao derradeiro sono. Andrade Muricy escreve, referindo-se a Emiliano:

Amoroso sensitivo, capaz de transfigurar, como faz, a artéria magna da terra paranaense, o oceânico rio Iguaçu; e de, sem retirar-lhe a grandeza sinfônica, cujo hino terminal são as Cataratas mundiais, aproximá-lo cordialmente, e com tão singela novidade da nossa familiaridade (MURICY, 1960, p. 9).

Essa sensibilidade comentada por Muricy é percebida nas referências poéticas sobre a natureza. As flores, o sol, os jardins, a noite e o silêncio da floresta assumem um poder simbólico que força a reflexão em relação à realidade imposta pela finitude das coisas:

AO CAIR DA TARDE

Agora nada mais. Tudo silêncio. Tudo,
Esses claros jardins com flores de giesta,
Esse parque real, esse palácio em festa,
Dormindo à sombra de um silêncio surdo e mudo...

Nem rosas, nem luar, nem damas... Não me iludo,
A mocidade aí vem, que ruga e que protesta,
Invasora brutal. E a nós que mais nos resta,
Senão ceder-lhe a espada e o manto de veludo?

Sim, que nos resta mais? Já não fulge e não arde
O sol! E no coril negro deste abandono,
Eu sinto o coração tremer como um covarde!

Para que mais viver, folhas tristes do outono?
Cerra-me os olhos, pois, Senhor. É muito tarde.
São horas de dormir o derradeiro sono.

(PERNETA, 1945, p. 94)

Neste soneto alexandrino de rimas perfeitas e opostas, com versos encadeados (enjambement) e chave de ouro, propõe-se uma reflexão sobre o tempo. O poeta inicia o primeiro verso com um advérbio de tempo “Agora” e isso reforça a ideia de um momento estático em contraposição ao título que indica uma “queda”. Os três primeiros versos não possuem verbo, são apenas frases nominais que enfatizam algo que está parado, sem ação. É como se fosse um mau presságio, ainda mais se considerarmos a palavra silêncio colocada entre dois pronomes indefinidos (Tudo silêncio. Tudo). Essa estagnação prepara o último verso do primeiro quarteto e o primeiro verbo do

soneto: “Dormindo”. Então, a estrofe termina com uma aliteração sussurrante como se não quisesse acordar as flores, continua o silêncio.

A segunda estrofe estabelece um duelo: não há rosas, não há damas, não há ilusão, há apenas a desilusão. A mocidade se mostra brutal e diante da queda o eu lírico cede e questiona (E a nós o que mais resta?). Finalmente os tercetos tem-se a sensação de uma comparação do sol com a vida, no entanto há sugestão de que há harmonia nos opostos, visto que o sol deu lugar ao coril negro, que por sua vez também sugere uma tarde de outono. As estações do ano são cíclicas e depois do outono virá o inverno, dessa maneira a chave de ouro encerra o tema do poema: é tarde, por isso a necessidade de se aceitar o derradeiro sono.

Diferente da visão de Rodrigo Junior sobre o entardecer, no poema “Cenas da província”, analisado no capítulo anterior, Emiliano Pernetá, inteiramente sinestésico, constrói as aliterações e assonâncias para que o leitor embarque em uma melodia que percorre os sentidos perdidos em meio à natureza. Longe da multidão da cidade, mas com a mesma postura contemplativa e reflexiva de quem não tem como fugir daquilo que a imagem estética impõe.

Essa analogia da natureza como interiorização é viabilizada pela percepção de uma realidade brutal que rompe com a beleza da tarde e prepara a alma para a escuridão: a morte. Tal analogia entre outono e envelhecimento também foi aproveitada por Emiliano no poema “A uma desconhecida”. Além disso, esse recurso poético também dialoga com o célebre soneto “Correspondences” (Correspondências) de Baudelaire:

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam sair às vezes palavras confusas:
Por florestas de símbolos, lá o homem cruza
Observado por olhos ali familiares.

Tal longos ecos longe lá se confundem
Dentro de tenebrosa e profunda unidade
Imensa como a noite e como a claridade,
Os perfumes, as cores e os sons se transfundem.

Perfumes de frescor tal a carne de infantes,
Doces como o oboé, verdes igual ao prado,
– Mais outros, corrompidos, ricos, triunfantes,

Possuindo a expansão de algo inacabado,
 Tal como o âmbar, almíscar, benjoim e incenso,
 Que cantam o enlevar dos sentidos e o senso.

(BAUDELAIRE, 1991. Tradução de José Lino Grünwald)

A ideia de que o homem adentra uma floresta de símbolos em uma natureza vista como templo tem uma conotação da palavra também como espaço sagrado, uma espécie de mundo obscuro no qual a linguagem humana tenta buscar algum sentido. O autor sugere uma correspondência entre homem e natureza por meio de sinestésias e aliteraões em tom de progressão até chegar ao ápice das especiarias do oriente, símbolo do exótico e dos sentidos aguçados por aromas e cores.

É essa observação de que a natureza incita palavras obscuras e de que o homem é monitorado pelos olhares das florestas de símbolos que Emiliano retoma - na sugestão de que não há como se iludir ou lutar contra a natureza: “*Para que mais viver, folhas tristes do outono?*”, como se a poesia se transfigurasse em imagem da natureza, que na concepção de Baudelaire:

não ensina nada, ou quase nada, ou seja, ela obriga o homem a dormir, a beber, a comer, a se defender bem ou mal, contra as hostilidades da atmosfera. É ela igualmente que leva o homem a matar seu semelhante, a devorá-lo, a sequestrá-lo, a torturá-lo. [...] (BAUDELAIRE, 1995a, p. 874-875).

Essa representação da força superior manifestada no movimento da natureza, como o pôr do sol, a queda das folhas, assim como os sons e os perfumes que exala retrata um sentimento de isolamento associado à ideia de impotência frente ao que se impõe aos poetas: a expansão de algo inacabado.

No caso de Emiliano Pernetá, a natureza funciona como evasão, que lembra muito os moldes românticos do poeta incompreendido. No entanto há em seus versos compaixão consigo mesmo, pois, ao contrário do românticos que valorizavam a morte como libertação, o poeta tem uma elevação espiritual que lhe dá maior entendimento interior porque afirma que não se ilude mais e que é tarde para tentar qualquer atitude. Soa como aceitação consciente de sua condição de um ser inacabado, simplesmente levado pelo movimento natural da vida.

6 CURITIBA, DILUIDORA E DIVULGADORA DOS MODISMOS FRANCESES

Os poetas simbolistas imaginaram para Curitiba um cenário moderno e ao mesmo tempo aristocrático e elegante. Ornamentos e refinamentos estéticos vinham da inspiração europeia, dos mestres franceses especificamente. A província tornou-se um salão principesco diluidor dessa estética artenovista com todas as medidas e reflexões filosóficas que criaram um ambiente, acima de tudo, de grande expressividade literária. Multifacetada e paradoxal, a literatura produzida no final do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX caracteriza o estilo da *belle époque* paranaense: belo e efêmero, vívido e concretamente sentido.

Enfim, tanto Rodrigo Júnior (grande admirador de Pernetá) quanto Emiliano Pernetá, apenas como exemplo, possuem certo tom provinciano com algumas notas bucólicas. Ambos influenciados pelas correntes estéticas francesas, a partir de temas de suas obras, não deixavam de versar sobre a natureza, o espaço urbano e o rural e as angústias da modernidade. Andrade Muricy sempre defendeu a tese do provincianismo de Pernetá — baseado no crítico francês, Roger Bastide que afirmava que Pernetá “uniu o simbolismo com o provincianismo, que cantava o Paraná onde ele nasceu, seus céus “pagãos”, “Seu ar de começo virginal do mundo”, com uma graça terna e bucólica” (MURICY, 1976, p. 233).

Foram vários os poetas “provincianos” – entende-se aqui o uso de provincianos não no sentido de estarem atrasados ou ultrapassados, mas desejosos de serem avançados e modernos – que constituíram uma comunidade interpretativa. Daí pode se refletir sobre a modernização de fora para dentro, que é quando se quer imitar ou se inspirar - mesmo sendo atrasado cultural e economicamente - nos costumes e na arte dos grandes centros europeus, Paris, principalmente.

Por isso chamamos os poetas locais de diluidores do estilo francês, já que deram nova configuração a fórmulas alheias. Isso não significa que não tenham sido originais em suas criações, aliás o termo “originalidade” em literatura é sempre controverso visto que se trata de uma arte de negação e

retomada constantes. O próprio Modernismo brasileiro foi diluidor das vanguardas europeias por adaptar as “fórmulas alheias” à realidade brasileira. Da mesma forma, os poetas paranaenses funcionaram como interpretantes da literatura francesa, sem abrir mão das questões locais.

Ezra Pound, sobre os escritores interpretantes, avaliou as assimilações e defendeu que tal julgamento estético deve considerar a originalidade (algo próximo da ideia de invenção); a obsistência (produções diferentes da original, mas que se remetem às influências intelectuais dos inventores) e a diluição (atitude de quem interpreta, aqueles que sintetizam e reconfiguram os dois itens anteriores). Segundo Pound:

1 Inventores. Os que descobriram um novo processo, ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo. 2 Mestres. Os que combinaram um certo número de tais processos, e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores. 3 Diluidores. Os que vieram depois das duas primeiras espécies, e não foram capazes de realizar tão bem o trabalho. (POUND 2003, p. 42)

Fica parecendo que um escritor diluidor é menos talentoso, mas não se trata disso, talvez seja ainda mais complexo avaliar esses artistas. O próprio Pound questionou se tornar novamente novo seria assim um sinônimo de inventar - no livro *Make it New*, publicado em 1934.

No caso da literatura curitibana, é perceptível a predominância de escritores diluidores, não só porque vieram depois mas por terem se esforçado em realizar uma literatura autônoma a partir dos ideais estéticos franceses. Apesar disso, há que se considerar a modernização de dentro para fora também, pois é um traço característico o resgate e o engrandecimento da história local, exaltação da natureza, da cidade e sua aparente modernidade nas produções da época.

Tudo isso é recurso e discurso para inventar uma tradição literária para uma comunidade interpretativa que idealizou o seu passado e acredita no progresso, geralmente com visão ufanista. Toda essa prática de imitação ou intertextualização dos autores franceses pode ser puro despeito, admiração ou ainda ressentimento por estar fora do circuito cultural europeu, apesar do grande esforço e do orgulho da produção literária local defendida como original.

Abordamos, agora, além de Emiliano Pernetá, outros poetas, como uma amostra para viabilizar a visão das ideias da literatura francesa impressas na literatura local e de como isso funcionou como divulgação do decadentismo e das expressões da modernidade. O soneto intitulado “Donzelas”, por exemplo, mantém uma relação de intertextualidade com outro poema de Baudelaire, O Ideal:

O Ideal

Nunca serão as belas desses folhetins,
Produtos sem valor de um século plebeu,
Dedos de castanhola, pés nos borzequins,
Que irão seduzir um homem como eu.

Deixo com Gavarni, poeta da anemia,
O gorjeio infantil das belas de hospital,
Pois não posso encontrar em tanta rosa fria
Uma flor que recorde meu rubro ideal.

Meu coração, profundo como abismo, quer
Lady Macbeth, no crime tão grande mulher,
De um Ésquilo o sonho na bruma saxã;

Ou bem, de Michelangelo, tu, Noite enorme,
Torcendo devagar numa pose disforme
Teu corpo burilado em boca de Titã!

(BAUDELAIRE, 2020. Tradução de Jorge Pontual)

Observa-se, nesse poema, uma recusa veemente da mulher pálida e fria “belas de hospital” vigente na literatura romântica. Há até uma ironia na citação de Gavarni, ilustrador dos principais jornais e revistas da época, como poeta da anemia. O eu lírico sugere interessar-se pela violência sedutora de Lady Macbeth, como se o amor fosse também um crime bárbaro. Seu ideal rubro não consegue encontrar essa força em rosas tão frias e infantis.

Emiliano Pernetá, em tom quase confessional, lembra Baudelaire, descreve em seus versos um sentimento que beira o desprezo, nos quartetos, quando descreve a doce palidez das donzelas:

DONZELAS

Donzelas que passais com esse gesto ameno,
E a doce palidez enfim duma cecém,
E em vão esse ar é grave, e esse aspecto é sereno,
Não me olheis, não me olheis, que não vos quero bem.

Sulamitas gracios e de rosto moreno,
E claras como luz, e cheias de desdém,

Tendes perfume, sei, mas não tendes veneno,
Sois muito lindas, sois, não vos quero porém...

Lírios do campo com figura de mulher,
A minha decadência é um fruto caprichoso
Desta época sem luz que não sabe o que quer.

Não sabe nada; mas, ó candidez ideal,
Eu não posso querer senão o Monstruoso,
E o bem Maravilhoso, e o bem Fenomenal!

(PERNETA, 1934, p. 59)

O eu lírico recusa as donzelas pálidas e também as sulamitas (personagem bíblica que denota a perfeição e sensualidade, também conhecida por Salomé) de rosto moreno e anuncia a figura de poeta decadente, de uma época sem luz, que observa as damas que passam. Essa visão decadentista encerra o poema ao sugerir o homem em desacordo entre vontade e representação. Assim o poeta tem uma urgência em querer – inevitavelmente – o que é monstruoso em detrimento à candidez ideal. Assim, a voz poética do texto realça o *spleen* crepuscular do período, em um evidente desacerto entre o eu lírico e os valores burgueses da época.

Cabe ressaltar a posição complexa de Emiliano Pernetá, quando de seu retorno, em relação a esse sentimento de desacordo inclusive com a própria cidade. Se Baudelaire vivia na Paris dos charmosos bulevares, uma cidade que se moldava rapidamente ao futuro, o que exigia um novo olhar do artista em relação ao espaço urbano - urgente e pulsante - para que pudesse se compreender e se perceber diante de tantas transformações, aqui Emiliano sofria o dilema de estar, de certa forma, confinado à província, sem poder participar do eixo cultural Rio - São Paulo. Abordando metaforicamente seu autoexílio, o poeta escreveu o soneto abaixo, sem título específico:

Na gare, é um zum-zum de malas, é um vai-vem
Passageiros que não vão para o Rio de Janeiro,
E depois, e depois de correr o mundo inteiro,
Viena d'Áustria, Paris, Roma, Jerusalém...

Em outubro, sonhei que partia ligeiro,
Por esse mundo além. Quis viajar também.
Em novembro, em novembro, eu já não quis porém,
Em novembro eu fiquei, mas como um prisioneiro.

Curitiba sorriu, sorriu-me como nunca.
Sorriu como uma flor azul numa espelunca,
Com tal doçura que, ai de mim! Eu nunca vi.

Oh! sorriu sorriu com amor inefável dum lírio,
 E eu não parti. Fiquei dentro do meu delírio.
 Mas que ânsia de fugir hoje mesmo daqui!

(PERNETA, 1934, p. 220)

O primeiro quarteto deste soneto dodecassílabo recria plasticamente a imagem do movimento da estação de trem repleta de pessoas que não vão ao Rio de Janeiro, ou seja, são os que ficam, apesar de já terem corrido pelo mundo, o que denota o alter ego do poeta.

É curiosa também a ideia de ser um prisioneiro em Curitiba, no segundo quarteto, mesmo desejando, imensamente, viajar. Essa impossibilidade de partir beira uma certa auto-censura: “Em novembro, eu fiquei, mas como um prisioneiro”. Trata-se de uma ironia em que o eu lírico sugere uma prisão em um ambiente de atraso, do qual não consegue sair. No primeiro terceto surge uma espécie de autoconvencimento: a doce maneira como foi recebido pela cidade, no entanto, o verso “Sorriu como uma flor azul numa espelunca” deixa uma sensação de estranheza – quem seria a flor e quem seria a espelunca? Novamente surge a ideia de que eu lírico acreditasse que a cidade fosse essa flor, traço autobiográfico de Emiliano pelo que produzia culturalmente em relação ao restante do estado (a espelunca), ainda rural ou, ainda, a produção literária do poeta (a flor) em oposição ao que existia de literatura local.

No último terceto vem a constatação de não poder mais partir, de estar exilado dentro de si mesmo e da cidade, ainda que clame por uma fuga. Essa prisão também é metaforizada no jogo entre as palavras “lírio” e “delírio”, pois a primeira está dentro da segunda. Novamente a imagem da flor encarcerada em falsas conclusões.

A ideia de fugir também encerra o poema de maneira paradoxal: seu retorno à província foi voluntário, que amarras tão fortes a cidade teria lançado sobre o poeta? A resposta está no desejo de partir em outubro, auge da primavera, símbolo do ressurgir depois do frio e da escuridão do inverno, metáfora do instinto e da transformação. Mas em novembro ele não quis partir. Cabe aqui ressaltar a repetição da palavra “novembro” por três vezes, a gradação dos verbos “quis” e “fiquei” seguidos de uma oração adversativa “mas como um prisioneiro”.

Novembro é o anúncio do fim da primavera e chegada do verão, que é símbolo da plenitude da luz, época do amadurecimento das frutas e, metaforicamente, de usufruir do prazeres da vida. Novamente o ciclo da natureza é refletido em metáfora nos poemas de Emiliano. Assim como o eu lírico, ele ficou na cidade que o abraçava sem saber se encontraria a mesma recepção em lugares distantes, em outros climas.

Nessa mesma linha de evasão está o poema “Ébrios”, em que o poeta confessa estar muito mal ao observar os bêbados da madrugada e atrelá-los a algumas lembranças suas.

ÉBRIOS

Muito embora que vão alegres e cantando,
Causa terror assim pelo meio da estrada
Vê-los a caminhar, como um sinistro bando;
Eles têm o nariz vermelho, a face inchada...

Pelas vielas mais escuras, cambaleando,
Sem que queiram saber de nada, de mais nada,
Notâmbulos, senis, passam de quando em quando,
Mas como espectros, que fogem de madrugada...

Nada pior. É bem como uma Messalina,
Que já teve e não tem e anda cumprindo a sina
Misérrima... Porém eu vejo-me tão mal,

Que até chego a sentir saudade dos mendigos,
Da espelunca e dos meus camaradas antigos,
Que eu sei que hão de morrer num catre d'hospital.

(PERNETA, 1934, p. 63)

A descrição dos ébrios cambaleantes que passam como fantasmas fugitivos é associada à messalina (mulher promíscua) numa tentativa de criar uma atmosfera de sina maldita, decorre dessa imagem a sensação de perda daquilo que se teve um dia e não se tem mais. É uma interpretação bastante ambígua visto que pode sugerir a saudade dos amigos antigos e da espelunca, uma possível referência aos tempos passados em São Paulo ou, ainda, da própria cidade, visto que o termo “espelunca” também ganhou esse sentido, mesmo que enviesado, no soneto (Na gare...).

Tanto o soneto “Ébrios” como o (Na gare...) abordam o sentimento de evasão, como se o peso dos dias impelisse o eu lírico a sair, não necessariamente do lugar, mas sair de tudo o que o sufoca, da frustração, do

cansaço e da solidão. É o que aborda o poema “Brisa Marinha”, de Mallarmé, escrito na década de 1860, potencial influenciador dos sonetos em questão:

BRISA MARINHA

A carne é triste, sim, e eu li todos os livros.
Fugir! Fugir! Sinto que os pássaros são livres,
Ébrios de se entregar à espuma e aos céus
[imensos.
Nada, nem os jardins dentro do olhar suspensos,
Impede o coração de submergir no mar
Ó noites! nem a luz deserta a iluminar
Este papel vazio com seu branco anseio,
Nem a jovem mulher que preme o filho ao seio.
Eu partirei! Vapor a balouçar nas vagas,
Ergue a âncora em prol das mais estranhas
[plagas!

Um Tédio, desolado por cruéis silêncios,
Ainda crê no derradeiro adeus dos lenços!
E é possível que os mastros, entre ondas más,
Rompam-se ao vento sobre os naufragos, sem
[mas-
Tros, sem mastros, nem ilhas férteis a vogar...
Mas, ó meu peito, ouve a canção que vem do
[mar!

(MALLARMÉ, 1974, p. 37. Tradução de Augusto de Campos)

Tendo sido admirador de Baudelaire é possível que Mallarmé tenha citado indiretamente *As flores do mal* com a expressão “a carne é triste”, assim como afirma ter lido todos os livros no primeiro verso em seu poema. Além disso retoma o tema clássico da viagem, tão caro aos simbolistas, e também aborda a dificuldade da criação poética frente ao papel em branco e vazio. O texto tem uma força poética e sinestésica muito peculiar, como se pode observar na construção da imagem de pássaros bêbados entre o céu e a espuma do mar que remetem a uma fuga do tédio. Esse tema é visivelmente retomado por Emiliano Pernetá nos dois sonetos analisados.

Em “Ébrios” há um tom de naufrágio na medida em que o poeta não consegue romper com o ambiente que o cerca e se vê sufocado, mas deseja respirar fora dali para também não morrer como os amigos: numa cama de hospital. No soneto (Na gare...) há o tumulto da viagem, de trem, claro, que incita no poema o delírio e o devaneio da fuga que não se concretiza. Assim como em Mallarmé há um espaço de silêncio, de escuta, necessário para apreender o movimento da estação ou ainda o andar dos bêbados pela madrugada. Em “Brisa Marinha” há o silêncio do adeus dos lenços, o sussurrar

das ondas e da brisa do mar, que são momentos de introspecção, de sofrimento elevado a uma imagem plástica.

Enfim, Mallarmé sugere as ondas más e os ventos que destroem os mastros e, portanto, pode não haver viagem, mas o mar e o som da brisa sempre serão a consolação. Assim pode ter sido com Emiliano, não viajou, não saiu... mas Curitiba foi o seu mar... sua consolação, sempre sorrindo como uma flor azul.

Stéphane Mallarmé tem uma obra bastante controversa, produziu poemas parnasianos e simbolistas e o seu estilo de escrita tentava esgotar todas as formas poéticas tradicionais. Tanto que as inovações estéticas que experimentava, como os planos de leitura, a função expressiva do espaço em branco, a inversão sintática, os tipos escolhidos para impressão e sua sintaxe gráfico-visual exerceram grande influência sobre as vanguardas do século XX.

Um bom exemplo é o poema “A tarde de um fauno” (1876), cuja inversão da sintaxe é um pesado exercício interpretativo e um desafio para tradutores. O texto narra a tarde de um fauno (da mitologia romana – homem com pés de cabra e cornos) que fica mundanamente bêbado e, depois de acordar, descreve, em forma de monólogo, os seus encontros sensuais com as ninfas. É um poema simbolista por excelência, construído por 110 versos dísticos de alexandrinos rimados, que sugere uma atmosfera onírica extremamente sinestésica e musical. Transcrevemos abaixo o trecho final do poema:

[...]
 Azar! Hão de arrastar-me outras ao prazer,
 As tranças emaranhando aos chifres desta frente:
 Tu sabes, vida minha: púrpura e madura
 Toda romã estala em zumbidos de abelhas;
 E o nosso sangue, amante de quem vai sugá-lo,
 Escorre pelo eterno enxame do desejo.
 Na hora em que se banha o bosque em cinza e ouro
 [...]

(MALLARMÉ, 1974, p. 78)

Esse fauno ébrio é provido de forte senso de humanidade e leva o leitor a um jogo de lembranças e esquecimentos que muitas vezes torna-se complexa a percepção de que a narrativa seja real, onírica ou apenas delírio. Essa ideia de embriaguez atrelada à sensualidade também foi retomada por Emiliano Pernetá no soneto “De um fauno”. Aliás o manifesto simbolista brasileiro, publicado em 1890, foi ilustrado com a figura de um fauno,

justamente porque os autores Bernardino Lopes, Cruz e Sousa, Oscar Rosas e Emiliano Pernetá, que escolheram o desenho, sentiam-se impactados com o poema de Mallarmé. Essa admiração resultou em vários poemas que citam esse ser mitológico, como o que segue:

De um Fauno
 Ah! quem me dera, quando passa em meu caminho
 Juno! com seu andar de névoa que flutua,
 Poder despi-la dessa túnica de linho...
 E vê-la nua! Eu só compreendo estátua nua!

Nua! essa corça nua é branca, e é como a Lua...
 Ser eu Apolo! embriagá-la do meu vinho!
 Porém se estendo no ar os meus braços, recua,
 Esquiva a dama apressa o passo miudinho...

A dama foge, não deseja que eu avance...
 Meu desejo, porém, é um gamo. De relance,
 Vendo-a, corre a querer sugar-lhe o claro mel...

Despe-a; carrega-a, assim, despida, para o leito...
 E, nua, em flor, bem como um sátiro perfeito,
 Sobre o feno viola essa Virgem cruel!

(PERNETA, 1945, p.87)

Juno, na mitologia romana, é rainha dos deuses e esposa de Júpiter, com o qual tinha brigas terríveis por este ser adúltero. Dessa maneira é vista como a deusa do matrimônio e da fidelidade feminina. Ela é o objeto de desejo desse fauno desesperado para sugar-lhe o mel, mas ela foge. Outrossim, o sátiro também deseja ser Apolo, deus da beleza, para seduzir Juno, que também, é chamada de corça, lua e, por fim, dama. Tudo isso para realizar o seu desejo de gamo (ato sexual entre deuses), mas quando percebe a recusa, o fauno avança sobre ela e a possui sobre o feno.

Assim como o fauno de Mallarmé pode ser notado o uso da primeira pessoa gramatical, o tom de narrativa e a angústia mundana do desejo sexual. O soneto é escrito em alexandrinos que constroem um ambiente enevoado, repleto de aliterações que insinuam a embriaguez pelo vinho, que conduz ao final violento. Delírio, sonho, imaginação, desejo, tudo se mistura nesse poema que evoca a luxúria em meio ao bucólico.

Emiliano Pernetá também parece se inspirar no poema “Herodíade”, de Mallarmé, quando escreveu “Dama”. No texto do autor francês, Herodíade é, na verdade, a personagem bíblica Salomé, que não era virgem e nem amava João Batista. Dessa forma, os versos criam representações simbólicas da

personagem pelo viés decadente que busca o absoluto espiritual por meio de expressões metalinguísticas e sonoras que convidam o leitor a também imaginar e decifrar tais símbolos. Construído em alexandrinos o poema evoca as forças da natureza, a libido, a sexualidade, a tensão, o sacrifício, a sedução e a morte para desconstruir o mito bíblico retirando os sentidos morais.

Em “Dama” Emiliano cita o rei Heródes, aquele que ordenou a matança dos meninos recém-nascidos, mas nos versos ele ordena a morte dos poetas. Vale lembrar que Salomé era sobrinha de eródes, talvez aqui uma referência à sensualidade da desejada e inacessível dama:

DAMA

A noite em claro, o mundo inóspito, e dessa arte
Urde contra a Beleza as coisas mais abjetas...
Reina o Pesar, mas como um Rei, por toda parte;
E ordena Herodes que degolem os poetas...

Cavaleiros por terra e plumas inquietas;
Esqueletos, que importa? a rir... Hei de vibrar-te
Aos quatro ventos, e com formas obsoletas,
Ó gládio nu! meu esotérico estandarte!

Delírio! assim no ar este sinal eu traço...
Escarótico pois? É bem! Vibrião do Ganges?
Combaterei, se for mister, num circo d'aço...

Combaterei, embora eu saiba que me perdes,
Com versos d'ouro, que reluzam como alfanges,
Dama! com teu orgulho! ó dama de olhos verdes!

(PERNETA, 1934, p.51)

O autor remete sua busca pela dama de olhos verdes a um cavaleiro em combate, que delira febrilmente (vibrião do Ganges – cólera) na noite em claro sonhando com a beleza e com a incerteza. Na verdade trata-se de um combate poético, assim como em Mallarmé, pois a luta é reconhecidamente perdida e o que fica são as sensações, a angústia e o pesar.

A influência dos escritores franceses em Emiliano Pernetta fica ainda mais evidente no poema “Versos para embarcar”. Para uma interpretação e aproximação adequada é quase necessário que o leitor tenha em mente o poema “O barco bêbado”, de Rimbaud e “A viagem”, de Baudelaire ou ainda “O convite a viagem”, também da Baudelaire. Por serem poemas muito longos, transcrevemos abaixo apenas as estrofes finais para constatação dos temas:

O barco Bêbado

[...]

Da Europa a água que eu quero é só o charco
Negro e gelado onde, ao crepúsculo violeta,
Um menino tristonho arremesse o seu barco
trêmulo como a asa de uma borboleta.

No meu torpor, não posso, ó vagas, as esteiras
Ultrapassar das naves cheias de algodões,
Nem vencer a altivez das velas e bandeiras,
Nem navegar sob o olho torvo dos pontões.
(RIMBAUD, 2013. Tradução de Augusto de Campos)

A viagem

[...]

Ó Morte, ó capitão! Deixemos este cais!
Este país é o tédio! Ah, soltemos a vela!
Se o firmamento e o mar são negrumes fatais
O nosso coração, se clarões se constela!

Verte-nos teu veneno, ele é que nos conforta!
Tanto o cérebro nosso é de fogo incendiado,
No abismo mergulhar, Inferno ou Céu, que importa?
Para o novo encontrar no mais desconhecido!
(BAUDELAIRE, 2020. Tradução de Christian Guernes)

No poema de Rimbaud, escrito quando o autor tinha 17 anos, a voz lírica é a de um barco descontrolado que narra sua luta para vencer as amarras, metáfora de rompimento, seja com os padrões estéticos, sociais e ideológicos. Já em Baudelaire, o tema da viagem, metaforiza uma expectativa que vem do horizonte, não se trata apenas do desejo de fugir, mas é a concretização do tédio, do medo, do mal que consome o homem urbano.

Neste contexto, aquilo que está longe seria o oposto da realidade aparente e, por isso, o destino não importa, é preciso tentar expurgar o vazio da alma do poeta e por este motivo a busca incessante pelo novo, mesmo que desconhecido. Sobre essa angústia de Baudelaire, Paul Valéry esclarece:

Coloquemo-nos na situação de um jovem que atinge, em 1840, a idade de escrever. Está alimentado por aqueles que seu instinto recomenda imperiosamente abolir. Sua existência literária, que eles provocaram e alimentaram, que sua glória excitou, que suas obras determinaram, está, contudo, suspensa na negação, na derrubada, na substituição desses homens que lhe parecem preencher todo o espaço da celebridade proibindo-lhe, um, o mundo das formas; outro, o dos sentimentos; outro, o pitoresco; outro, a profundidade. Trata-se de distinguir-se a todo custo de um conjunto de grandes poetas excepcionais reunidos por algum acaso na mesma época, todos em plena forma (VALÉRY, 2011, p. 20).

Temática semelhante tem “Versos para embarcar” em que Emiliano demonstra sua verve decadentista e pessimista em 16 estrofes de versos dodecassílabos. A repetição da expressão “Não há como embarcar” torna-se um mote desconcertante de toda a impossibilidade que se impõe ao poeta. Assim como nos poetas franceses o desejo de fuga e evasão permeia os versos que vão adquirindo, paradoxalmente, um tom de descoberta de perigos, lamentos e frustrações.

VERSOS PARA EMBARCAR

Ao Virgílio Várzea

Tudo, tudo vai mal, e tudo é uma viela,
 E um beco escuro, e um charco imundo, e um triste horror;
 Pois que bom de embarcar, um dia, a toda vela,
 E fugir, e fugir, seja para onde for.
 Não há como embarcar. A vida é um navio
 Doido, a querer partir, mordendo o pé do cais,
 Velas estão a encher, sopra o nordeste frio,
 Quando é que partes, ó navio, quando saís?
 Não há como embarcar. Do alto d'uma equipagem
 Ver o mundo! correr o mundo! viajar...
 Poder dizer que foi a Vida uma viagem,
 Que começou no mar, que se acabou no mar...
 Não há como embarcar. É d'um furor tamanho,
 É d'um delírio tal que, embora nunca mais
 Se tenha de voltar – como um punhal d'antanho,
 A esperança reluz, apenas embarcais...
 Não há como embarcar. Furiosos d'insônia,
 Enervados de dor, que ânsia d'ir para além,
 Ó tísicos, morrer aos pés de Babilônia,
 Nos muros de Siquém ou de Jerusalém?
 Não há como embarcar. Para onde quer que seja,
 Para o desterro, mil perigos através,
 Quando os míseros vão, é como olhos d'inveja
 Que eu os vejo partir, de corrente nos pés...
 Sempre que avisto o mar com as ondas inquietas,
 Sempre que o vejo assim, não sei por que será,
 Mas tenho as ambições mais doidas, mais secretas,
 Loucuras de poder inda fugir p'ra lá.
 À mercê e ao furor das ondas e dos ventos,
 Havia de correr o mar que não tem fim,
 Como Ulisses; porém, ó trágicos momentos,
 Sem ter uma mulher que chorasse por mim!
 De pé no tombadilho, em frente, à minha vista,
 Eu veria passar o que não vi jamais,
 A não ser através dos meus sonhos d'artista:
 – Encarnações febris, diademas imperiais...
 E cegueira ideal e vã de quem se esconde,
 E loucura de quem fugiu d'uma prisão,
 E doido, sem saber de nada, nem para onde,
 A correr, a correr atrás d'uma ilusão!
 Ó terras de mistério, ó terras de mantilha,
 Ó terras onde o céu é como a flor-de-lis,

Quem me dera dormir, folha de mancenilha,
 Debaixo de teu manto azul d'imperatriz!
 Reinos antigos, ó paisagem de romance,
 Como uma rosa que fenece num jardim,
 Ah que bom! ah que bom! de vê-los de relance,
 Com castelos feudais, com torres de marfim!
 Rainhas como flor, graciosas donzelas,
 Com gestos e com voz que me causam prazer,
 Como seria bom que, ansiando para vê-las,
 Eu as vendo uma vez, não as tornasse a ver...
 Eu não sei, eu não sei para onde fugiria,
 Eu não sei, eu não sei o que ia ser de mim,
 Quem me dera, porém, que logo fosse o dia
 De poder embarcar e de fugir daqui!
 Quem dera que fosse hoje! E enquanto a nau sulcasse
 De proceloso mar entre uivos e baldões,
 Eu poder, sem terror, olhando face a face
 O abismo, descrever as minhas impressões!
 É bem possível que eu, arriscando na sorte,
 Notasse que por fim só me saía o azar,
 E o diabo, e tudo, e o mais, e tudo, e a própria morte,
 E ainda tudo; porém, que ânsia de viajar!

(PERNETA, 1934, p.100)

O poeta confessa que não há uma mulher que choraria por sua ausência e que sabe que a vida é um “navio doido” a seguir ilusões, mas insiste em querer “fugir daqui” em direção a roteiros de viagens maravilhosas. É interessante perceber que essa angústia nos remete ao drama do próprio poeta que se via como um prisioneiro de um lugar bastante limitado, considerando a Paris dos mestres franceses. Talvez fosse essa a impossibilidade de, na sua visão, a sua poesia também ser impedida de embarcar.

A ideia de viagens e lugares oníricos também é uma marca do poeta Dario Vellozo. Contemporâneo de Emiliano Perneteta, Vellozo é dono de uma obra de cunho ocultista que incursionou tanto no âmbito do parnasianismo quanto do simbolismo. Sobre o autor, Maria Tarcisa Silva Bega afirma:

No caso de Dario Vellozo, as suas ideias formam um emaranhado contraditório: enquanto funda e dirige revistas maçônicas, que *grosso modo* defendem a Razão, pregará, como espaço alternativo, [...] uma frateria espiritual, em que pelo menos pudessem se afinizar cada vez mais aquelas belas almas, sedentas de Luz, a fim de que, embora separadas fisicamente pela distância, estivessem sempre unidas pelo mesmo grande nobre pensamento de verdade e justiça, que são as duas colunas da Ordem e do Progresso.

(BEGA, 2013, p. 239)

Seus temas flertavam com o esoterismo, era visto como um monge profano, filiado à maçonaria também criava versos decadentistas e alegorias ritualísticas espiritualistas utilizanso símbolos católicos, como santuários. Desse modo, seus poemas criavam imagens de locais místicos ou ainda

mitológicos envoltos em uma atmosfera de mistério, mas de uma beleza rara e onírica, como se pode observar no poema que segue:

ESPERANÇA

Guarda o símbolo de ouro, a mística aliança,
Noiva ideal que adoro em meus dias de asceta;
E um dia volverás, ao braço do poeta,
Nos lábios reflorindo as rosas da esperança.

Um dia volverás pelo meu braço... Esteta,
Burilarei da estrofe os versos lapidários;
Entremos do sonho os níveos santuários,
Templos gregos do amor junto à linfa discreta.

O lago da Ilusão reflete o templo... Há de
Refletir desse olhar toda a suavidade,
Todo o encanto feliz de teus olhos divinos.

Lindos jardins, - Theano - , a florescer em lírios;
Almas, Almas irmãs, o lotus dos destinos
Colhendo, à luz astral de Aldebaran, de Sirius.

(VELLOZO, 1929, p. 125)

Neste soneto alexandrino, o poeta cria a imagem de um monge (asceta) que vê a beleza e a suavidade do templo refletidas no lago da ilusão e esse encanto sugere a visão de santuários como se fossem jardins onde as almas são vistas como lótus – flor que simboliza o crescimento espiritual, por desabrochar até na lama – à luz das estrelas. A ideia de lindos jardins e da evasão para mundos místicos e mágicos é abordada por Baudelaire no poema “O convite à viagem” do qual foi destacado abaixo o seguinte trecho:

As mais raras flores
Misturando odores
A um âmbar fluido e envolvente,
Tetos inauditos,
Cristais infinitos,
Toda uma pompa oriental,
Tudo aí à alma
Falaria em calma
Seu doce idioma natal.
Lá, tudo é paz e rigor,
Luxo, beleza e langor.

(BAUDELAIRE, 1985. Tradução de Ivan Junqueira)

Na linha da influência de Mallarmé na literatura local também foi destaque o poeta Silveira Neto (1872-1942). Nascido em Morretes, ainda criança foi para a capital e na juventude uniu-se ao grupo de intelectuais da cidade. Silveira Neto é dono de um ritmo particular e, em seus decassílabos, desenvolveu versos de musicalidade própria com cadência pausada. Os temas

do simbolismo e decadentismo foram suas principais inspirações, como no soneto abaixo:

SONETO X (em Luar de Hiverno)

O mesmo céu que nós olhamos, olho:
Mundos gelados de saudade; admire-os
A alma que tenha, abrolho por abrolho,
Toda a loucura e todos os martírios.

Jorro de pranto com que os versos molho,
A Via-Láctea é um desfilar de círios.
Quanta tristeza para o céu desfolho
Na orquestração feral dos meus delírios!...

E vou seguindo a ver, pela amargura,
Círios chorando a iluminar a Altura,
Como fibras ardendo num altar.

Nada mais resta; e a vida, fatigada
De no meu corpo ser tão desgraçada,
Foge-me toda para o teu olhar.

(SILVEIRA NETO, 1996, p.47)

O tom sombrio e noturno é exaltado na observação da imagem de círios (velas) como sendo as estrelas da via láctea. Ao olhar para o céu a tristeza e a amargura transformam-se em prantos que jorram em delírios terríveis. No último terceto o poeta demonstra o cansaço e a sua entrega para o olhar da morte.

A ideia do inverno como a lucidez da alma que incita os dramas e angústia do eu lírico foi abordada no poema “Primavera” de Mallarmé. A chegada da primavera metaforiza o insuportável tédio e então surge a amargura. Exausto, o poeta tomba entre árvores e flores, tentando enterrar seus sonhos e angústias, mas quando olha para o alto vê o azul do céu como a sorrir, uma ironia louca para um ser tão obscuro:

Primavera

A primavera enferma expulsou sem clemência
O inverno lúcido, estação de arte serena,
E no meu ser, que ao sangue obscuro se condena,
Num longo bocejar se espreguiça a impotência.

Crepúsculos sem cor amornam-me a cabeça,
Velha tumba que cinge um círculo de ferro,
E, amargo, atrás de um sonho vago e belo eu erro

Pelos trigais, onde se exhibe a seiva espessa.

Exausto, eu tombo enfim entre árvores e olores,
E, cavando uma fossa para o sonho, a boca
Mordendo a terra quente onde germinam flores,

Espero que o meu tédio, aos poucos, vá-se embora...
— Porém, do alto, o Azul ri sobre a revoada louca
Dos pássaros em flor que gorjeiam à aurora.

(MALLARMÉ, 2006. Tradução de Augusto de Campos)

Para encerrar esse capítulo, separamos o soneto “Lá” de Emiliano Perneteta. Falecido à tardinha, em pé, vítima de um infarto fulminante, o poeta partiu em 19 de janeiro de 1921, na pensão de Oto Kröhne, na Rua XV de Novembro, 84, em Curitiba. Segue o poema:

LÁ

Quando eu fugir, na ponta duma lança,
Deste albergue noturno, em que me vês,
Não sei que sonho vão, nem que esperança
Vaga de abrir os olhos outra vez...

Por que a esperança doce, de criança,
D’inda os poder abrir na placidez
Duma nuança mansa que não cansa,
Lá, para além dos astros, lá, talvez?

Há de ser ao cair do sol. Ereto,
Tal como sou, rudíssimo de aspecto,
Mas tão humilde, e teu, e se te apraz,

Eu te verei entrar, suave sono,
Nesses veludos pálidos de Outono,
Ó Beatitude! Angelitude! Paz!

(PERNETA, 1945, p. 86)

Muricy (1976) aponta para a beleza das assonâncias, como em “Duma nuança mansa que não cansa”, e também chama atenção ao tom premonitório do poema “Há de ser ao cair do sol, ereto”. Assim encerrou-se a produção do príncipe dos poetas paranaenses: admirado, complicado, paradoxal e sempre inquieto, mas que – para o bem ou para o mal – projetou seus sonhos em Curitiba, a cidade imaginada... sua Paris.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nem paranaenses nem curitibanos conhecem com profundidade a história da literatura local e isso demonstra a necessidade de um resgate dessa memória que ficou perdida entre monumentos, bibliotecas, bustos de ferro fundido, ruas e praças.

Este estudo descortina um aspecto da produção artística na transição do século XIX, em vista da grande influência da literatura francesa nas artes e no comportamento social, resultando em uma nova postura artística que surgia com a modernidade. Os poemas escolhidos constituem uma combinação de elementos singulares, pois há que se atentar para as questões pessoais dos escritores, o contexto político e histórico do estado e a própria idealização que se pretendia na literatura como recurso para substituir a cultura rural, vista como retrógrada, por algo de valor mais urbano e, supostamente, existencial.

A poesia de Emiliano Perneta, a crítica de Nestor Vitor, o misticismo de Dario Vellozo e Silveira Neto, a ironia de Emilio de Menezes, o humor de Rodrigo Júnior são partes de uma história literária que ainda comporta ilustres desconhecidos. Cabe também questionar em que parte dessa mesma história estão as escritoras paranaenses, como Júlia da Costa, Ada Macaggi, Georgine Mongruel, Mariana Coelho, Lucie Laval, e Helena Kolody. E quantos nomes ainda deveriam ser citados aqui...

Temos a estranha sensação de que, talvez, a memória literária local acuse Paulo Leminski e Dalton Trevisan como representantes maiores da literatura paranaense. Aliás este último repudiou com veemência o passado literário, que chamou, pejorativamente, de poesia provinciana. Sabemos que era tendência do modernismo a crítica negativa e contestadora da produção simbolista e parnasiana, tachadas de meras imitações de fazedores de versos. O que é um paradoxo, pois os modernistas também beberam na fonte das vanguardas europeias, inclusive em Mallarmé, além de terem produzido uma corrente espiritualista com Cecília Meireles e Tasso da Silveira. Por isso defender uma independência cultural no Brasil, ou em qualquer lugar, é sempre uma tarefa complexa, ainda mais no que diz respeito ao processo modernizador da literatura, cuja produção poética tem uma relevância

imprescindível para a compreensão da estrutura cultural e das razões históricas a que estavam submetidos os artistas.

Acima da qualidade estética, concluímos que o levantamento e o estudo da literatura local permite o entendimento da formação progressiva de uma comunidade interpretativa que contribuiu para a elaboração uma linguagem poética carregada de símbolos e temas que, apesar de se inspirar nos autores franceses, foi capaz de pensar em uma estrutura e uma organização literária local que tornou-se complexa e atuante, muito mais que simples imitação.

Podemos aceitar os poetas paranaenses como diluidores, mas com autonomia de re-criação. Afinal, são os costumes paranaenses, como o de passear na praça em um domingo monótono ao som da bandinha, que estão nas obras de Rodrigo Júnior, assim como é a natureza local, como o pinheiro e o céu azul, que inspira a contemplação nos poemas de Emiliano Pernetá, nosso poeta que observava as passantes de olhar vazio e perdido, querendo ser notado... sabendo que não estava em um *boulevard* parisiense

Se considerarmos literatura como tradição e padrão que resultam em um sistema, como descreveu Antonio Candido, realmente, não há como caracterizar como tal a produção local. No entanto, ao realizar esse estudo, percebemos que, talvez, os escritores da época não estivessem exatamente interessados em formar tradição e padrão literário, mas construir uma comunidade interpretativa. Pode parecer estranha essa afirmação, porém se observarmos que a produção local era extremamente pulverizada (livros, jornais, revistas) sem ter uma escola literária propriamente dita, o que permitiu a publicação de gêneros diversos, sem catalogação, sem arquivamento, sem forma definida e com uma vontade exagerada de acompanhar as novidades dos grandes centros urbanos, podemos chegar à conclusão de que essa liberdade de criação e de estilos diferentes não conseguiu uma configuração estética literária que alcançasse o reconhecimento nacional.

Independentemente disso, não há como negar que a obra local encontrou os seus leitores e que os escritores estabeleceram uma vivência literária significativa que adentrou o século XX e de certa maneira constituiu uma continuidade ao atingir a negação de Dalton Trevisan, autor que tem muito

da verve crítica e satírica do comportamento social do curitibano descrito por Rodrigo Júnior.

Do mesmo modo, não há como negar que esse momento literário vivido no Paraná foi fadado a um plano secundário, seja pela contestação dos modernistas ou ainda pela negligência do próprio estado. Existem projetos educacionais que valorizam e divulgam os autores paranaenses, como a publicação de alguns títulos para o Farol do Saber e o encaminhamento para escolas municipais. A crítica e a Academia também tentam esse resgate, até mesmo este estudo constitui um exemplo de re-conhecimento de tal produção literária, apesar de não haver no currículo escolar o devido cuidado com a história local, nem com os escritores, o que prejudica a percepção do quanto se esforçaram e contribuíram para a construção da cultura e da identidade paranaense, conseqüentemente fica a sensação de que falta algum entendimento sobre que foi produzido na província para que se possa entender melhor o que hoje se apresenta como literatura nas publicações contemporâneas.

Não se trata de mero saudosismo ou bairrismo, vale lembrar que a necessidade de valorizar a nossa Literatura é uma preocupação antiga. Newton Sampaio (1913-1938), escritor paranaense precursor do conto urbano, em seu livro *Uma visão literária dos anos 30*, chama a atenção para a dificuldade de formação de leitores, principalmente, de poesia:

Há uma verdade dura que precisamos considerar. Existem, no Paraná, cultores das letras. Em proporção, porém, não há leitores. Ou melhor. Há deles apenas um número bem ridículo. Está ainda por formar-se entre nós um ambiente literário. Por formar-se ou por reviver. Porque, ao que parece, já houve melhores tempos à literatura paranaense (...) (SAMPAIO, 1979, p. 15).

Esses “melhores tempos” remontam ao feito de Emiliano Perneta conseguir esgotar a tiragem do livro *Ilusão* (400 exemplares), em 1911, de ter lotado o passeio público ao ser coroado o Príncipe dos Poetas Paranaenses, ao Templo das Musas de Dario Vellozo e de suas Festas da Primavera, que se tornaram tradicionais por um longo período em Curitiba por aliar esportes a

apresentações culturais ou ainda ao sucesso da coleção *A Novella Mensal* dos anos 1920. Era a tentativa de uma modernidade literária que se formava à luz das estéticas europeias, mas que tinha especificidades regionais. Isso tudo para promover a leitura em uma Curitiba que tinha cerca de 100 mil habitantes, destes quantos seriam letrados? Sobre os leitores da época vale destacar o poema “Aplaudite vulgus” de Emiliano Pernetá, publicado no seu primeiro livro, *Músicas*, de 1888:

Aquele cante pela tuba de ouro,
E o povo aplauda-o, e o povo todo creia
Que ele é, por excelência, o mais sonoro
Espírito, que a nós se panteia!

A mim me atire para o sumidouro
Das nulidades, nem sequer me leia,
Ou lendo, faça-me escarninho coro
A estranha mofa de misérias cheia.

Faça-me tudo! A humilhação me eleva,
Fere, ensanguenta, por um labirinto
Conduz-me em riso e choro, em sol e treva...

É quando injusta a cólera me morde,
E o desprezo sarcástico, que eu sinto
Sonhos e sonhos do mais puro acorde.

(PERNETA, 1945, p. 149)

É curioso o tom de julgamento e a referência aos leitores que não entendem a linguagem de sua obra, por isso o poeta encoleriza-se e sugere que não o leiam, que o joguem ao sumidouro. Apesar do desabafo, subentende-se que o poeta sabe de sua qualidade quando afirma que a humilhação o eleva, ou seja, ele despreza quem o ignora, até porque não alcançam as sutilezas de sua poesia: sonhos do mais puro acorde.

A menção à falta de valorização e até mesmo à tímida presença da literatura paranaense nos currículos escolares tem como proposição final a ideia de que a poesia produzida naquela época alcançou o que foi possível. Não se trata de apenas um julgamento crítico, mas de reconhecer a relevância de apresentá-la aos novos leitores para que possam fruí-la e entendê-la dentro

da perspectiva da época. Falar a respeito de nossa constituição histórica e cultural tem a ver com a formação de uma identidade regional. Assim como Baudelaire transformava a banalidade da vida urbana em elemento de sua poética, os escritores daqui também tinham o mesmo desejo de buscar na rua ou na natureza ou no misticismo o lirismo da modernidade e desenvolveram uma tendência estética voltada aos temas da literatura francesa e à visão artenovista, mas alimentados pela experiência local que viviam, na cidade que se imaginou capaz de receber tais novidades literárias.

Por fim, cito um trecho de Guimarães Rosa retirado do romance Grande Sertão veredas:

Conseguí o pensar direito: penso como um rio tanto anda: que as árvores das beiradas mal nem vejo... Quem me entende? O que eu queira. Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também. Só o poder do presente é que é furiável? Não. Esse obedece igual - e é o que é. (ROSA, 2001, p. 359)

Riobaldo faz reflexões sobre a passagem do tempo e sobre como as suas lembranças vão mudando de valor. Para esse jagunço que não consegue mais medir o tempo, metaforizado na correnteza do rio que passa pelas árvores, a sucessão dos fatos que conta também está no turbilhão das águas. Nessa corrente, o passado e o futuro se fundem, resta o presente, que é furiável (a desordem – o que não obedece). Isso sugere que o passado já foi concretizado e o futuro vai cristalizando as tendências do que passou, mas o presente é a totalidade, é a soma de tudo por isso, furiável. No entanto, o que parecia respondido abre-se em uma negativa, o presente é o aqui e agora e também obedece ao tempo, tudo se encontra onde deve permanecer.

É metafísico, mas Riobaldo tenta ficar fora do tempo para buscar as narrativas que não entende e assim tentar esclarecê-las. Essa postura do narrador evoca a tentativa deste trabalho em também encontrar, nas narrativas históricas e na poesia dos escritores locais, as árvores que ficaram nas beiradas e que não foram vistas, apesar de lá estarem plantadas. O rio corre depressa demais e em algum momento as margens precisam ser percorridas para que haja descobertas. Riobaldo tinha a sensação de que os horizontes são fugidios e o sertão um lugar de isolamento e refúgio. Assim encerramos esse estudo. Com a sensação de que o tempo passou depressa demais e

acabamos isolando nossos artistas naquela cidade que não existe mais... ou foram eles que se refugiaram nessa paisagem proviciana e nos seus templos... é preciso conseguir o pensar direito para que eles também sejam entendidos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Guilherme de. **Flores das Flores do Mal de Baudelaire**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Botmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. Reformulação do livro sobre Dostoiévski. In: _____. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1961].

BARBOSA, João Alexandre. **As Ilusões da Modernidade**: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil - 1990-2000**. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

BARRETO, Octávio de Sá. **O automóvel nº 117 e outras Novellas**. Curitiba: A Novella Mensal, 1925.

BASTIDE, Roger. **Brasil terra de contrastes**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna**. In: _____. **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988, p. xx-xx.

_____. **As flores do mal**. 5. ed. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. As Multidões. In: **O Spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Tradução Leda Tenório da Mata. Rio de Janeiro: Imago, 1995b, p. 41.

_____. **Sobre a Modernidade:** o pintor da vida moderna. Organização: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. **Sobre a moderna ideia de progresso aplicada às belas artes.** 1855 apud Berman 2005, p.135.

_____. **Flores das flores do mal de Baudelaire.** [tradução e notas de Guilherme de Almeida; ilustrações de Henri Matisse; apresentação de Manuel Bandeira; posfácio de Marcelo Tápia]. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **A viagem.** Tradução de Christian Guernes. Disponível em: <<https://lyricstranslate.com>>. Acesso em 14 de janeiro de 2020.

_____. **O ideal.** Tradução de Jorge Pontual. Disponível em: <<https://www.google.com/search?client=firefoxd&q=jorge+pontual+traduz+baudelaire>>. Acesso em 07 de janeiro de 2020.

_____. **Poetas franceses do século XIX.** [organização e tradução José Lino Grunewald]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

BEGA, Maria Tarcisa Silva. **Letras e Política no Paraná:** simbolistas e anticlericais na República Velha. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

BEGA, Maria Tarcisa Silva; MICELI, Sérgio. **Sonho e invenção do Paraná:** geração simbolista e a construção de identidade regional. 2001. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire:** um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas linguísticas**. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. **O Poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O Poder Simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio (Orgs.). **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2001..

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 11. ed. São Paulo: Ouro sobre azul, 2007.

D'AMIS, Paul. Nota da Semana, **A Notícia**, n. 299. Curitiba, 29 out. 1906.

GRÜNEWALD, José Lino. **Poetas franceses do século XIX**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

GRUNER, Clóvis; SEREZA, Luiz Carlos. **Monstruosidades sedutoras: as “novellas paranaenses” e a invenção do urbano**. In: GRUNER, Clóvis; DENIPOTI, Cláudio (Orgs.). **Nas tramas da ficção: história literatura e leitura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

FISH, Stanley. **Is there a text in this class? The authority of interpretive communities**. Cambridge: Harvard UP, 1980.

FISH, Stanley. **"Is there a text in this class?"** (Chapter 13 of *Is there a text in this class?*). Translation by Rafael Eugênio Hoyos, **Alfa**, v. 36, p. 189-206, 1992.

JUNIOR, Rodrigo. **Pela noite da vida**. Curitiba: Plácido e Silva, 1923.

_____. *Vozes Efêmeras*. **Diário da Tarde**, Curitiba, 15 jul. 1927.

_____. **Flâmulas ao Vento**. Curitiba: Gráficas da Escola de Artífices, 1940.

KAHN, Gustave. **Symbolistes et décadents**. Paris: Léon Vanier, 1902.

MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. Tradução Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva. 1974.

MALLARMÉ, Stéphane. **Poesia da recusa**. Tradução Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.42-43 .

MOISÉS, Massaud. **Literatura brasileira**. Simbolismo. São Paulo: Cultrix, 1967.

MELLO, Sílvia G. B. de. **Esses moços do Paraná ... Livre circulação da palavra nos albores da República**. 2008. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MURICY, Andrade. **O símbolo à sombra das araucárias**. Curitiba: Conselho Federal Federal de Cultura, 1976.

_____. **Emiliano Pernetá. Poesia**. São Paulo: Agir, 1960.

NEWTON, Sampaio. **Uma visão literária dos anos 30**. Curitiba. Fundação Cultural de Curitiba, 1979.

SILVEIRA NETTO, Manuel Azevedo da. **Luar de Inverno**. Curitiba: Pref. Municipal, 1996. (Coleção Farol do Saber)

ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAES, A. da S.; SOUZA, S. Belvedere: A **Beleza da Art Nouveau esquecida no Alto São Francisco**. In: SEMANA PARANAENSE DE TURISMO DA UFPR, 21., 2014, Curitiba. **Anais...** Curitiba: UFPR, 2014. p. 1-15.

PEREIRA, Marco Aurélio Monteiro. A cidade de Curitiba no discurso de viajantes e cronistas do século XIX e início do século XX. **Revista de História Regional**, v. 1, n. 1, p. 9-40, 1996.

PERNETA, E. **Ilusão**. Curitiba: Tipografia da Livraria Econômica, 1911.
_____. Setembro. Rio de Janeiro: Edições "Festa", 1934.

PERNETA, Emiliano. **Poesias completas**. Biogr. Andrade Muricy. Est. crít. Tasso da Silveira. Rio de Janeiro: Z. Valverde, 1945.

POMBO, José Francisco da Rocha. Golpe de vista geral sobre o Paraná dos nossos dias. In: **O Paraná no Centenário (1500-1900)**. São Paulo: José Olympio, 1992.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes, Editora Cultrix, 2003.

RIMBAUD, Arthur. **O barco bêbado**. In: CAMPOS, Augusto de. Rimbaud livre. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROCHA, Claudécir de Oliveira. **Quadros provincianos: a obra de Rodrigo Júnior**. 2019. Tese (Doutorado em Letras). UFPR, Curitiba, 2019.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 359)

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: **História da Vida Privada no Brasil**. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 514-619.

SÜSSEKIND, F. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VELOZZO, Dario. **Cinerário**. Curitiba: Mundial, 1929.

VERASZTO, Estéfano Vizconde; SILVA, Dirceu da; MIRANDA, Nonato Assis; SIMON, Fernanda Oliveira. Tecnologia: buscando uma definição para o conceito. **Prisma.com - Revista de Ciências da Informação e da Comunicação do CETAC**, n. 4, p. 60-85, 2008.